COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

Ernesto Giménez Caballero

CASTICISMO, NACIONALISMO Y VANGUARDIA

FUNDACION
Santander Central Hispano

La Fundación Santander Central Hispano pretende contribuir al ámbito literario redescubriendo y recuperando, a través de la Colección Obra Fundamental, a aquellos escritores contemporáneos en lengua española a los que la desmemoria histórica injustamente ha conducido al anonimato y al olvido, siendo casi imposible por diferentes causas encontrar actualmente su obra publicada.

Se trata de una colección pensada tanto para el lector de hoy como para el estudioso, que persigue encontrar el núcleo principal de la producción de estos escritores, aquello que les caracteriza y distingue frente a los restantes autores de su tiempo. Esta colección no pretende recoger la obra completa de estos autores, sino las obras más destacadas y difíciles de conocer para el lector actual de esta pléyade de escritores que deben formar parte de nuestra historia literaria del siglo XX.

CASTICISMO, NACIONALISMO Y VANGUARDIA

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO RETRATADO
POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, 1927.

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

CASTICISMO, NACIONALISMO Y VANGUARDIA

[Antología, 1927-1935]

Selección y prólogo de
José-Carlos Mainer

COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

FUNDACION
Santander Central Hispano

© Herederos de Ernesto Giménez Caballero
© Fundación Santander Central Hispano, 2005
© Del prólogo, José-Carlos Mainer

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el artículo 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

ISBN: 84-89913-66-8
Depósito legal: M. 39.129-2005

Maqueta: Gonzalo Armero
Impresión: Gráficas Jomagar, S. L. Móstoles (Madrid)

ÍNDICE

Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad, por José-Carlos Mainer [**IX**]

LOS TOROS, LAS CASTAÑUELAS Y LA VIRGEN

Muerte y resurrección de los toros [**5**]
Resurrección y muerte de las castañuelas [**19**]
Ave María Purísima [**45**]

EOÁNTROPO. EL HOMBRE AURORAL DEL ARTE NUEVO [**83**]

CUADRANGULACIÓN DE CASTILLA [**119**]

SAN JOSÉ. CONTRIBUCIÓN PARA UNA SIMBOLOGÍA HISPÁNICA [**135**]

ARTÍCULOS EN *LA GACETA LITERARIA*

Ante la nueva justicia española: *La Gaceta Literaria* y la República [**179**]
Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España [**183**]

ARTE Y ESTADO [Selección] [**187**]

José-Carlos Mainer

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO O LA INOPORTUNIDAD

De los jóvenes escritores que se dan a conocer a comienzos de la década de los veinte, ninguno produce más desconcierto que Giménez Caballero.

Nigel Dennis

Una gaveta de recuerdos

A una determinada edad de la vida los seres humanos son, sin duda, lo que refleja su rostro, pero quisieran ser aquello que han elegido de su pasado, cuando la vida ya se expresa inevitablemente en forma de recuerdos y reliquias. Ernesto Giménez Caballero, ochenta años cumplidos cuando se publicaban sus *Memorias de un dictador* (1979), beneficiario a la sazón de un veranillo de popularidad literaria más bien equívoca, guardaba en su gaveta más íntima y querida la lista de los carnets de Falange Española manuscrita por José Antonio Primo de Rivera, donde era el quinto de una relación encabezada por Ramiro Ledesma Ramos, el propio Primo, el aviador Julio Ruiz de Alda y Rafael Sánchez Mazas. Y le seguían Onésimo Redondo y Juan Aparicio. Y, como nos cuenta, «también guardaba un retrato dedicado de Mussolini, que se lo entregué al odontólogo alemán en cuya casa me escondí el 17 de julio de 1936 […]. [Y] la firma autógrafa de Hitler con su otorgamiento de la Cruz del Águila alemana vom Deutscher Aller, 7 de octubre de 1943. Conservo así mismo el retrato de Franco apenas llegué a Salamanca en el 36, aquel de Jalón Ángel. Uno de Stroessner. Y de los reyes Juan Carlos y Sofía y sus hijos. ¡Ah! Y otro de Eva Perón»[1].

[1] *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979, págs. 75-76.

No se podía negar la contumacia en algunos capítulos de lo peor de la historia occidental a aquel anciano, sordo ya como una tapia, pero activo todavía e incluso capaz de galantear a una joven periodista catalana de izquierdas[2]. Aquella espantosa gaveta de recuerdos es algo más que una anécdota inoportuna, pero quizá también sea algo menos que una prueba fiscal en un Nuremberg ya imposible. De aquellos siete carnets falangistas, sólo él, Sánchez Mazas y Aparicio se habían librado de una muerte violenta, aunque el autor de *La vida nueva de Pedrito de Andía* debió su supervivencia a las casualidades que conocen todos los lectores de *Soldados de Salamina*, la novela de Javier Cercas. Y Giménez mismo ha contado que, en los turbios sucesos salmantinos de la primavera de 1937 que precedieron a la unificación de la Falange y el Requeté, fue condenado a muerte por los escuadristas contrarios a la decisión y que le salvó la vida en última instancia una persuasiva intervención de Dionisio Ridruejo, secundada por Agustín de Foxá[3]. Cuando su conmilitón Rafael Sánchez Mazas puso al frente de su libro *Fundación, hermandad y destino* (1957) la leyenda «Ni me arrepiento ni me olvido», sabía muy bien lo que se había jugado contra el tiempo y conocía la imposibilidad de recuperar la puesta y alcanzar el premio: había entregado la posteridad a cuenta de una fidelidad, en buena parte desinteresada. Cuando Giménez Caballero escribía sus *Memorias de un dictador*, ninguna de sus renuncias —crédito intelectual, cargos políticos, revanchas históricas— había sido voluntaria y perseveraba en la mayoría de sus absurdos sueños, derrotados en 1945.

Seguía creyendo que Mussolini, a quien conoció en Roma, era el mayor político de los tiempos modernos. «Napoleón», había escrito en *Roma Madre*, «fue un falso Mussolini». Con el Duce habló por vez primera en 1935, tras haberse ofrecido el día

[2] Lo cuenta Román Gubern en sus amenas memorias, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997: «En la entrevista en su casa de la calle de Canarias, Giménez Caballero explicó una vez más el estreno de *Un perro andaluz* en su Cineclub Español. Pero lo más notable de esta visita radicó en que, a sus ochenta años cumplidos, don Ernesto quiso ligarse a Maruja [Torres] en un aparte en una terraza, para ofrecerle una flor. Genio y figura» (pág. 333).

[3] *Retratos españoles (bastante parecidos)*, prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta, 1985, págs. 191-194. Ridruejo ratifica la historia, sin más detalles, y traza un acerado retrato de nuestro escritor en su libro *Casi unas memorias*, César Armando Gómez (ed.), Barcelona, Planeta, 1976, págs. 156-158.

anterior una comilona en Alfredo, donde le acompañaron el escenógrafo Giulio Bragaglia, el prominente político Italo Balbo y el periodista Umberto Fracchia. El inquilino del Palazzo Venezia le recordó, por un momento, al famoso restaurador, inventor de los más memorables *fettuccine* de la ciudad: «Este hombre es un popular. Todo el aire cesáreo, marmóreo, exento, se había desvanecido para dar paso al *popolano*, a algo muy concreto, vital, sano, inminente». Pero que no dejaba de imponer reverencia: «En la Europa de estos últimos tiempos, en la España de los últimos siglos, se nos había cegado la mirada hacia el héroe. Se creía —vilmente— que admirar y consagrarse al hombre superior era algo depresivo, contrario al individuo, contrario a la libertad del individuo, y a unos derechos teóricos y todavía desconocidos»[4].

Pocas veces se ha expresado con más contundencia la dimensión de *religión política*, hecha de renuncias, que comporta la militancia fascista[5]. Esa misma comezón de obediencia y de servicio la experimentó también con respecto al nazismo, del que había recibido, como se ha dicho, la máxima condecoración a la que podía ser acreedor un extranjero. Aunque conocía su dimensión racista, pensaba que era una legítima continuidad del alma alemana, únicamente ausente de un espíritu católico que lo hubiera redimido por entero. A finales de 1941 visitó la Alemania en guerra y regresó

[4] *Roma Madre*, Madrid, Jerarquía, 1939, págs. 224-229. Éste es el original español del libro que se publicó en traducción italiana de Carlo Boselli, bajo el título *Roma risorta nel mondo*, en 1937; concluido —como veremos— algunos meses antes de la sublevación militar de julio, había ganado el premio a la mejor monografía extranjera sobre el fascismo, discernido en San Remo, y fue publicado por la editorial milanesa Hoepli. La lujosa versión española se encabezó con los elogios que el libro mereció a la dócil prensa italiana del momento. Nunca se reeditó, que yo sepa, pese a que el prefacio español lo define, y no sin razón, de este modo: «Es como la pura brasa que queda de todo un ramaje quemado al viento. Mi vera antología. Mi ópera omnia» (pág. XXXI).

[5] Sobre el concepto, es fundamental el libro de Antonio Elorza *La religione politica. I fondamentalismi*, Roma, Editori Riuniti, 1996, que el autor prefiere a la versión original española y donde se repasan varios ejemplos —Gandhi, Martí, Fidel Castro, Pasionaria, Franco…— de sacralización de liderazgos. Respecto a la mezcolanza de religión y política en la España sublevada de 1936, vale la pena leer el libro de Giuliana di Febo *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée de Bouwer, 2002. Sobre la dimensión italiana del fenómeno de la religión política, cfr. la nota 13 de esta introducción.

convencido de que «el núcleo germánico de Europa siempre será el símbolo de toda posibilidad unitaria continental», mientras que el «núcleo anglosajón lo será siempre de toda destrucción». Nada podía oponerse al porvenir espiritual que auguraba la unión de Alemania e Italia: «El bronce romano de Tito Livio se adivina en los ademanes sobrios, cesáreos del hombre de Múnich, Adolf Hitler, todo mesura y antirromanticismo. Fiel intérprete de otro aforismo clásico, el énfasis en el gesto es contrario a toda verdadera grandeza. Hitler es de sencillez broncínea» («Convicciones sobre la Alemania actual», *Arriba*, suplemento, 25 de enero de 1942). Por eso, contó en sus citadas memorias de 1979 que se propuso culminar la *catolización* del nazismo logrando que el Führer se casara con Pilar Primo de Rivera, ejemplo de virtudes cristianas y falangistas, ya que no de encantos de otra naturaleza. La pretensión era grotesca y puede que tenga más de imaginación que de verdad; pero en 1942, en efecto, el mundo parecía ser de los orates y Giménez pudo llegar a creer que por sus manos, y las de sus nuevos amigos, pasaba el hilo de la Historia. Lo inverosímil era seguir creyéndolo casi cuarenta años después… Pero las circunstancias de su viaje tienen, en cambio, todos los visos de la realidad y ésta resulta mucho más pintoresca. Al parecer, la celestinesca proposición se hizo durante una cena en el hogar de Paul Josef Goebbels, ministro de Propaganda del Reich y *Gauleiter* de Berlín, en una larga sobremesa que Giménez Caballero pasó al lado de la guapa Magda Goebbels. No es fácil saber qué resulta más hilarante en el relato: si los comedidos galanteos del conquistador español a la esposa del jerarca nazi, o el recuerdo del peregrino regalo de Navidad que llevó en la ocasión. ¡Un castizo capote de paseo y un nacimiento de fabricación artesanal murciana, destinado a los niños del matrimonio!… (Una escena tan brillante les pasó por alto a Rafael Azcona, Fernando y David Trueba al escribir el divertido guión de *La niña de tus ojos*, inspirado en un rodaje cinematográfico español en la corte nazi, ¡y qué partido hubieran podido sacar al tono compungido con el que la señora de Goebbels desengañó a su admirador, hablándole de la herida de guerra que había privado al Führer de las delicias de la paternidad!)

No se equivocó el maligno Francisco Umbral al llamar a nuestro hombre «Groucho Marx del nuevo Estado, de prosa desbaratada y numerosa». Ni el joven ensayista cubano Ernesto Hernández Busto cuando se lo figuró «una especie de Licenciado Vidriera de su época», al que también cautivó (y enloqueció) Italia. Y el mismo ramo de

locura semidesinteresada advirtieron Román Gubern y Antonio Mercero cuando inspiraron en la figura de Giménez el personaje central (interpretado por José Sazatornil) de su filme *Espérame en el cielo*, que narra la historia de un doble del Caudillo, cuidadosamente adiestrado por un jerarca de Falange[6]. Ante Franco sintió también la irresistible pulsión adoradora, aunque el carnet número cinco de Falange nunca pudo ser ministro, y su mayor grado de poder tuvo como marco la Salamanca campamental de 1937, a las órdenes del desequilibrado general Millán Astray (de quien Giménez se había burlado, como veremos, en 1923). Franco era un sujeto reservón y frío, y sabía muy bien qué daba de sí aquel lunático charlatán con quien brindaba con una copa de champán en la víspera de cada fin de año. A cada ofrecimiento, le recordaba que lo prefería simplemente escritor, un «peso pluma», como reconoce con ironía un poco masoquista el propio Giménez Caballero, que hubiera dado su alma por sentarse en la sala de El Pardo donde se celebraban los consejos de ministros.

Sobrevivió a su época y a aquella galería de recuerdos que había atesorado, sin heroísmo ninguno pero también sin castigo, en el limbo reservado a los fantasiosos y los corifeos. En *Arte y Estado* reclamó, como veremos, ser ministro de Propaganda de una futura España fascista, o, en su defecto, gran inquisidor, pero acabó escalafonado como modesto catedrático de Enseñanza Media (sus antiguos alumnos del instituto Cardenal Cisneros, de Madrid, lo recuerdan con afecto), y en 1958 (tras dos años de purgatorio como simple agregado cultural) se le nombró embajador en Paraguay, a petición del presidente Stroessner. Era el destino menos atractivo de América Latina pero se aplicó con fe a su misión: logró vender una flota fluvial a sus autoridades, recibió en viaje semioficial a los marqueses de Villaverde (su hija Marcela fue siempre buena amiga de Carmencita Franco Polo, aquella a la que el general llamaba Nenuca) y soportó al pícaro hermano de la reina Fabiola, Jaime de Mora y Aragón, pe-

[6] La cita de Francisco Umbral, en su *Leyenda del César visionario*, Barcelona, Seix-Barral, 1991, pág. 60; sobre esta novela y el filme *Espérame en el cielo*, cfr. mi trabajo «El otoño del miedo: la imagen fílmica y literaria de la decadencia de Franco», *Letras Peninsulares*, 11, 1 (Spring 1998), págs. 387-414, ahora en *Tramas, títulos, nombres (para entender la literatura española, 1944-2000)*, Barcelona, Anagrama, 2005. La cita de Ernesto Hernández Busto, en el capítulo final, «La importancia de llamarse Giménez Caballero», de su atractivo volumen *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*, Barcelona, Península, 2004, págs. 138-139.

ro además logró la amistad del propio Alfredo Stroessner, el titular de la más mugrienta dictadura de América.

La mala fortuna del sobreviviente

Ernesto Giménez Caballero murió en mayo de 1988, ya bastante agostado aquel rebrote de popularidad al que he aludido más arriba. «Nuestro Giménez Caballero —escribía yo entonces, y el lector me sabrá exculpar la autocita— no murió como suicida ante unos atónitos reclutas igual que hizo Yukio Mishima, ni se zafó del fusilamiento mediante un veneno como Pierre Drieu la Rochelle, ni conoció el último amanecer de los condenados a muerte como Robert Brasillach, ni se le encerró en la celda de un psiquiátrico como a Ezra Pound, ni vivió la persecución y el juicio como Céline, ni siquiera pudo gozar del culto equívoco que algunas cabezas huecas tributan hogaño al nonagenario sarmentoso y contumaz que se llama Ernst Jünger. Cuando se ha querido vivir un sueño de furia y esplendor no hay despertar más incongruente que una embajada en el Paraguay»[7].

Pero este epitafio no debe concluir la historia, aunque sí debería ser aviso de navegantes a los que todavía pueda interesar la fantasía heroica. No deja de ser significativo que la monografía más solvente acerca de nuestro autor acabe su recorrido panorámico en 1939, como si allí concluyera el interés del escritor[8]. Y, por supuesto, la presente antología de sus trabajos hace lo propio, ya que no hay editor ni responsa-

[7] Cito por mi artículo «El desván de los malditos», *Lateral*, enero de 1995, pág. 26, donde reproduzco este párrafo de mi necrología «Injustamente olvidados», *El País*, 27 de mayo de 1988.

[8] Me refiero al excelente volumen de Enrique Selva *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, que el lector deberá consultar como necesario complemento de esta introducción (su autor preparó también un número monográfico sobre Gecé en la revista *Anthropos*, 84, mayo de 1988, y una antología de sus textos, acompañada de un índice simplificado de *La Gaceta Literaria*, también en *Anthropos*, suplemento 7, 1988). Menos útil le será la reelaboración de la desvaída tesis doctoral de Miguel Ángel Hernando, *La prosa vanguardista en la generación del 27 (Gecé y «La Gaceta Literaria»)*, Madrid, Prensa Española, 1975, y poco más que arqueología bibliográfica hallará en el estudio de Lucy Tandy y Maria Sferrazza, aunque no resulta así en los dos tra-

ble de la selección que sean capaces de ofrecer al lector común otra cosa… Puede que en parte haya de ser así, pero será imperativo revisar también en otra ocasión sus libros posteriores, porque en esa tierra ignota hay destellos de una retórica que no siempre fue tan huera, interpretaciones aventuradas de un hombre de cultura e información nada vulgares y, en definitiva, el testimonio de una figura relevante de las letras españolas. De algún modo, tal como él mismo advirtió en recordar la relación del olvidado Eugenio Noel con respecto al 98[9], Giménez Caballero fue un poco la sombra chinesca que todos los escritores españoles de su tiempo —arbitrariamente mezclados— podrían concitar sobre una pared: la mezcolanza del espiritualismo inquieto de Unamuno y el desparpajo errático del primer Baroja, del nacionalismo literario de Azorín y el fervor erudito (y también nacionalista) de Menéndez Pidal, del histrionismo creativo de Gómez de la Serna y la brillantez sintética de Ortega, de la creatividad de la generación del 27 y la voluntad de inmolación de la del 36… Giménez fue muy consciente, en sus momentos de lucidez, de lo que su obra tenía de microcosmos de todo aquello y, de hecho, su proyecto de una literatura nacional española entre 1925 y 1939 se pareció mucho al que, a fin de cuentas, hubo. Y muchas de sus obras personales perdurarán más allá de la polémica acerca de quien las escribió. Fue autor del mejor libro sobre la guerra de Marruecos, aparte de *Imán*, la gran novela de Sender. Fue, como se ha apuntado, uno de los creadores del *nacionalismo literario liberal* y, en tal sentido, el nacionalizador de la vanguardia. Inventó un género plástico-literario, los *carteles*, que puede figurar entre los más originales aportes de nuestra vanguardia, y a él se debe la revista *La Gaceta Literaria*, sin cuya lectura es

bajos extensos de Douglas W. Foard, que se citan en la bibliografía de las dos monografías anteriores, pese a que todos se elaboraron en estrecho (y peligroso) contacto con Ernesto Giménez Caballero. A la fecha, no ha visto la luz el volumen misceláneo compilado por Nigel Dennis, *Ernesto Giménez Caballero y «La Gaceta Literaria»*, donde yo me he ocupado por extenso de «El Robinsón Literario de España». Es muy útil asimismo la aportación de María Luisa López Vidriero, *Bibliografía de Ernesto Giménez Caballero*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

[9] «Efecto al canto: Si se cogiera en un apretado racimo a Baroja, a Unamuno, a Valle-Inclán, a Julio Antonio, a Bagaría, a Zuloaga, a Azorín, a Maeztu y se los colocase así —en piña, revueltos, en rompecabezas— ante un reflector, la sombra desmesurada, pintoresca y alucinante que arrojarían sobre el lienzo pálido de la llanura castellana sería justamente la de Eugenio Noel» («La sombra desmesurada», *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pág. 189).

sencillamente inexplicable la historia del «arte nuevo» y hasta la simple noción de sociedad literaria en España. Fundó el primer cine-club, lo que ya es mucho, pero también rodó filmes memorables en la parva crónica del séptimo arte nacional. Y también favoreció todo lo referente a la nueva sensibilidad estética. No se contentó con encargar la decoración de su despacho al polaco Ladislao Jahl, instalar una bocina a guisa de timbre y colgar en sus paredes los bellos carteles ferroviarios de Cassandre, sino que —con sus amigos Juan Antonio Sangróniz, Ignacio Olagüe y Manuel Conde— abrió, cerca de la plaza del Callao, una tienda, La Galería, donde vendía proyectos arquitectónicos racionalistas, muebles de tubo metálico diseñados por la Bauhaus y artesanía popular española. Escribió un libro sobre los nuevos deportes, bastante menos hierático y mucho más divertido que los de Henri de Montherlant, y abordó el género de la guía de viajes tan certeramente como Paul Morand. Merodeó con fortuna los alrededores de la narrativa nueva con los «epiplasmas» y celebró las bodas de la modernidad y la fisiología con una inolvidable «Oda al bidet», que cierra *Julepe de menta* y que, no en vano, sólo tiene diez años más que *Fontaine*, el *ready-made* de Marcel Duchamp que convirtió un urinario en fetiche del arte moderno. Y además se inventó el fascismo español como colofón lunático de una obsesión por conciliar modernidad y tradición, conservadurismo y revolución, vértigo y certeza: las razones, en fin, por las que se inventaron todos los fascismos.

Para explicarse algo de estas paradojas habría que hablar de la *pérdida de inocencia de la vanguardia*. Quizá es que no la tuvo nunca un movimiento que, sin embargo, tan a menudo hemos asociado a la libertad creativa, a una suerte de anarquismo pacífico y paradisíaco, siempre dispuesto a renunciar a las retóricas y los abusos del poder constituido. Pero no deja de ser significativo que su onomástica íntima ande tan poblada de términos que proceden del nomenclátor militar y político: empezando por la propia denominación de *vanguardia* y siguiendo por la de *manifiesto* o *proclamación*; en el fondo, no era infiel a ese espíritu nuestro Giménez Caballero, tan aficionado al género de las «exaltaciones», las «profecías» o las «afirmaciones». En un libro de 1997, significativamente titulado *La responsabilidad del artista*, Jean Clair se ha preguntado algo que no ha dejado de resultar muy polémico desde entonces: ¿se puede seguir sustentando la idea de que la vanguardia es la encarnación del internacionalismo como lenguaje, del antioscurantismo como aspiración intelectual, del

progreso y de la libertad como modos de vida? La vanguardia artística ¿es asociable a la utopía del hombre nuevo que surgía por doquier en la fraternidad revolucionaria?[10]. (La candorosa iconografía y la memorialística de los años veinte y treinta nos lo recuerda siempre: la camaradería que permite hacer caso omiso de la incapacidad de hablar la lengua extranjera, la alegría de sentir la naturalidad y el fervor de la vida auténtica, la conciencia de sentirse unidos —mediante el rito del banquete, por ejemplo— en el eje diamantino de la historia que gira a nuestro favor… son cosas que se repiten en el mundo del arte de vanguardia —la llegada a París desde sus provincias europeas, el encuentro en la buhardilla o el taller destartalado— y en el mundo de la lucha política. El largo viaje —hacia la Rusia soviética de 1930, hacia la España en llamas de 1936… o hacia la Cuba de 1959, o la Nicaragua de 1979, o al Estado de Chiapas en 1995— es siempre el mismo: se viaja hacia fuera y lejos pero, en realidad, siempre se viaja hacia el centro, hacia el interior, hacia la verdad.)

A la vista de todo esto, Clair se ha planteado si el vanguardismo es un heredero legítimo de las Luces o es, en cambio, un sucesor del lado oscuro del romanticismo. Y la respuesta ha sido inquietante. Su genealogía es clara, si bien se mira: por un lado, la confianza en la innovación artística es consecuencia de la victoria de los *modernos* en la histórica querella que lo enfrentó a los *antiguos*, pero, por otro lado, la búsqueda infinita de nuevas formas de expresión proviene del ancho tronco del simbolismo y de su apelación a la irracionalidad. Hoy sabemos algo más del legado oscuro del siglo XIX. Hace muchos años, cuando Antonio Machado preparaba su discurso de ingreso en la Academia Española, entrevió la unidad de fondo que había entre el idealismo filosófico, el simbolismo lírico, el evolucionismo biológico y el economicismo marxista: todos eran sueños de la razón, teorías globalizadoras de exclusiva extracción mental, en cuanto eran hijos legítimos de aquella confusión que Kant había introducido entre la realidad y su conciencia (el desconfiado poeta español, por cierto, pensaba también que la vanguardia poética era el último episodio de aquella pesadilla idealizante que pretendía suplir la realidad por sus imágenes). En suma, que

[10] *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terrorismo y la razón*, trad. de J. Arantegui, Madrid, Visor, 1998. En la misma colección «La Balsa de la Medusa», dirigida por Valeriano Bozal, se ha publicado otra selección de trabajos de Clair: *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, trad. de L. Vázquez, Madrid, Visor, 1999.

el esfuerzo de la razón condujo a la conversión de las convicciones en formas sustitutivas de las religiones tradicionales: todas las grandes ideas del XIX —el romanticismo social de Hugo, el positivismo científico de Comte, el naturalismo de Zola, la teosofía de Madame Blavatsky— acabaron por adoptar los rasgos imperiosos y totalizadores de una religión. ¿Tiene algo de extraño que la política también lo fuera y que el arte se pusiera al servicio de esta nueva divinidad exigente?

Los signos de la modernidad tienen una genealogía muy remota y turbia. En todos los casos, nos llegan de la ladera sombría del Siglo de las Luces o del irracionalismo romántico. Y por esos caminos se puede llegar a ser un paisajista conmovedor o un gran poeta, pero también un temible mistificador o un fanático. El análisis de Jean Clair con respecto al expresionismo alemán es revelador y sombrío. Antes de la exposición de «arte degenerado» (Múnich, 1937), el expresionismo fue el arte esencialmente germánico que Goebbels apreciaba y que le llevó a honrar como artistas superiores a un germano-danés como Emil Nolde o a un noruego como Edvard Munch, que no hicieron ascos a tal preferencia. Solamente tras aquella fecha se impusieron en lo que restaba de la vida artística alemana las preferencias de Alfred Rosenberg por el clasicismo y la megalomanía entre romanizante y tecnológica de los grandes proyectos arquitectónicos de Albert Speer. Pero conviene no olvidar que también en Rusia, poco antes, el dogma del «realismo socialista» había desplazado los entusiasmos futuristas y constructivistas, tan estrechamente asociados al primer impulso revolucionario. Aunque, sin embargo, en la Italia de Mussolini las formas geométricas de la arquitectura racionalista y los paisajes nítidos e inquietantes de la pintura metafísica convivieran sin problemas graves con los uniformes y la retórica. Pero la italiana es otra historia de la que también hablaremos más por extenso…

La conclusión tiene forma de pregunta, que Clair formula en estos términos: «¿Qué responsabilidad ha tenido la modernidad, fruto perverso del romanticismo y pervertido por el fascismo, en esa teodicea del mal que hace perder el rostro, aniquila al hombre y vuelve impotente la palabra del hombre?»[11]. Lo que quiere decir, por modo afirmativo, que la modernidad ha impedido a menudo el autoanálisis y ha promovido la desconfianza en la potestad superior del lenguaje. Si en más de un mo-

[11] *La responsabilidad del artista*, cit., pág. 125.

mento las atrevidas tesis que se glosan son exageradas e injustas, bueno será una razonable purga de crítica radical tras muchos años de beatería acrítica[12].

El fascismo como cultura

Lo he señalado ya pero conviene recordarlo: la privilegiada relación de Ernesto Giménez Caballero con la cultura italiana le puso en precoz contacto con la indiscutible patria del fascismo. Y el fascismo, como también ha de reiterarse, fue algo más que una respuesta a la crisis de los sistemas liberales y una reacción a la amenaza de los movimientos proletarios; fue una actitud cultural y una moral de salvación, capaz de desarrollar su propia utopía, el sueño de felicidad y perduración que late en el corazón de toda revolución.

Los antecedentes bullían, sin duda, en la olla a presión que fue el período que va de 1880 a la guerra de 1914-1918. La constitución de la sociología como ciencia dominante nos señalaba, aunque toscamente, algunos de ellos: a su frente, el fenómeno de las *masas* que suscitaría la curiosidad de Gabriel Tarde o Gustave Le Bon, como lo hizo también la consecuente soledad del individuo, que alumbró el síndrome de *anomia* descrito por Émile Durkheim; a la par, los sociólogos advirtieron el amenazador desbordamiento del liberalismo político por las exigencias democráticas y el consecuente descrédito de las viejas políticas del XIX (tan escasamente «técnicas»), lo que llamó la atención de Max Weber o de Wilfredo Pareto. De otro lado, la cuestión de las nacionalidades, asunto tan decimonónico en su origen, abandonaba progresivamente su aire romántico y se planteó en términos de un misticismo de la identidad y de la exclusión, a menudo relacionado con la sensación de desbordamiento de los viejos y entrañables márgenes de la vida comunitaria. Cuando el presidente Woodrow Wilson proclamó en 1918 los derechos de las nacionalidades europeas a constituirse en Estado, aquella mercancía averiada hecha de desfiles étnicos, fervores religioso-po-

[12] Los párrafos precedentes reproducen, con alguna modificación, el arranque de mi artículo «Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 30, 1-2 (2005), págs. 213-239.

líticos, orfeones unánimes, añoranzas legendarias, cultos por el pasado y ambiciosos monumentos conmemorativos llevaba bastantes años operando en las imaginaciones de los ciudadanos. Al lado de estos delirios de identidad, la configuración de los «enemigos» de ella ofrecía un atractivo quizá todavía más fácil y gratificador; no hay sino recordar la función del antisemitismo, que desde la Francia de la Tercera República al Imperio ruso, desde las clases medias alemanas a los pacíficos cantones suizos, conformó una ideología de la sospecha y la conspiración. Y solamente faltaron, entre 1914 y 1918, los ingredientes aportados próvidamente por la contienda europea: la exaltación del sacrificio juvenil, el culto a los muertos por la patria (los «caídos», en una terminología que se internacionalizó rápidamente), la exaltación de la figura del ex combatiente como titular de derechos de profecía y gobierno.

Nada se constituye únicamente por la simple suma de sus antecedentes. Pero menos todavía por la sola presencia catalizadora de un líder, aunque éste tuviera la densidad simbólica de Benito Mussolini (ex combatiente, ex socialista e hijo de socialista, periodista) o de Adolf Hitler (ex combatiente, extranjero en su país de adopción, artista frustrado). Como ha señalado recientemente Emilio Gentile, la originalidad del fascismo estriba en haber convertido tres ideas desarrolladas previamente —la modernidad como imperativo, el nacionalismo como fe, la revolución como método— en la ideología de un *partido-milicia* que las vive como mitología, sacralizadas en forma de *religión política*, con cultos y referencias muy complejos. De ese modo, la libertad individual se subsume en obediencia y acometividad (*credere, obbedire, combattere*), la inseguridad se sublima en desprecio (el jactancioso *me ne frego* del militante) y en vivencia del grupo (la *squadra* bien provista de contundentes y persuasivos *manganelli*), a la par que esa religión laica segrega una cultura donde pueden convivir los arcaísmos (la invocación a la antigua Roma) y la modernidad de la vanguardia, al igual que la ruptura iconoclasta y la veneración de los fastos[13].

[13] Acerca del fascismo como «religión política», véanse, sobre todo, los trabajos ya clásicos de Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Roma-Bari, Laterza, 1975, e *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993 (hay traducción española del primer título, y además son muy significativas al propósito de estas interpretaciones las actas de un simposio hispanoitaliano sobre *Fascismo y franquis-*

La vivencia futurista de la crisis

No nos duelan prendas. El fascismo fue una patología pero también una cultura, y solamente así pudo disfrutar de tan notable crédito e incluso seguir proyectando su sombra aciaga en no pocos fenómenos políticos de nuestros días, más de los que muchos quisieran reconocer. En tal sentido, la alianza del movimiento estético futurista y del posterior fascismo político fue mucho más que una coincidencia fortuita, que alguien podría pensar que se demuestra por el hecho comprobado de que también el futurismo se aliara con el comunismo revolucionario en la primera Unión Soviética o con el complicado puzzle revolucionario mexicano. El futurismo fue bastante más que una propuesta estética, al igual que el fascismo era más que una reacción disfrazada de revolución.

Su propio arranque demuestra cómo aliaba política y estética, nacionalismo e internacionalismo. En 1908, Filippo Tommaso Marinetti era detenido en Trieste por reivindicar la italianidad de la futura universidad de la región, que entonces seguía bajo potestad del Imperio Austro-Húngaro; e1 20 de febrero de 1909, el periódico parisino *Le Figaro* publicaba en francés el primero de sus manifiestos, donde hacía patente la vocación internacional de su empeño y la urgencia de incorporar la gloria del mundo moderno a una estética que reposaba plácidamente en la confortable cursilería del pasado. Y al manifiesto siguieron las que Marinetti llamó «primeras batallas futuristas», libradas en teatros y locales de Trieste, Milán (donde el grito pacifista de un espectador fue contestado con un «Viva la guerra, sola igiene del mondo! Abasso l'Austria!», por el propio Marinetti), Nápoles, Venecia, Parma… En 1911 partió para Libia como corresponsal de guerra y se convirtió en el cantor de la tardía aventura colonial italiana (*La battaglia di Tripoli*); en 1914 participó en la guerra europea y en abril de 1919 estuvo con otros futuristas y las escuadras fascistas en la destrucción de la sede milanesa del diario socialista *Avanti!*

mo, cara a cara. Una perspectiva histórica, Javier Tusell, Emilio Gentile, Giuliana di Febo [eds.], Madrid, Biblioteca Nueva, 2004). En el mismo sentido van los deslumbrantes y veteranos trabajos del norteamericano George L. Mosse, como *Mases and Man. Nacionalist and Fascist Perceptions of Reality*, Nueva York, Howard Fertig, 1980, con capítulos sobre el fascismo y la vanguardia, la lectura en la Alemania de Weimar o el mito de los caídos y la guerra europea.

(Es sabido que la recepción española del nuevo movimiento fue rápida, gracias al espíritu alerta de Ramón Gómez de la Serna y su revista *Prometeo*[14]; Marinetti no desdeñó tan exótica adhesión y en 1911 correspondía al interés con un manifiesto original, «Contro la Spagna passatista» —muy pronto traducido en *Prometeo*—, que revelaba su interés por el país y su identificación irrestricta con el radicalismo político de la península occidental: por supuesto, reclamaba que frente a la contemplación de las «*sierras* di ebano» se atendiera la belleza de «l'elettricità dalle mille traccia folgorante e violette», pero tal insurrección era inseparable de la batalla contra el clericalismo —«all'assalto, all'assalto della Cattedrale nera!»— y del menosprecio por la «belle operazione chirurgica» alentada por el gobierno del liberal Canalejas. Contra él, reclamaba «la volta della repubblica radical-socialista, con Lerroux e Iglesias», a la vez que condenaba «il circolo vicioso di preti, di *toreros*, e di suonatori di serenate, nel qual vivete ancora»[15]).

[14] El manifiesto futurista fue traducido por Ramón Gómez de la Serna en el número VI (abril de 1909) de dicha revista, donde lo preceden unas palabras suyas y otro texto de la misma mano, «El futurismo», incluido en la sección «Movimiento social»; en el número 20 (1910) hallamos la «Proclama futurista a los españoles, escrita especialmente para España», de Marinetti, antecedida de otras palabras de su introductor español (todos los textos en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas I. Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996). Pero el movimiento italiano suscitaba la alarma, en esas mismas fechas, de Emilia Pardo Bazán, quien señalaba que «ante el loco genial podemos sentir profunda impresión de respeto. Ante el loco por consigna, una impresión dulcemente risueña […]. En fin, estas cosas entretienen. Yo declaro que me ha provocado un rato de solaz el futurismo. Tanto mayor solaz, cuanto que me sucede con él lo que a los cortesanos de aquel príncipe de marras con el riquísimo traje que no llevaba puesto, y que era preciso alabar como si lo vistiese» («Crónica de Europa. Novedades literarias», 20 de febrero de 1909, en *La obra periodística completa en «La Nación» de Buenos Aires (1879-1921)*, Juliana Sinovas Maté (ed.), Diputación Provincial de La Coruña, 1999, págs. 357-362. Menos conocido es el hecho de que en la *Revista de la Universidad* (núm. 11, noviembre de 1909), de Tegucigalpa, el escritor hondureño Rómulo E. Durón publicó otra traducción libre del manifiesto, que previamente había suscitado importantes artículos de Rubén Darío, «Marinetti y el futurismo» (*La Nación*, 5 de abril de 1909), y el mexicano Amado Nervo, «Nueva escuela literaria» (*Boletín de Instrucción Pública*, agosto de 1909) (pueden verse todos los citados en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Nelson Osorio (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, págs. 3-29).

[15] F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori, 1983, págs. 43-44.

Sin embargo, una lectura política de las contradicciones del futurismo es muy insuficiente. El movimiento nació, y no por casualidad, en el marco de un desprestigio de la filosofía académica y al calor del individualismo nietzscheano (su futuro colaborador, Giovanni Papini, dio a conocer *Il crepuscolo dei filosofi* en 1906), pero tampoco fue una coincidencia que conviviera con una nueva visión de lo ciudadano como expresión del espíritu colectivo (Jules Romains publicó sus poemas de *La vie unanime* en 1908 y sus primeros artículos *unanimistas* en 1905), casi a la vez que uno de los apóstoles del sindicalismo, Georges Sorel, hacía editar sus *Réflexions sur la violence* (1908). Como tantas otras nociones que se fraguaron en la vida europea de entonces, el futurismo no quiso ser menos que una nueva visión del mundo, un modo nuevo de *perspectiva* pero también un manual de acción. Desde 1906, el cubismo había empezado a ser lo primero, pero en un orden que se limitaba a lo plástico y que buscaba —por modo analítico o sintético— la visión totalizadora, estática e inevitablemente depurada de la realidad. Por el contrario, el futurismo busca y encuentra la captación de lo dinámico y renuncia a cualquier seguridad metafísica. Y, en cuanto escuela de comportamiento, se anticipó a los dos movimientos de vanguardia que tuvieron en cuenta tal dimensión: dadá y el surrealismo.

Cuando Guillaume Apollinaire definió el principio de *simultanéité* para referirse a los cuadros de Picasso y Braque, decía algo que difícilmente podría predicarse de la *simultanéità* que había reclamado en sus escritos Ardengo Sofficci y que proponían las pinturas de Severini, Balla o Carrà, expresión de las fuerzas actuantes, de los tiempos acelerados y no de la materia inerte, sin reloj. Pero había más en esta táctica de tierra quemada… El importante *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 de mayo de 1912) se proponía también la destrucción de la sintaxis convencional, a lo que contribuirían el uso del verbo en infinitivo, la supresión de adverbios y adjetivos y, sobre todo, la proscripción de la puntuación. Aunque más lejos todavía nos llevarían el propósito de abolir el yo como referente y la sustitución sistemática de los sustantivos corrientes (hombre, mujer, masa o plaza…) por una suerte de *dobles* metafóricos (torpedero, golfo, resaca o embudo). De ese modo se obtendrían una «immaginazione senza fili», al modo de la nueva técnica telegráfica, y un paraíso de «parole in libertà». Un año después, en 1913, el escrito *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* nos aclara algo de la empresa: con tal libera-

ción se busca que el texto sea «il fondo analogico della vita», obtenido «colla stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters», porque han sobrevenido modificaciones de la sensibilidad a las que nadie puede permanecer ajeno; entre ellas figuran, debidamente numeradas (el futurismo habló por vez primera de «lo splendore geometrico e mecanico della sensibilità numerica»), la visión favorable de la guerra (número 10), la pasión por los negocios (número 11), el idealismo vinculado a los deportes (número 13), o la admiración que suscitaba «la nuova sensibilità turistica», cifrada en los grandes transatlánticos y en los hoteles internacionales[16].

Strapaese y *stracittà*, a la medida española

A la altura de 1920 (que fue el año de las ocupaciones obreras y la constitución de los consejos de fábrica en el norte de Italia, pero también la fecha de la fugaz conquista de Fiume por los voluntarios de D'Annunzio), el fascismo y el futurismo eran dos realidades bastante sólidas que habían convertido la vida nacional en un polémico palenque de la modernidad. Pero las contradicciones no eran pocas en un país que arrastraba un fuerte (y veterano) sentimiento de frustración histórica en su designio de ser una potencia europea, cuyo atraso económico no lo hacía comparable a sus vecinos del norte, que se caracterizaba por la ineficacia de sus servicios públicos, que ofrecía un contraste sociológico sin parangón entre su miserable campesinado y su burguesía urbana y que, por último, tenía pendiente de solución su designio de ser una sociedad laica en el marco de un arcaico catolicismo sociológico. Es cierto que apenas existe un solo país que no haya parecido una sociedad dual a sus ciudadanos más inquietos (y en España sabemos no poco de ello…), pero en muy pocos lugares la contradicción era tan sangrante como en la Italia de 1920: la nación vencedora de 1918 pero descontenta de los frutos de su victoria, que era a la vez industrial y campesina, entregada a los clientelismos políticos pero también al escepticismo más anarquizante, a la par revolucionaria y reaccionaria, moderna e inmemorial, nacionalista hasta la exasperación y europeísta hasta la caricatura.

[16] Ibídem, págs. 65-79.

En buena medida, el fascismo hizo suyas —sin resolverlas— muchas de tales contradicciones. Y el futurismo también… No tiene, por tanto, nada de extraño que los ojos de un inquieto español como Ernesto Giménez Caballero reconocieran aspectos muy familiares en la experiencia italiana. Y que alguno de éstos fascinara muy especialmente a quien venía de un país agrario, fatalista, ineficaz y dividido entre el europeísmo y la tradición… Éste fue el caso de la polémica entre el movimiento *strapaese* (que podríamos traducir como «ultraprovinciano»; en italiano, *paese* se refiere —con cierta afectuosidad implícita— al lugar donde se ha nacido) y el espíritu *stracittà* (que valdría por «ultraurbano»). El tamaño de ambos grupos fue muy desigual, lo mismo que su cronología. *Strapaese* surgió en el ambiente de renovación y politización recalentado por el futurismo, pero también cuando el fascismo había cruzado su Rubicón político, tras el asesinato del diputado Matteotti, secretario del Partido Socialista Unitario, en junio de 1924. El 13 de julio apareció en el pueblecito sienés de Colle Val d'Elsa la revista *Il Selvaggio* [El Salvaje], que reclamaba la italianización de los italianos, la defensa del carácter rural de la vida nacional («il paese più paese»), la alegre camaradería de los *squadristi* y la devolución del intelectualismo a los intelectuales, porque los nuevos escritores debían estar satisfechos de no ser sino «i buffoni di Mussolini».

El programa no era, en apariencia, muy atractivo, pero los resultados fueron mejores de lo esperado: entre 1924 y 1943 (la revista se estableció en Florencia, en 1926), *Il Selvaggio* atacó la arquitectura racionalista e internacional, la moda del *jazz* o la literatura italiana de fantasía y humor (la escuela de Pitigrilli), a la vez que modernizaba con eficacia una visión, en el fondo más realista y comprometida, de Italia y lo italiano. Es cierto que uno de sus inspiradores espirituales fue el futurista y fascista Ardengo Sofficci, que en 1943 colaboraría con la República de Saló, pero también en sus páginas dibujó el pintor Renato Gutusso, futuro comunista, y su director, el interesante escritor y dibujante Mino Maccari, acabó participando en la Resistencia.

En el número 15-16 (1929) de *Il Selvaggio*, Curzio Malaparte (Curzio Suckert) publicó «La cantata di Strapaese», una suerte de himno del movimiento al que había contribuido con su precedente libro *Italia barbara* (1925), de título tan significativo y contenido tan predecible. Pero el poema más célebre del escritor de Prato apareció en *L'Italiano* (14 de enero de 1926), la otra gran revista del movimiento *strapaese*, di-

rigida por Leo Longanesi: «La cantata de l'Arcimussolini» (que nuestro Giménez Caballero citó tan a menudo), con su estribillo «Spunta il sole e canta il gallo / o Mussolini monta a cavallo», formó parte esencial del culto al héroe, convertido cada vez más en una caricatura de sí mismo. Pero Malaparte, a quien tanto admiró Giménez, fue una veleta inconstante que acabaría por escribir aquellos dos llamativos documentos de la derrota del eje que son *Kaputt* (1944) y *La pelle* (1949); quien había proporcionado consistencia y popularidad a *strapaese* fue, en realidad, un *stracittadino* que apoyó también una idea internacionalista de lo italiano, menos fiel al telurismo provinciano y un tanto escandaloso de los grupos florentinos.

La revista mayor de *stracittà* se hizo, sin embargo, esperar. *900. Cahiers de l'Italie et l'Europe* salió en 1926 bajo la dirección de Massimo Bontempelli, con un comité de redacción en el que figuraban Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, Georg Kaiser y Pierre Mac Orlan, a los que se unió en 1927 Ilya Ehrenburg. Y desde su comienzo tuvo muy claros quiénes eran sus rivales y cuáles sus objetivos. Más allá de los deslenguados *strapaesani* y de los nacionalistas aficionados al dramatismo (como Papini o Sofficci), se buscaba una normalización de la vanguardia, quizá en la línea de otro peculiar *rappel à l'ordre*. Y, de hecho, la confrontación inevitable había de ocurrir con el futurismo, auténtica matriz de todo lo sucedido; en el número 4 (1927) de *900*, la nota «Analogie», del propio Bontempelli, establecía las distancias entre una vanguardia y otra: frente al futurismo lírico y ultrasubjetivo, el *novecentismo* se proponía «inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi»; contra la obsesión formalista que transparentaban sus manifiestos, se proclamaban antiestilistas y renunciaban a tener poética o escuela explícitas; ante la idea romántica que llevó al futurismo a ser vanguardista y aristocrático, postulaban la imagen de unos artistas de éxito que se contentaran con ser «uomini di mestiere», sabedores de que cualquier arte es siempre «arte applicata»; al lado de la exaltación jubilosa de la modernidad industrial, proponían un *americanismo* reflexivo, y frente a la apología de la intuición estética, «una tendenza specolativa e filosofica»[17].

[17] Las citas se reproducen según la antología *Le riviste di Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio». «L'Italiano». «900»*, Luciano Troisio (ed.), Treviso, Canova, 1975. Sobre Malaparte, cf. la biografía de Giordano Bruno Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Roma, Leonardo, 1996. Sobre la vida cultural italiana del *ventennio* en su relación con el poder,

Pero Malaparte no estaba equivocado. Se podía, y hasta se debía, sondear lo *strapaesano* y profesar de *stracittadino*: el misterio de lo rural y el atractivo de una Europa charolada e inquieta eran perfectamente compatibles para quien, en definitiva, se sentía con la libertad del bárbaro, o con la inocencia del habitante de los límites del continente. Cuando en el número 52 (15 de febrero de 1929) de *La Gaceta Literaria* Giménez Caballero decidió lanzar la atrevida propuesta cultural de un fascismo español («Carta a un compañero de la joven España»), todo estaba pensado: se trataba de entender la reciente tradición nacionalista y liberal de las letras españolas como una unidad de empeño («no lo saben pero lo hacen», había escrito premonitoriamente Karl Marx) y proponer su urgente desembarco en el fascismo, del mismo modo que en Italia había sucedido con las letras del Risorgimento y del fin de siglo. Casticismo y cosmopolitismo unidos, al modo en que se había practicado tan brillantemente en «esa Italia *mediterránea, ridícula, fracasada y superficial* de nuestros mayores. Esa Italia que sólo conocíamos por el *bel canto* y la filología románica», pero que, sin embargo, nos suministraba la clave de nuestro porvenir. Y así, por los grandes investigadores de la literatura italiana valdría un Ramón Menéndez Pidal; Ortega y Gasset haría el papel de Benedetto Croce; Eugenio d'Ors actuaría de D'Annunzio, y Lorenzo Luzuriaga tendría que ser Gentile; y Ramón Gómez de la Serna, Marinetti y Bontempelli a la vez; Baroja y Azorín, por su parte, serían como Pirandello, «regionalistas como punto de partida en su obra y elevadores del conocimiento nacional de una tierra» (es decir, *strapaesani y stracittadini*), y de Curzio Malaparte haría, sin duda, Miguel de Unamuno[18].

cf. Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Roma-Bari, Laterza, 1975; Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Turín, Einaudi, 1979, y Giuseppe Carlo Marino, *L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo nelle anni trenta*, Roma, Riuniti, 1983. En cuanto a la recepción del fascismo en España, queda muy lejos de agotar el tema el libro de Victoriano Peña Sánchez *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del «ventennio» fascista y su repercusión en España*, Universidad de Granada, 1992, que dedica un largo capítulo a la polémica *strapaese-stracittà*, otro brevísimo a Giménez Caballero y uno muy prolijo al tema italiano en *La Gaceta*. Muy revelador, aunque referente a fechas tardías (1935), es el Anexo III, que ofrece testimonios de las actividades fascistófilas de Giménez en España, según los documentos conservados del famoso Minculpop (Ministero della Cultura Popolare).

[18] La «Carta…» figura como prólogo a su traducción de Curzio Malaparte, *En torno al casticismo de Italia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1929, págs. VII-XXIV. El título es, por supuesto, de Giménez, así como la «Nota biográfica»

Pero la cosa venía de atrás. Ya en 1927, Giménez había dedicado una de sus «Visitas literarias» (*El Sol*, 26 de julio de 1927) a «Gerardo Diego, poeta fascista», quien, por cierto, se quedó bastante amostazado con el remoquete, que se debía a su vuelta a las formas estróficas tradicionales, lo que, al decir del articulista, era síntoma de «regreso al antiguo nacionalismo». Y poco antes, en *La Gaceta Literaria* (número 4, 15 de febrero de 1927), incluyó, bajo el título «Conversación con una camisa negra», una entrevista con Ramiro de Maeztu, que remataba un saludo emocionado a quien tenía por «la más audaz camisa negra de las que hasta ahora han alzado el brazo cesáreamente en la vida pública de las letras españolas». No se sabe qué pensó don Ramiro, que confesaba a Giménez el desgarro afectivo que le había supuesto su reciente ruptura con *El Sol*. En fin, no lo sabían, pero lo eran… Aunque más revelador del propósito de 1929 es que, justo un año antes de la «Carta…», se publicara en *La Gaceta Literaria* (28, 15 de febrero de 1928) una «Conversación con Marinetti», a la sazón de viaje por España y ya bastante venido a menos, llena de simpatía por aquel hombre con «bigotes de oficial de Orden Público» y «talante de coracero», y «que usaba hongo, gabardina, puñetazo y se codeaba con Ford y con Charlot»: «Te saludamos —le despide Giménez Caballero— con la eterna admiración española *ante lo que se mueve, grita, se desenfrena y revoluciona*. A ti, cuyo enlace en España era éste: Unamuno, Baroja, Ramón, De Torre… Antipasatistas, vulcanizadores… Te saludamos con la convicción galileica frente al escepticismo: *e pur si muove*». (En 1931 aquel viaje inspiró al fundador del futurismo el folleto *Spagna veloce e toro futurista*, donde se extasiaba ante el «dinamismo plástico» de un avión cruzando el cielo de El Escorial y se burlaba de las «*señoritas caballeros* nella Residenza di Studenti» que tomaban té ruso con pastelitos andaluces.)

La presente antología de la obra de Ernesto Giménez Caballero, una de las muchas posibles, ha querido basarse en su propia idea, tal como acabamos de glosarla. Se apoya en el diálogo que establecieron en su ánimo la pulsión de lo internacional y la fidelidad

acerca del autor. El destinatario de la misiva no perseveró, por cierto, en las ideas que le proponía Giménez: el gallego Ramón Iglesia Parga, a la sazón lector en Gotemburgo, acabó por hacerse trotskista, fue un historiador que vivió en el exilio y que acabó suicidándose. Sobre la incidencia del proyecto cultural de Giménez Caballero en el fascismo español, son imprescindibles las apreciaciones de Ismael Saz, «Tres acotaciones a propósito de los orígenes, desarrollo y crisis del fascismo español», *Revista de Estudios Políticos*, 40 (1986), págs. 179-211.

a lo nacional. Y en cómo soñó en convertir una línea de literatura marcadamente *strapaesana* (las cavilaciones fideístas y castellanas de Unamuno, la contemplación menuda de Azorín, la autolimitación sentimental de Baroja, el regeneracionismo pugnaz de Maeztu y hasta el modernismo asilvestrado de Ramón) en una propuesta universal, que pasaba por la conversión del latente nacionalismo en fascismo. Y cómo deseó, a la vez, que el lenguaje de la vanguardia (aquella ruptura de las fronteras de lo permitido que fue el futurismo) pudiera llegar a ser el referente de toda una pedagogía patriótica.

Por eso, también nuestra antología ha de concluir como tal en 1939. Por un momento, pensé que su final debió haber sido el folleto *¡Hay Pirineos! Notas de un alférez de la IV de Navarra*, que formula la más explícita renuncia a cualquier *mésalliance* de lo español y lo europeo, lo que se hace algo más que una metáfora cuando las botas y las alpargatas militares pisotean los ejemplares de la revista republicana *Hora de España*, que alguien ha dejado tirados en la frontera de Port-Bou. Aquéllas eran las hermosas páginas que habían escrito muchos de sus más jóvenes amigos de 1927-1932 (María Zambrano, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja…) y que precisamente habían llevado a su mejor culminación el proyecto de una literatura nacional y liberal, a la altura de las circunstancias del Frente Popular[19]. Pero es preferible que estas y otras líneas de la vida y milagros de Giménez Caballero no pasen del esbozo de biografía que, por fin, pretenden ofrecer al lector los apartados que siguen…

El primer Giménez Caballero: Estrasburgo y Marruecos

Desde la temprana «Contraseña biográfica del guía» (que incluyó al final de *Trabalenguas sobre España*) hasta las tardías *Memorias de un dictador*, que se han venido

[19] *¡Hay Pirineos! Notas de un alférez de la IV de Navarra sobre la conquista de Port-Bou*, Barcelona, Editora Nacional, 1939, pág. 78. En la última página del libro se dan como obras del autor «en prensa» las siguientes: *El libro de España (Para la nueva infancia española), Lengua y literatura de España (Para la juventud española), Exaltación de la infantería española, La juventud y España, La imagen de Franco, El Nacional-Sindicalismo en España, Alocuciones a los pueblos de España, El haz y el yugo, La mano abierta, La pasión de Teruel, La lengua de España, compañera del Imperio, Documentos sobre la Falange, La Legión C.T.V., América, ruta española, Marruecos y España, Portugal y España, Italia, Alemania, Japón y España.*

usando ampliamente en este prólogo, Giménez Caballero concibió su vida personal como la realización de un destino trascendente. Tienden a hacerlo así todos los iluminados, desde Saulo y Agustín de Hipona hasta el Adolf Hitler de *Mein Kampf* o el Salvador Dalí de la *Vida secreta*, todos aquellos que conciben al individuo como paradigma y síntesis de la *necesidad* universal. Y que carecen, en rigor, de vida privada: sus acontecimientos personales se aprecian como *crisis* de valores generales, sus decisiones se advierten como *revelaciones* del orden superior, sus rectificaciones se magnifican como *conversiones*. E incluso sus orígenes domésticos tienden a transfigurarse en horóscopo del futuro.

Nació en Madrid, el 2 de agosto de 1899, cerca de la popular y galdosiana calle de Toledo, hijo de quien entonces era un modesto contable que luego llegó a pequeño industrial (con un negocio de encargos de imprenta y venta de objetos de escritorio en la calle de Huertas), y más tarde a empresario bastante más que mediano, propietario de una fábrica de papel en Cegama (vinculada al *holding* de la Papelera Española) y de una activa imprenta en la calle de Canarias, donde se trabajaba fundamentalmente para la administración pública. No sin razón, Giménez vio algo de premonitorio en un negocio familiar que le puso en contacto con la letra impresa y sus protagonistas desde muy pronto (y le familiarizó, por tanto, con lo que Pierre Bourdieu hubiera llamado «el manejo del capital simbólico»), aunque tampoco el autor quiso desdeñar los orígenes campesinos que, por la parte materna de su estirpe, le vinculaban a la huerta de Talavera de la Reina e incluso a los jornaleros murcianos que, verano tras verano, acudían a la cosecha de las ciruelas que su abuelo vendía en toda España.

Realizó el bachillerato en el castizo instituto de San Isidro y a los quince años publicó en *Blanco y Negro* su primer poema (un habilidoso soneto titulado «Siglo de Oro», puesto en boca de un Lesmes toledano que declara haber cursado «teología en Salamanca» y que «en Flandes peleé con gran denuedo»). No es, por supuesto, un anticipo de los futuros delirios imperiales del escritor sino el simple reflejo del *revival* del neocasticismo «hidalgo» que habían puesto de moda Valle-Inclán (en su vertiente bradominesca) y Azorín (en su rescate más arqueológico), pero también Ricardo León… En 1916 inició sus estudios universitarios de Letras, donde hallaría excelentes maestros (Ortega y su escudero Manuel García Morente, Menéndez Pidal y su

mano derecha Américo Castro, además de un socialista de abolengo institucionista, Julián Besteiro, y otro de raíz más retórica y republicana como Andrés Ovejero) y estimulantes compañeros de pupitre: el futuro filósofo y sacerdote Xavier Zubiri, el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari y el filólogo Dámaso Alonso, entre otros. En 1920, concluidos con brillantez los estudios, Giménez se movía en el clima laborioso del Centro de Estudios Históricos (donde había comenzado a trabajar sobre el teatro de Juan del Encina) y recibió de Américo Castro la invitación, casi obligada, de vivir un noviciado formativo como profesor en el extranjero. No le aceptó, por su juventud, la Universidad de Columbia y, a la postre, fue a desempeñarse como lector de español en la Universidad de Estrasburgo.

La experiencia alsaciana fue trascendental en su vida. De repente se halló en el corazón emocional de Europa pero también en el centro de su conflicto: la ciudad del Rin había pasado al imperio alemán en 1870 y estaba recién devuelta a jurisdicción francesa, desde 1918. Puede ser fruto de su imaginación calenturienta que allí escribiera una novela titulada *El fermento*, donde habló al parecer de la «miscigenación» de su pensamiento y del «europeizamiento» que había contrapesado sus «genes berberiscos» (los términos son de las *Memorias de un dictador*), pero algunos artículos de prensa algo posteriores reflejaron muy bien las profundas impresiones de esos días. Las «Notas alsacianas» de *El Sol* hablaron de las confrontaciones religiosas y de la «generación truncada» que las consecuencias del Tratado de Versalles había creado en la nueva Europa. Más interesantes son, sin embargo, los dos trabajos publicados en *La Libertad*. «Judíos» (22 de junio de 1924) descubre la importancia de ese ingrediente étnico —religioso, inmemorial, meridional— en la vida europea y expresa ante él una premonitoria mezcla de admiración y reserva: «¡Judíos! ¡Judíos! Raza rara y mística que atormentaba a Nietzsche. Si otro Nietzsche se siente atormentado por el problema etnológico y humano que el judío significa, véngase a Estrasburgo. Aquí, como en un muestrario magnífico, encontrará los especímenes más sugestivos. Y si tiene genio de psicólogo, podrá en seguida organizar la gran persecución literaria y filosófica». El voluntario doble sentido de la última frase revela muy bien la condenada afición de Giménez por jugar al borde del abismo… que en el otro artículo, «Conversación con un fascista» (14 de mayo de 1924), es algo más explícita. El fascista era Sironi, «un hombre joven, rubio, correcto, fascista entusiasta y doctor en le-

tras italianas, conocedor de Unamuno y de Baroja y soñador empedernido sobre España», que además era cónsul de Italia en la ciudad… y hermano de una no menos atractiva muchacha, Edith, con la que Giménez Caballero se casó poco después. Sironi le hace saber sus esfuerzos de propaganda entre los cincuenta mil trabajadores emigrados de Italia que pueblan Alsacia y Lorena, y su entrevistador lamenta la inoperancia al respecto del modesto consulado español, a la vez que consigna su sorpresa: muchos de estos italianos —y los propios hermanos Sironi— son rubios, y no pocos desprenden una impresión de eficacia y rigor que se dan de bofetadas con el aire moreno y sureño y con la indolencia que suele predicarse de sus compatriotas.

Años después, Rafael Sánchez Mazas (y la coincidencia parece sintomática) convertiría Estrasburgo en una clave de su parábola fascista *Rosa Krüger*, y Giménez Caballero regresaría al lugar de su juventud, con motivo de la misión española que fue invitada a la constitución del Consejo de Europa en 1950. La conocida tentación de sentirse conciencia del destino fue inevitable en la «Misiva» (dirigida al antiguo colega Eugen Köhler) que abre su libro: «Ahí en el Rin yo había sentido desarrollarse erguido y soberbio el hombre liberal y de Occidente que lleva también todo español en su corazón; pronto, la gran revelación de que Dios había puesto en el mundo un lazo de amor entre ambos desgarramientos, entre razón y sangre, hizo que mi vida partiese como una flecha. Mística»[20]. La flecha había tenido un muy previsible paradero, que explicitaba un «plano afirmativo» final de 17 puntos donde se mezclaron el europeísmo de raíces fascistas (Europa significa la «mística del linaje» frente al igualitarismo y ha venido a ser el firme valladar contra «ese mundo de tártaros, que ulula más allá del Rin») y un atlantismo que no dejaba de resultar pegadizo, aunque muy propio de la guerra fría (América es hija de Europa por mor de la «paternidad cósmica» y no hay tal «decadencia de Occidente»), todo lo cual halló su más cumplida expresión en la invocación decimoséptima: «Europa es pelea constante. Europa es guerrear. Europa es peligro. Europa es el centinela alerta. ¡Al arma! ¡Al arma!»[21]. Un epílogo en que el autor sueña una plática ¡con fray Luis de León! cierra el libro.

[20] *La Europa de Estrasburgo (Visión española del problema europeo)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1950, pág. 12.

[21] Ibídem, págs. 135-138.

Con los años, Giménez Caballero decidió elevar al rango de revelación la otra experiencia histórica que dividió sus dos estancias estrasburguesas. En mayo de 1921 fue llamado a cumplir el servicio militar en el protectorado de Marruecos, aunque lo hizo como «soldado de cuota», cosa que suponía no pequeños privilegios. Y en el mes de julio de ese año se produjo el desastre militar de Annual, que estuvo a punto de colapsar la comandancia de Melilla y sacudió vigorosamente la opinión pública española, el prestigio de la monarquía y la muy averiada credibilidad de las fuerzas armadas. Nuestro soldado y escritor vivió de cerca los acontecimientos, aunque no participara en las refriegas militares, y dejó constancia de su opinión en su primer libro, *Notas marruecas de un soldado*, impreso a sus expensas en 1923 (en el taller de su padre) y algunos de cuyos capítulos más llamativos fueron reproducidos en *El Liberal* y *La Libertad*. Le granjearon los apoyos escritos de figuras como Unamuno e Indalecio Prieto, pero también un proceso por difamación en el que se le pidieron dieciocho años de cárcel; para su fortuna, no llegó a haber sentencia porque en septiembre de 1923 la Dictadura de Primo de Rivera llegó con la decisión de hacer olvidar las polémicas «responsabilidades» de la Corona y con la voluntad, aunque menos explícita, de limitar el aventurerismo militar, llegando incluso al abandono de parte del protectorado. Las *Notas marruecas de un soldado* (título que parafraseaba, obvio es decirlo, un famoso título del ilustrado José de Cadalso, que conoció aún mayores prohibiciones) son un espléndido ejemplo de prosa periodística y un modelo de calculada ambigüedad ideológica, que también comparte con su modelo dieciochesco. Giménez siente su alma dividida entre el feroz testimonio de corrupción, inutilidad y bravuconería de un ejército, al que jalean los patriotas y olvida el presupuesto, y el llamamiento pasional de un nacionalismo que, a su vez, remite a otra nueva paradoja: el escritor siente agudamente la pulsión patriótica pero la fiebre cursa sin ningún síntoma colonialista, ante una tierra que observa con ojos muy lúcidos y sin ninguna concesión al exotismo a lo Pierre Loti. Desde las certeras «Notas de campamento» a la excursión por Melilla, por la judería de Tetuán o por las callejas de Xauen, es difícil encontrar una prosa más viva y menos propensa a la ensoñación orientalista; para el anotador lo que más importa es lo absurdo de la situación (la ensalada de «tiritos» que suscita en plena noche un borrico que se ha extraviado entre las líneas enemigas), la dramática miseria del recluta (el capítulo «El soldado desconocido» fue el motivo

de su procesamiento y es la más conmovedora sección del volumen) y el absurdo entusiasmo guerrero de unos oficiales sin sentido común («Legionarios» narra la visita del entonces coronel Millán Astray a un hospital de campaña de los legionarios y se hace muy difícil pensar que el patibulario sujeto olvidara nunca el sarcasmo de su futuro subordinado en Salamanca). La «Nota final», escrita en Madrid, confiere a la denuncia las inevitables señas del patriotismo. De su experiencia africana, el escritor ha contraído la obligación de «contribuir a la claridad de la opinión nacional» e «intervenir en la depuración de responsabilidades, no sólo de las antiguas, que motivaron esta campaña, sino de las recientes, de los mil errores y canalladas que hemos visto» (sin olvidar la lamentable situación de los soldados de cuota: «gañanes con galones y estrellas imperan sobre nuestra juventud más delicada y más culta»), pero también quisiera que «una empresa común y nacional» volviera a conmover a un país exhausto, a una patria que ya no es «la matrona de los leones» sino «esta viejecita de luto, pobre y angustiosa, que es España»[22].

Las campañas *nacionales*: de las «visitas» a *La Gaceta*

El espíritu de las *Notas marruecas* representaba una moderada afirmación patriótica que hubieran suscrito, sin dudarlo, el Galdós que había muerto tres años antes y los políticos y periodistas radicales que, en el mismo momento, escribían sobre el caso —Rodrigo Soriano, por ejemplo, e incluso Indalecio Prieto—, y que no andaba muy lejana de las ideas que inspiraron los primeros trabajos magrebíes de Ramón J. Sender, antes de *Imán* y los capítulos africanos de *Proclamación de la sonrisa*[23]. Pero,

[22] *Notas marruecas de un soldado*, Madrid, Imprenta de E. Giménez, 1923, págs. 250-252.

[23] Como señalé en nota a un estudio sobre Guillén Salaya («Literatura y fascismo: la obra de Guillén Salaya», *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU, 1988, págs. 83-84), no hay, a la fecha, una monografía sintética sobre el impacto de las vivencias coloniales en las letras y el arte españoles de 1900-1950, desde la descarnada visión del soldado (testimonios de Manuel Ciges Aparicio, Eugenio Noel, José Díaz Fernández, Arturo Barea…) a la exaltación colonialista (Tomás Borrás, Juan Ferragut, Luis Antonio de Vega, Luys Santa Marina), pasando por el pintoresquismo orientalista que supo leer entre líneas de la tradición occidental la memorable monografía de Edward W.

vuelto a España, el objetivo del patriotismo del escritor en aquel momento había de ser muy otro, y tomaría cuerpo en la espléndida campaña del periódico *El Sol* a la que dio el título de «Visitas españolas» y que comenzó en enero de 1925. Fue, al parecer, una idea de su director, Félix Lorenzo, pero indiscutiblemente fue el propio Giménez Caballero quien muy pronto halló el sentido que podía tener un conjunto de retratos y entrevistas de lo más significativo de la *intelligentsia* liberal española del momento: proponer a través de este escaparate el hilo conductor del regeneracionismo español y una pedagogía del patriotismo liberal y europeo que el país necesitaba, lo que antes hemos llamado una *nacionalización* de la *tradición liberal*.

La lectura de cuatro años de «Visitas literarias» deja una notable impresión de unidad de propósito y, en la línea crítica de las *Notas marruecas*, no siempre es muy clemente con lo que enjuicia y valora. No le place el folklorismo, ni siquiera el refinado de Encarnación López *La Argentinita*, que le recuerda que «nuestra burguesía actual concretó ya en arte muchos de sus postulados. En la comedia de tesis, con Benavente; en la sin tesis, con Muñoz Seca. En el zapateado, con la Argentinita», aunque la más cruel de las descalificaciones va enderezada al pintor Zuloaga con motivo de su última exposición en el Círculo de Bellas Artes. ¿Qué sentido tiene esa exhibición de «todo el romanticismo. La torería desmesurada, sublime y repugnante. El novelista inefable y febril [Maurice Barrès]. El médico liberal [Marañón]. El ceramista hidalgo [Daniel Zuloaga]. El Cristo a cuya misa no iban los futbolistas todavía. El aventurero pintoresco. La marquesa sádica. La casa tremebunda y troglodítica. La ciudad podrida. La niña pasional y que ha visto poco cine», con «todo lo que pasa tras los cristales del Gran Kursaal, por la calle, por el cielo y bajo tierra. El auto, el avión, el metro»[24]? La culpa la tiene, de nuevo, esa burguesía española que no compra los cuadros a lo Cézanne que les ofrece el pintor Juan Echevarría, porque prefiere «la fuerza, lo bronco, lo acusado. Ahí están Zuloaga, gran macho de la españolidad; Romero de Torres, garañón de la fiebre amarilla cordobesa».

Said (*Orientalism*, 1978). A cambio, la breve experiencia rifeña de Ramón J. Sender —coetánea de la de Giménez— está bien documentada por Vicente Moga Romero, *El soldado occidental. Ramón J. Sender en África (1923-1924)*, Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, 2004 (con amplia bibliografía sobre el tema).

24 *Visitas literarias de España (1925-1928)*, Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1975, pág. 295.

La provocación moderna y futurista alcanza también a la más respetable «generación del 98». Maeztu le parece el «gran vasco extraño, enigmático, turbulento, cuya figura va y viene por la literatura española, cargada de equipajes lejanos, de estremecimientos de cuáquero, de Biblias sin anotaciones y de apetitos de inquisidor», aunque reconoce que, con Unamuno, «son las dos únicas conciencias actuales de nuestra literatura que no han abjurado del profetismo». La visita de Azorín levantó ronchas (y hasta un duelo con Luca de Tena, el fundador de *Abc*) porque Giménez vio que este «académico español vive como un médico francés que tomase el chocolate a las cinco», a quien, pese a su mutismo, hubiese deseado preguntarle si don Antonio Maura verdaderamente sabía escribir o qué pensaba de don Emilio Cotarelo y de los hermanos Álvarez Quintero… En el retrato de Ramón Gómez de la Serna establece que la promoción de 1898 fue «provinciana. En el bueno y en el mal sentido de la palabra». Y fue precisamente Ramón quien liberó las letras madrileñas de su pesada carga localista. En el rincón ramoniano de la botillería de Pombo debiera haber una lápida que dijera: «En este tabernáculo se verificó la transfiguración de la ciudad, la espiritualización de Madrid, la capitalización de España»[25].

Es evidente que lo más interesante del panorama patrio lo halla en la ciencia, mucho más viva en los laboratorios de la Junta para Ampliación de Estudios que en los polvorientos despachos y aulas del caserón de San Bernardo («la Universidad de España es como un cuartel de España, como un ministerio de España, como un convento de España. Y nada más»). A cambio, el Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Menéndez Pidal, le hace soñar con un porvenir distinto: «Artistas, literatos, profesores. La única y fuerte exportación […]. Escuelas, liceos, bibliotecas, libros. Que cesen los tiritos. Que cesen las ilusiones beneméritas de la Benemérita. El único imperialismo que se brinda a España, evidente, legítimo, es el de esta lengua, *koiné*, como la llaman los profesionales»[26]. Y es que «en estos días subversivos, peligrosos de España, rebosantes de cultura laica», solamente los científicos columbran las claves del porvenir. Por eso, al entrevistar al obispo de Madrid, Leopoldo Eijo y Garay, y comprobar la falta de ambición cultural en la Iglesia española, le espeta que

[25] Ibídem, pág. 103.

[26] Ibídem, pág. 161.

«las naciones, los pueblos fuertes son los que han hecho una nueva iglesia del concepto laico de Estado, pero no al revés como quizá nosotros, como intentamos nosotros», a lo que el clérigo opone suavemente: «No puedo seguirle, aceptarle esos pensamientos». «Culto de Estado»… Eso es lo que se plantea, desolado, al contemplar los mezquinos fastos del Panteón de Hombres Ilustres y saber, pero no poder remediarlo, que «el sentido republicano de un pueblo está ahí, en esa institución, más que en el Parlamento». Y recuerda al propósito la gloria de la catedral de Westminster, del Panthéon de París, de la Nieuwe Kirke de Amsterdam o de la iglesia de la Santa Croce de Florencia…, que son cimientos morales del Reino Unido, Francia, Holanda o Italia.

Cuando Giménez comenzó la serie de las «Visitas literarias» era ya uno de los redactores culturales más significativos de *El Sol*, el espléndido periódico de la izquierda liberal fundado por el director-gerente de La Papelera Española, Nicolás María de Urgoiti[27]. Pero poco después emprendería también otra campaña periodística mucho menos conocida y brillante, aunque no menos significativa, bajo los auspicios de la *Revista de las Españas*, que dio a la luz su primer número en junio de 1926 como órgano oficial de la Unión Iberoamericana. Era esta última una de las muchas iniciativas de hispanoamericanismo militante que, con mejor espíritu que eficacia, jalonaron las apetencias españolas de un nacionalismo cultural serio. Y nuestro Gecé (el seudónimo, sacado de las siglas de su apellido, era moderno y eficaz; ya empezaba a ser inevitable) no podía perderse el envite, máxime cuando los gestores de la Unión encarnaban a las mil maravillas aquel friso de apellidos nobiliarios, profesionales de prestigio e industriales millonarios que, en los años finales de la monarquía, escoltó este y otros proyectos culturales y que siempre fueron muy admirados por Giménez. En nuestro caso, el duque de Alba presidía la Junta Directiva, cuyos vicepresidentes eran Ramón Menéndez Pidal, el físico Blas Cabrera y el ingeniero Urgoiti, entre otros. Era secretario general el diplomático Sangróniz, y entre los miembros de la Co-

[27] Sobre la notable figura de Urgoiti, véase la monografía de Mercedes Cabrera, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza, 1994, a la que puede añadirse el completo dossier presentado por la autora, con A. Elorza, S. Carrasco y R. Cruz, «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *Estudios de Historia Social*, 24-25 (enero-junio de 1983).

misión Ejecutiva estaban el economista Luis Olariaga y el médico Gustavo Pittaluga, mientras que el comité encargado de la revista contaba entre otros con Eugenio d'Ors, Américo Castro y Ramiro de Maeztu.

Nuestro escritor aceptó desempeñar la redacción de la sección de reseñas «Revista literaria ibérica» (luego «española») y, con muy contadas faltas, contribuyó a casi todo el centenar largo de números que la *Revista de las Españas* publicó hasta junio de 1936 (hubo una sección paralela, «Revista literaria americana», que inició Guillermo de Torre, reemplazado en el número 17-18, de 1928, por Benjamín Jarnés, y en el 48-49, de 1930, por Francisco Carmona Nanclares). La serie de colaboraciones permite, en tal sentido, una perspectiva única sobre la evolución de sus ideas literarias entre su época de liberalismo nacional y su militancia fascista, teñida de conservadurismo social y patologías místicas, a la que llegaremos en su momento. Pero siempre sin acabar de perder el propósito inicial de convertirse en gozoso portavoz de la vida de las letras en un decenio tan significativo.

Por eso es muy revelador que abra su trabajo, en la citada entrega de julio de 1926, con una reseña de *El pensamiento de Cervantes*, la luminosa monografía de su maestro Américo Castro, que califica como «utilísimo, nacional libro. Resolvedor de un áspero nudo atragantado en la garganta de la literatura española» (que era el de la existencia o no de un Renacimiento español, negado por algunos críticos alemanes y rotundamente afirmado por reseñista y autor). Pero, al lado, aprecia *La agonía del cristianismo* («el libro quizá más arrebatador de don Miguel»), *Marinero en tierra* (de cautivadora «gran cristalinidad musical») y *El novelista* (donde «Ramón deja atrás al mejor de sus lectores, a fuerza de inundarle con su literatura»). Un verdadero póquer de ases, junto a los cuales no tiene inconveniente en señalar la calidad estética (y la inoportunidad política) de otros dos escritores que pertenecían, sin embargo, al comité de la revista: Ramiro de Maeztu, que ha publicado *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, y José María de Salaverría, que ha sacado a la luz sus «incomprensivos» *Retratos contemporáneos* (Regoyos, Baroja, Unamuno y Ortega), un libro «uzcudunesco, puñetable y rijoso». No es difícil trazar el canon español del liberal Giménez Caballero, a lo largo de sus contribuciones anteriores a 1931-1932: lo componen Ramón Menéndez Pidal, cuyos *Orígenes del español* se exaltan en el número 3-4 («da la impresión de un Antifonario, un Becerro, un Tumbo») y de

quien *La España del Cid* (42, 1929) le ha parecido un «manual de estímulo hispánico»; Ortega, cuyo tomo VI de *El espectador* «se recomienda sin palabras. Bastan unos cuantos puntos de admiración (!!!!)», en el número 13-14, ya de 1927; Antonio Machado que, en el número 20-21 (1928), es calificado como «un venerable, un clásico, un fundador de dinastía poética», y, por supuesto, Baroja, Valle-Inclán y Azorín. Sin que esto vaya en menoscabo de su entusiasmo ante la nueva poesía: lo que incluye a Jorge Guillén, por cuenta de *Cántico* («el lirismo líquido se hace níquel. La luz, prisma»); Pedro Salinas, en razón de *Seguro azar* (que, con el título anterior, le lleva a decir que, «en el tiempo de varios años, ningún par de libros —*Seguro azar, Cántico*— tan supremos de supremacía lírica como estos dos Anteojos (gemelos) de un porvenir de oro en España (en la España apolínea, de lira y templo. De aristocracia literaria)»), y Rafael Alberti, que, al leer *Sobre los ángeles*, ya en 1929, le ha permitido confirmar que por una «pista de ancha internacionalidad» el poeta ha pasado «de Sur a Todo. Del alhelí a la máquina multitudinaria. Su "vanguardismo", superado por su "casticismo", torna a hacerse ultravanguardista. Quien siga a Alberti contemplará en España uno de los más ricos casos de inspiración joven».

La fundación de *La Gaceta Literaria* supuso, como ya he apuntado, la realización práctica del programa de las «Visitas» y un control de su apoyo a la literatura nacional mucho más eficaz y complejo que el que le proporcionaba la sección fija de *Revista de las Españas*. Aquel llamativo quincenario vio la primera luz en enero de 1927 y fue acogido con unas líneas elogiosas de Ortega («Sobre un periódico de las letras»); para ponerlo en marcha, Giménez Caballero contó con la benevolencia de la mayoría de los escritores y con el decisivo apoyo económico de la cohorte habitual de notables, en buena parte vascos, de aquella «saga de los Agas» a la que Giménez (siempre muy obsequioso y hábil con el poder económico, como seguiremos viendo) había halagado al mencionarlos en su «Visita» al pedagogo Lorenzo Luzuriaga. Más tarde, cuando la tesorería fue peor, supo integrar la publicación en la interesante empresa editorial CIAP (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones), organizada por el financiero Ignacio Bauer, cuyo hombre de confianza era el filólogo, monárquico y *gourmet* Pedro Sainz Rodríguez. Hasta 1932 la revista fue notablemente fiel a su lema, «Ibérica. Americana. Internacional», aunque algo menos al segundo, «Letras. Arte.

Ciencia», y logró convertir la activa vida literaria española en noticia de actualidad, buscó y conformó un público y puso de moda la nueva arquitectura, el cine, las exposiciones, las conferencias y las encuestas y reportajes (entre las primeras, las recogió muy sonadas acerca de las relaciones entre literatura y política —1927-1928—, sobre la juventud española —1929—, sobre los nuevos universitarios y sobre la vanguardia, ambas en 1930). Cuando desapareció, en 1932, era ya una realidad tangible la existencia de una nueva clase media progresista y atrevida que, en Madrid y en provincias, se vinculó a la República y que, en buena medida, debía su alimento espiritual a las páginas de *Revista de Occidente* y de nuestra revista… Y *La Gaceta Literaria*, por la pluma de Giménez Caballero, lo vio con claridad meridiana en un artículo, «Ante la nueva justicia española…», que el lector encontrará reproducido en las páginas que siguen. Pero nuestro escritor andaba, en aquella sazón, por otros vericuetos y prefirió consignar para la posteridad que su revista había alumbrado las dos juventudes —la fascista y la marxista— que pelearon la guerra civil hasta destrozarse mutuamente. Sólo fue así a medias, mal que pesara a la pertinaz obsesión de Destino que invadía a Ernesto Giménez. Es cierto, sin embargo, que dos de sus más destacados jóvenes mosqueteros, el crítico de música César M. Arconada y el crítico de filosofía Ramiro Ledesma Ramos, encarnaron dos vidas paralelas (modesto origen rural castellano, fiebre de autodidactos, funcionarios ambos del servicio de Correos) que se separaron por la opción política: el unamuniano Ledesma fue uno de los fundadores del fascismo y el orteguiano Arconada, un destacado militante cultural del Partido Comunista.

La invención de los carteles literarios

El segundo libro de Giménez Caballero, tras las *Notas marruecas*, fue una de sus más significativas aportaciones al espíritu de la vanguardia, pero, a la par, se reveló también inseparable de aquel oficio de crítico y profeta nacional que había abrazado. *Carteles* fue un volumen de generoso formato, papel especial e impresión multicolor que no hubiera existido materialmente sin los muy especiales contactos del autor en el mundo de la imprenta; su concepción, a medias entre lo textual y lo plástico, tam-

poco habría sido posible sin una particular frecuentación del mundo de las experiencias vanguardistas en este sentido.

El escritor había pretendido nada menos que plasmar, a modo de síntesis visual, una crítica literaria donde se unieran la letra y la imagen, como si atendiera a una dispersión aparente de intuiciones que se unificaban plásticamente en un designio general, bajo el enigma y la apuesta de un título certero. Sin embargo, el libro que imprimieron los talleres tipográficos de Espasa-Calpe solamente contenía una sección final de «carteles» que se ajustan a ese modelo: la titulada «Feria de muestras hacia el porvenir», que incluye veinticinco; los demás eran «carteles» exclusivamente literarios que habían aparecido previamente en las columnas de *El Sol*. El resto de los «carteles» de naturaleza plástica fueron expuestos en las galerías Inchausti, de Madrid, en 1928 y luego en Barcelona, donde los adquirió el editor Gustavo Gili, cuya colección fue reproducida por la revista *Poesía* en 1986[28].

Que la letra pudiera organizarse de un modo expresivo, más allá (o más acá, mejor) de su valor convencional de representación gráfica de un fonema, fue un viejo sueño de la literatura que conocieron los poetas alejandrinos o algunos raros escritores medievales. Pero cuando Guillaume Apollinaire inventó los caligramas retuvo poca cosa más que el nombre prestigioso y helénico de aquella invención. El poeta francés supo muy bien que disponer los versos en modos caprichosos y significantes, que convertían el poema en un objeto expresivo, era la última frontera que iba a transgredir el verso libre simbolista. Primero, se había emancipado de los grilletes de la métrica y la estrofa, distribuyéndose al ritmo de los intereses y énfasis de su propia elocución; ahora pretendía añadir un significado más, puramente visual, a lo que ya decía con sus letras. Como Apollinaire escribió en una famosa carta a su amigo André Billy: los *caligramas* que recogió en su libro de 1916 eran «une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que

[28] «Carteles», *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 26 (1986), págs. 31-63. Sobre los carteles, cf. Nigel Dennis, «De la palabra a la imagen: la crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista», en *El universo creador de 1927. Literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, págs. 363-377.

sont le cinéma et le fonographe»[29]. Pensaba, pues, en un mundo donde unas artes invadían sin rebozo el terreno de otras, a favor de técnicas nuevas, como hacía el cine mezclando imagen, música y texto, y el fonógrafo buscando, raptando y transportando todo lo susceptible de ser grabado en una placa. De hecho, ya en su libro *Alcools* (1913) había combinado los versos en tipos itálicos (mayúsculas) y los escritos en la minúscula ordinaria. Y, en los *Calligrammes*, un poema como «Lettre-Océan» no se limitaba a dibujar con las líneas los rayos del sol o las ondas del mar, sino que ensayaba las bruscas mutaciones de tipografía e introducía, al modo del *collage*, expresiones en idiomas diversos o el texto casual de los sellos de correos.

El poema había dejado de ser una trabada unidad de expresión lingüística para requerirnos su interpretación en términos de arte visual. Pero ¿no hacían lo mismo los pintores cubistas (y los futuristas) al introducir letras o palabras en sus combinaciones plásticas? ¿Y no lo hacía la nueva música al poblarse de armonías populacheras (pensemos en *Parade*, de Eric Satie, el ballet de 1917) o competir divertidamente con el fragor de la modernidad? ¿No había hecho esto Arthur Honegger al escribir *Pacific 231*, en 1924, pensando en la locomotora de ese nombre y *Rugby*, en 1928, teniendo en su memoria un partido en el estadio de Colombes? Los futuristas lo supieron muy bien y el propio Marinetti, al definir las ya conocidas *parole in libertà*, habló de la necesidad de una «rivoluzione tipografica» que trajera la policromía de la impresión y la arbitrariedad en la elección de caracteres para «imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità, quelle delle astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei tren, delle onde, degli splossivi». Ardengo Sofficci, en su etapa parisina (donde fue muy amigo de Apollinaire), compuso antes de 1915 cuadros que eran simplemente acumulaciones de letras, en órdenes arbitrarios y a la vez expresivos, formando pala-

[29] Tomo la cita del prefacio de Michel Butor a su edición de *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre (1913-1916)*, París, Gallimard, 1966, pág. 7. La primera edición de 1918, en la editorial del *Mercure de France*, fue —conviene no olvidarlo por lo que toca a la proximidad del futurismo— la obra de un poeta-soldado que dedicó su libro «à la mémoire de René Dalize, mort au Champ de l'Honneur le 7 mai 1917». Por lo que toca a las innovaciones tipográficas, recuérdese que, en 1912, Apollinaire decidió suprimir todo rastro de puntuación en los poemas de *Alcools* (1913), y que este último año dio a conocer también, el 29 de junio, el manifiesto «L'antitradition futuriste». El primer poema visual, la ya citada «Lettre-Océan», se escribió en 1914.

bras unas veces y otras no. El caligrama, las *parole in libertà* y, si se me apura, aquellas letras o palabras de imprenta que se inscribían en las naturalezas muertas de los cubistas profetizaban estéticamente los carteles de Giménez Caballero.

Pero un cartel literario es también un cartel… comercial. Y esto lo sabía perfectamente quien había escrito en el prólogo «El cartel y el cartelista» (*Carteles*, 1927) que «ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo *industrial* aplicado al arte nuevo». No era una vergüenza, sino un orgullo, ser capaz de persuadir por los ojos, porque le constaba también que el cartel era «el sortilegio de unas llamadas cromáticas, sabiamente repartidas, y he aquí de nuevo al pueblo conducido por el desierto como por la voz de Moisés». No en vano, como recordó en *Arte y Estado* (el lector lo verá más adelante), su espartano despacho de *La Gaceta* incluía los dos carteles que Cassandre había dedicado a los expresos L'Étoile du Nord (París-Amsterdam) y Nord-Express (París-Varsovia-Riga). Y, en fin, había dedicado su libro de 1927 «A la era industrial del mundo, nada menos». Y a la era comercial, podría haber añadido…

Fue la guerra europea la que llevó el cartel de una «etapa subalterna» (aunque rica en hallazgos artísticos) a la condición de movilizador social masivo, en el terreno de la política, del comercio o de la expresión simbólica del poder financiero e industrial. Un sagaz cartelista de formación marxista lo expresó en términos que el prefascista Giménez hubiera suscrito: «El cartel publicitario —escribía Josep Renau en 1937—, por la condición dinámica de su función, por su sagaz sentido de lo inmediato y ductilidad para captar los matices más fugaces de la vida moderna, se erige en expresión indiscutible y genuina de una época»[30]. Lo demostraron —seguía arguyendo— los dibujantes alemanes que dieron al cartel su «purismo constructivo», los norteamericanos que lo dotaron de «valor psicotécnico», los franceses al darle «lo sensual y fragante» y los soviéticos que trajeron «la razón histórica». El llamativo «Manifest Groc» (o Manifiesto Antiartístico Catalán), de Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, en 1928 (muy cercano en su tipografía al libro de Giménez), olvidó la cartelística entre la cabalgata jubilosa de «nous fets d'intensa alegria i jovialitat» que incluían los transatlánticos, el *music-hall*, los desfiles de maniquíes, los coros populares y las máquinas de fotografía… Pero la revista

[30] *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 44. El texto suscitó una significativa polémica con el pintor Ramón Gaya que apareció en los números 1 y 2 de la revista *Hora de España*.

que lo publicó, *L'Amic dels Arts*, de Sitges, publicó dos «Guías sinópticas» del mismo trío redactor, una dedicada al cinema (número 23, 31 de marzo de 1928) y otra al anuncio comercial (número 24, 30 de abril de 1928). Y en ésta podemos advertir que las «lleis estrictes» del cartel incluyen la sorpresa, la sugestión, la visualidad, el aplomo, la agilidad…, resumidas en jovialidad, mientras que sus elementos técnicos han de ser los colores simples, las formas elementales, las cualidades inusitadas, los cambios de escala y la «explicatividat», siempre al servicio de «la reacció psicològica ràpida, intensa»[31].

En su propósito de vender idóneamente y «explicativamente» la nueva literatura española, Giménez Caballero consiguió carteles verdaderamente cimeros. Entre los veinticinco del libro de 1927 son espléndidos aquel que (bajo el título «La novela romántica») visualiza la paleta cromática barojiana que ha servido para componer *El gran torbellino del mundo*, y la composición tan certera que, titulada «El ensayista», cartografía el estado espiritual de Unamuno al escribir *La agonía del cristianismo*. Los carteles de la colección de Gustavo Gili son mejores y técnicamente más complejos. No es fácil elegir entre ellos y quedarse con la sutil captación del nuevo Valle-Inclán en «El marqués de Bradomín se hace *sans-culotte*» o con la del «Sistema filosófico de Maeztu», sobre el fondo de una bandera española (y con los reyes de la baraja); con el divertido horóscopo de Benjamín Jarnés (con un «Viva la Pilarica» al lado de la cabecera de *Revista de Occidente*), con los emblemas de Jean Cocteau o la síntesis de Ortega y Gasset, reflejada en las fases de la luna: desde la luna llena de la *Revista* y *El espectador* a las fases crecientes que han sido, de mayor a menor, la del diario *El Sol*, las *Meditaciones del Quijote*, la etapa de Marburgo y los primeros y combativos años en *El Imparcial*. Pero el más famoso y reproducido de los carteles ha sido, sin duda, el panorama de la literatura española en forma de planisferio celeste, donde campean el Sistema Solar (con los colaboradores del periódico de Urgoiti), el Sistema por *Abc* (con los del diario de Luca de Tena), los planetas solitarios con sus satélites (Menéndez Pidal y su grupo del Centro de Estudios Históricos; Juan Ramón Jiménez, Unamuno…) y la poblada «nebulosa de la Academia». Es difícil hallar una síntesis de la historia literaria española hecha con más eficacia; a la altura de 1927, Giménez Caballero se las

[31] Sebastià Gasch, *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, Joan M. Minguet i Batllori (ed.), Barcelona, Edicions del Mall, 1987, págs. 149-151.

había arreglado para tener que ver con casi todos sus cuerpos celestes. Y nunca dejó de pensar en su genial invento de 1927: todavía en 1985, al prefaciar sus retratos españoles (bastante parecidos) los concebía no como un museo sino como «galerías (encristaladas y sucedáneas)» (sospecho que quería decir «sucesivas») y reconocía que «mi ilusión hubiera sido *cartelizarlas* como hice con gran éxito en mi segundo libro»[32].

El escritor *strapaesano*

Los toros, las castañuelas y la Virgen es el primero de los libros del autor que va a encontrar el lector de esta antología y se publicó en 1927. Lo hizo a sus expensas Rafael Caro Raggio, cuñado y editor de Pío Baroja, que aprovechó nuestro volumen para anunciar en sus últimas páginas la serie de «Memorias de un hombre de acción» y, por cierto, también las traducciones de los relatos de Henri Barbusse que tenía en su catálogo. Los tres ensayos que lo integran son, como se advertirá, una desopilante indagación de signo *strapaesano*, pero ponderada y contada desde un divertido humor *stracittadino*. Se habla de toros, pero para exaltar —frente a «una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos», de abolengo tan plebeyo— el retorno del rejoneo que significa el disfrute aristocrático del toro. Giménez se asocia con este ensayo (que estampó previamente en *El Sol*) a una nueva fase de la taurofilia nacional, que llegaba tras las diatribas antiflamenquistas de Eugenio Noel (de quien se tendrá en cuenta, sin embargo, la colección *El picador Veneno y otras novelas*, que publicó Maucci, en Barcelona, este mismo año de 1927): me refiero al tono, entre apasionado y distante, castizo y moralizante, con el que abordaron la fiesta nacional Ramón Pérez de Ayala u Ortega y Gasset.

No poco de ayaliano (en la medida en que recuerda las tesis de *Troteras y danzaderas*) tiene «Resurrección y muerte de las castañuelas», el segundo ensayo. También Giménez parece pensar en el salero innato de esas niñas madrileñas que tocan los crótalos en la plaza y que pueden ser paradigmas de una cultura de la gracia, frente a la pesadez germánica o incluso frente a la «fórmula nórdica, anglosajona de la cultura del cuerpo». Con lo que, también aquí, la espontaneidad popular, sin mezcla de intelec-

[32] *Retratos españoles (bastante parecidos)*, ed. cit., pág. 11.

tualismo alguno, hallaría fórmulas eficaces… Y paradigmas simbólicos tan complejos como el que elabora el ensayo más largo e interesante, «Ave María Purísima», toda una atrevida interpretación sobre el donjuanismo y la imagen de la mujer en la vida española, que tampoco parece ajena a las cavilaciones de Víctor Said Armesto, Marañón o el mismo Pérez de Ayala a propósito del tema. Los tres trabajos demuestran, en suma, el entronque de Giménez con el pensamiento liberal pero también su endiablada capacidad de juguetear con los moldes del ensayo etnográfico, la interpretación freudiana y las fulgurantes simplificaciones y asociaciones histórico-culturales. Y con una información de la actualidad que tiene quizá su mejor expresión en el ensayo *San José (Contribución para una simbología hispánica*), publicado en *Revista de Occidente* (1930), que por muchas razones he añadido aquí, ya que es un capítulo sobrevenido al libro de 1927, ahora al fin en su lugar. Aunque también sea una de las más estimulantes reflexiones sobre las tormentas espirituales de 1930, en la línea de un famoso artículo de Antonio Espina, «Vísperas del año 30» (*El Sol*, 10 de noviembre de 1927).

Pocos ensayistas del momento estaban en condiciones de pergeñar unos fuegos de artificio intelectual tan atrayentes como los que se ofrecen, donde se habla de la generación del 98 y de la cultura del deporte, de la necesidad de escribir sobre las influencias de Nietzsche y Erasmo en España y sobre el retorno del romanticismo en 1930, sobre Freud y sobre Murillo. Lo explica muy bien una frase de «Ave María Purísima» en la que el lector reparará, sin duda: «La mente tiene mucho de caleidoscopio. El azar va arrojando, en su fondo, datos, bolas de colores, sensaciones, estrellitas inconexas: un *bric-à-brac* […]. Y la mente, como el caleidoscopio, muchas veces se encuentra sorprendida de ver que aquel revoltijo de aluvión —mareante— se ha modificado en una estructura, en una forma definida y distinta».

El año 1928 ofreció tres nuevos libros del autor, que han conocido alguna reedición reciente y de los que, por esa razón, se ha prescindido[33]. *Julepe de menta* (con fe-

[33] Me refiero a *Yo, inspector de alcantarillas*, pról. de Edward Baker, Madrid, Turner, 1975; *Manuel Azaña (profecías españolas)*, pról. de Ernesto Giménez Caballero, apéndice de Jean Bécarud, Madrid, Turner, 1976 (el prólogo, fechado en 1974, es muy revelador de cómo acogió el autor su efímera resurrección); *Julepe de menta y otros aperitivos*, Barcelona, Planeta, 1981; *Genio de España*, pról. de Fernando Sánchez Dragó, Barcelona, Planeta, 1983, y *Hércules jugando a los dados*, Zaragoza, Los Libros del Innombrable, 2002.

cha de 1928 en el colofón y 1929 en la portada) fue un diminuto tomo de la inolvidable colección «Cuadernos Literarios» y, como su título indica, es un verdadero cóctel: mezcla de heterogeneidades, agitado de modo sistemático, rico de color y servido con hielo, sin renunciar al humor y la inteligencia (que son los modos *fríos* de la literatura). Sus primeros dos trabajos, «Trisagio de la aleluya» y «Cuadrangulación de Castilla» (que reproduce la presente antología), están en la línea *strapaesana ma non troppo* que acabamos de ver en el tomo anterior, quizá en este caso más gustosa de lo esquemático y descoyuntado, de la metáfora brillante y de lo visual. A cambio, los textos «Primer amor. Y Góngora en el dancing» y la ya mencionada «Oda al bidet», tan *stracittadini* ambos, se mueven en la fantasía vanguardista y juegan (escamoteándose, a la vez) con la ficción en prosa, en el primer caso, y con la forma poética, en el segundo. *Hércules jugando a los dados* (1928; lo imprimió en sus propios talleres, para la editorial La Nave) pertenece al ámbito *stracittadino* puro. Diserta, como ya se ha dicho, sobre el signo de los deportes pero también sobre otras cosas de «nuestra época»: «atletismo, cinema, cornete de dados» (la presencia del «cubilete heraclida» tiene, por supuesto, muchos padres: el *Coup de dés* de Mallarmé, pero también el homónimo *Cornet* de Tristan Tzara y, por supuesto, la complacencia del cubismo en la simultaneidad y el azar constructivos). De su lectura se infiere que el boxeo es moderno, pero el alpinismo se ha quedado en el siglo XIX; que los mejores deportes han de llevar casco (aviación, automovilismo, guerra…), pero que tampoco está mal el fútbol como diversión espontánea, democrática y vertiginosa (no debemos ocultar que por las páginas del libro —ilustrado con reproducciones de pintura moderna *hors du texte*— transitan de cuando en cuando las apelaciones a una maza herculina muy parecida al *manganello*, la complacencia por el culto a los ases y ciertas nostalgias del cesarismo, pero no pasan de ser cosas que se diluyen en el humor y la hipérbole consustanciales a las reglas del juego; nunca mejor dicho en un libro de este tema).

Si no fuera por la inoportunidad, por la *incorrección política* de su autor, sería muy difícil regatearle a *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmas)* el lugar de privilegio en la prosa vanguardista de imaginación que Edward Baker, su moderno editor, le ha otorgado. El ensayista sagaz que era Giménez ha sabido muy bien dónde situar el dilema del libro, entre el yo como enigma («un neurópata famoso me colgó del pecho la me-

dalla de sufrimientos por el Yo. La cruz de la Santa Histeria. Toma —me dijo—, inválido del mundo exterior, joven pocero de entrañas») y la realidad como «zona abisal» pero también ajena, un lugar donde tropezó con Joyce, Éluard, Ernst, Man Ray y Kafka pero también con Gracián y Unamuno. Los «epiplasmas» son las revelaciones siempre incompletas, siempre turbias y dramáticas, de la vida que aflora en torno; Giménez ha pensado en el «protoplasma» de la biología —sustancia albuminoide que forma la parte esencial de la célula— pero, sin duda, también en el «ectoplasma» —aura que emana de los médiums— de los espiritistas. Y quizá el mayor mérito de este libro reside en cómo el punto de partida realista y casi costumbrista se dispara hacia lo inquietante, ya sea en la dolorosa historia de la mula enamorada de su dueño y madre imaginaria de un muleto redentor («El redentor mal parido», el mejor texto del libro) o en «Esa vaca y yo», historia de la relación de un patético *unmensch* madrileño con la pobre bestia de la vaquería cuya leche compra. Pero quien es capaz de concebir tan espléndidos embriones de novela como éstos, también lo es de esbozar fragmentos brevísimos —«Fichas textuales»— que oscilan entre el bodegón cubistoide («Naturaleza muerta»), la composición expresionista («Camión [en subconsciencia de urbe]») e incluso el esquematismo abstracto de «Algunos círculos» y «Trama».

No fue casual aquel elogio de Ramón Gómez de la Serna, que descubrimos en las «Visitas literarias», a propósito de su madrileñismo. Seguramente, al leer al redescubridor de *El Rastro*, de *El circo* o los vericuetos urbanos de *La viuda blanca y negra*, Giménez se dio cuenta del rendimiento estético que podría sacarse a una dignificación de un tema que parecía estancado en Arniches y López Silva. Y no fue el único en advertir el filón tentador del cruce del localismo y el vanguardismo, de la vida popular y el lenguaje estético moderno. ¿No era lo que mostraba, a fin de cuentas, el cine cómico americano con respecto a la vida de la sociedad tradicional de los Estados Unidos? ¿Y lo que enseñaba el entrañable vagabundo de Charles Chaplin en su peregrinar urbano, por no citar aquellos filmes documentales ciudadanos —que Giménez no conoció— como *Berlín. Sinfonía de una ciudad*? El resultado fue precisamente el rodaje de una película, *Esencia de verbena*, que el autor emprendió en junio de 1930 y concluyó a finales de agosto, entre San Antonio de la Florida y la Paloma, cuando había concluido el ciclo de aquellos festejos populares de las barriadas de su ciudad. Nada más propicio que el tema de la verbena para agitar con su pretexto las perspectivas, multiplicar los puntos

de vista y convertir en carrusel abigarrado la narración lineal. Lo habían sabido muchos poetas (Dámaso Alonso, Antonio Espina…), no pocos jóvenes de la Residencia de Estudiantes que vivieron su experiencia de inmersión popular retratándose en los ingenuos artilugios verbeneros y, por supuesto, bastantes pintores entre los que destacó Maruja Mallo. Giménez contó con el operador Segismundo Pérez de Pedro y con la colaboración de algunos escritores del momento como improvisados actores, entre los que destacó el propio Ramón Gómez de la Serna, que protagonizó tres divertidas escenas: disfrazado como un muñeco más del pim-pam-pum, estoqueando un toro de barraca y haciendo girar su cabeza al compás de un tiovivo vertiginoso. Y el propio Ramón actuó como comentarista en el estreno del filme que tuvo lugar el 29 de noviembre de 1930 en la decimoquinta sesión del Cine-Club Español de *La Gaceta Literaria*[34].

Ya sabemos que febrero de 1929, momento de la publicación de la «Carta a un compañero de la joven España», constituyó el dato capital de la progresiva definición fascista del nacionalismo literario de Giménez Caballero (que al año siguiente participó en la redacción del periódico *La Conquista del Estado*, cuya cabecera, por cierto, plagió la homónima romana de Curzio Malaparte). No es casual, por tanto, que el antetítulo «La joven España, I» preceda al título, *Circuito imperial (12.302 kilómetros. Literatura)*, que fue su último libro de 1929 y que dedicó a lo espiritualmente más parecido que encontró a su alrededor: «A la memoria de Ramón de Basterra. Poeta, diplómata, vesánico: esencial viajero» (el poeta bilbaíno había fallecido en 1928, perdidas sus facultades mentales; nunca fue exactamente un fascista, pero sí era un católico nacionalista al que fascinaba el mundo moderno, la autoridad y las tesis de Oswald Spengler, y que había descubierto la Sobrespaña, una anticipación culturalista de la futura Hispanidad)[35].

[34] Véase el capítulo que le consagra Román Gubern en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, págs. 430-445.

[35] La *Obra poética* de Ramón de Basterra está recogida en dos volúmenes en esta misma colección (Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001), con un prólogo mío, «Para leer a Ramón de Basterra (instrucciones de uso)», págs. XIII-LVII. Con posterioridad, acerca del concepto de «Sobrespaña», puede verse mi artículo «Las señas de *Vírulo* (1924-1927), héroe de Ramón de Basterra (con unas notas sobre la tercera parte inédita)», en Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (eds.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 163-193.

Circuito imperial es un vivaz reportaje por la actualidad de la huella hispánica en Portugal, Italia, Holanda, Alemania, Francia y Bélgica, al que no le faltan las interpretaciones agudas (y las arbitrarias) y las noticias sorprendentes, fruto de una curiosidad siempre despierta. Viajando por Alemania, lo confiesa en una preciosa instantánea de su intimidad: «(Mi mayor felicidad en tranvías, coches, antesalas.) Como hasta ahora no he pensado seriamente en la novela, nunca he tomado apuntes de mis inspecciones. Me ejercito en gimnasia de placer, inutilerías, sin trascendencias. Como quien silba un motivo o se deja resbalar por un *skating*. Tal vez un día, venciendo un cierto temor a lo inexacto, a caer en la divagación impresionista, acumule mis fichas de rostros, como el geólogo las suyas de estratificaciones»[36]. Ése es el mecanismo que genera botines literarios tan fascinantes como los que propicia su acercamiento a Holanda (donde suministra noticias del movimiento De Stijl, de Theo van Doesburg, del que se ha hecho «hojeador apasionado») y sus definiciones de Berlín, donde ha captado «la soledad de la muchedumbre, conexión con el infinito de lo humano» en una ciudad que, en la noche, «espera, como un estuche abierto y niquelado» (previamente ha apreciado el expresionismo que «acentuó un carácter moral, patético, freudiano» de los *ismos* precedentes y que ejemplifica con la obra de Joseph Roth —«un Jarnés alemán»—, Otto Dix —«ruge en cavernas. Huele a carne cruda»—, Georg Grosz —dotado de profundo «sentido novelesco»— y Max Beckmann, quien «recuerda a Solana, con ciertas graciosidades de Maruja Mallo»). Pero también conviene leer sus hostiles apreciaciones de París, donde, tras visitar a Roger Martin du Gard y Jean Cassou, concluye que «la Crítica en Francia inventa la Literatura de Francia. Es el país más genial para inventar valores. Y luego difundirlos». Pese a lo cual, ni le gusta París («París del *senso* y del sexo. Cualquier otro París ya no tiene interés»), ni Burdeos, «destartalada, ancha, espesa, beocia. Pero con una cualidad enérgica: carácter». Sólo la visita a Italia desarma por entero al ocurrente e irónico gimnasta de la observación: «Cuando el fenómeno fascista irrumpió en mi conciencia, a posteriori de mi reconocimiento entrañable con Roma, me vi perdido. Tenía que asumirlo acríticamente. Como un mandato familiar, como una imperiosa llamada de obediencia».

[36] *Circuito imperial (12.302 kilómetros. Literatura)*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1929, pág. 74.

Poco después, *Trabalenguas sobre España. Itinerarios de Touring-Car. Guía de Touring Club. Baedeker espiritual de España* fue un precioso libro de 1931 que editó CIAP en la imprenta familiar y que quizá sea la respuesta española (ya algo más que *strapaesana* y mucho menos que *stracittadina*) al larresco «Epílogo en Madrid» que cerraba *Circuito imperial*: «Ya basta de llorar y suicidarse. Si hasta ahora escribir en Madrid ha sido llorar, ahora debe ser otra cosa: apretar la mandíbula. Resistir los golpes. Concentrar los músculos. Adensar la rabia. Solidificar bien el puño. Defenderse. Y al menor descuido de la bestia inmunda, atacar»[37]. No es un volumen corriente este *Trabalenguas…* Su lector deberá tener presente que ésta es la época de consolidación y popularización del turismo, cuyos orígenes decimonónicos —y *belle époque*— estuvieron limitados a la aristocracia de la sangre o el dinero y, a todo tirar, a los intelectuales acomodados y famosos. Nos hallamos, más que en tiempo del *sleeping-car* y los grandes hoteles, el balneario y la visita monumental, en los días del transatlántico populoso, los expresos eficaces, las playas atiborradas, las visitas colectivas guiadas y los hotelitos de medio pelo. Y a ese público potencial, indígena o extranjero, quiere alcanzar Giménez Caballero con esta segunda incursión patriótica, solidificando bien su certero puño de escritor al servicio de una causa.

Que no por casualidad había sido también uno de los frentes de renovación abiertos por la Dictadura de Primo de Rivera. A los gobiernos de aquel dictador, más decimonónico que moderno (y a quien Giménez siempre retribuyó con burlas condescendientes), se debió, en efecto, la primera organización del turismo: la creación del «circuito nacional de firmes especiales» que permitió marchar a los nuevos automóviles por carreteras bien asfaltadas, la erección de los primeros Paradores Nacionales, la creación de Sindicatos de Iniciativa y Propaganda en las principales ciudades y la consolidación de recorridos y referencias monumentales (que debieron mucho al marqués de la Vega-Inclán), además de la celebración de las dos exposiciones internacionales —de Barcelona y Sevilla— que remataron la importante tarea de la Dictadura en este ámbito y consolidaron una imagen artística de España (la Plaza de España sevillana o el Pueblo Español de Montjuic son, al respecto, dos símbolos insustituibles). Por eso, *Trabalenguas sobre España* adoptó el modelo formal de una

[37] Ibídem, pág. 124.

guía de viajes de verdad, con sus fotografías, sus indicaciones prácticas, itinerarios e ilustraciones. En el fondo, nada hay más vanguardista que el remedo y la parodia de modelos, máxime cuando éstos son objetos de serie industrial (¿nos atreveríamos a decir que el *Trabalenguas* es una suerte de *ready-made* de Giménez, al modo de los perpetrados por Duchamp?), pero también será evidente para su lector que este libro es algo más que una guía divertida y una exhibición plurilingüe (lo que también tiene que ver con otra dimensión del juego vanguardista, por supuesto…). Las numerosas dedicatorias, por ejemplo, establecen una red de complicidades, cuando menos muy significativa. Lo es, naturalmente, que el libro entero se dedique «a los jóvenes universitarios españoles», pero no lo es menos que el capítulo catalán tenga como uno de sus destinatarios a Antoni Maria Sbert, el mallorquín fundador de la Federación Universitaria escolar, la FUE que combatió a la Dictadura. Y es tan divertido que el itinerario aragonés —una joya de imaginación, por cierto— se dedique a Luis Buñuel como el que la evocación andaluza vaya enderezada a Pedro Salinas, catedrático en Sevilla; la leonesa, a Claudio Sánchez Albornoz, y la madrileña al casi inevitable Gómez de la Serna. Ni tiene menos interés que la propuesta de interpretación del *Quijote* venga apadrinada por Américo Castro; que el recuerdo de Juan Valera se consagre a su mejor intérprete, Manuel Azaña, y que el repaso de las «generaciones actuales de España» se dedique a personalidades tan incompatibles sobre el papel como Antonio Espina, republicano, y Ramiro Ledesma Ramos, fascista. A partir de esos ademanes de camaradería, las afirmaciones y las adivinaciones se entienden algo mejor, por si no fuera bastante explícita de suyo esta cartografía espiritual del país. Que tiene también un melancólico sabor de despedida: nunca Giménez Caballero volvería, como hizo aquí, por los fueros de su interpretación nacionalista liberal de España, ni el friso de admirados destinatarios de las dedicatorias volvería a comparecer en términos tan amistosos y cercanos. Los días de la fe se acercaban y los puñetazos, anunciados en *Circuito imperial*, iban a ser más que metáforas…

El capítulo final del *Trabalenguas…*, «1918. Spanish Literature. 1930», es una estupenda síntesis del rumbo de las recientes letras españolas y apareció casi a la vez, siempre en inglés, en el libro panorámico del americano Samuel Putnam, *The European Caravan* (1931); fue algo posterior, aunque ambos estén estrechamente emparentados, al «Cartel de la nueva literatura», de pretensiones más geográficas, que vio

la luz en *La Gaceta Literaria*, número 32 (15 de abril de 1928). Uno y otro testimonian la consustanciación del autor con un programa. Pero el texto que ha preferido ofrecer la presente antología, *Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo* (*Revista de Occidente*, 57, marzo de 1928), es algo más que una síntesis afortunada de acontecimientos. E incluso me atrevería a sustentar que, al lado de otros felices diagnósticos del momento («La deshumanización del arte», 1925, de Ortega; «El arte al cubo», 1927, de Fernando Vela; la charla «L'Obra Nova», 1928, de Josep Pijoan; el prólogo «Bajo el signo de Cáncer» de *Teoría de zumbel*, 1930, de Benjamín Jarnés; y «Poesía eres tú», 1932, de Antonio Marichalar), compone el cuadro de honor de la teoría del vanguardismo español. Con todos ellos comparte su moderación divertida, su parentesco con todos los *rappel à l'ordre* que a partir del de Jean Cocteau se habían lanzado y su inclinación por una interpretación de lo vanguardista más sociológica e histórica que exclusivamente estética. De todos, sin embargo, éste es el texto más original y el más rico en referencias e implicaciones; sabe detectar la sintomatología universal del primitivismo pero también entender, como seguramente no había hecho nadie, ni entonces ni ahora, que el clasicismo del grupo de Valori Plastici, la vuelta a Góngora de 1927 y la recuperación de Scarlatti y Mozart para la nueva música venían a ser lo mismo. A quien todo esto le parezca un desvarío le recomiendo vivamente la lectura atenta del excelente ensayo de Giménez Caballero.

Síntomas de apocalipsis

Los dos artículos de *La Gaceta Literaria* que, como verá el lector, aquí se han reproducido —«Ante la nueva justicia española: *La Gaceta Literaria* y la República», 105, 1 de mayo de 1931, y «Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España…», en la entrega siguiente, de 15 de mayo— revelan las contradicciones y las certezas de una época nueva, tanto en el país como en el ánimo del escritor. Todo cuanto Giménez Caballero reclamaba a la joven República en el primer artículo era legítimo y resultaba ser el corolario exacto de su programa literario español. Si se le hubiera atendido condignamente, se habría creado, sin duda, el primer Leviatán cultural del siglo XX, mucho menos propagandístico que el soviético, menos inter-

vencionista que el italiano y menos folclórico que el mexicano. Hubiera sido una cultura de Estado nacional y popular mucho más cercana a los modelos franceses de 1945, que se solemnizaron en exceso al crearse el Ministerio del ramo en 1958. Giménez quería una República culturalmente radical pero políticamente cesarista, como le exigió poco después a su jefe de Gobierno en un libro descabellado aunque nada estúpido, *Azaña. Profecías españolas* (1932); lo peor es que aquel discurso teórico tan coherente y moderno fue tempranamente acompañado de una discrepancia en lo concreto que se parecía sospechosamente a los gritos en el cielo que puso la derecha a partir del 14 de abril: al escritor le parecía de perlas una cierta funcionarización de sus colegas pero se burló —como hizo Agustín de Foxá— de los periodistas o catedráticos apresuradamente convertidos en embajadores; había aplaudido el laicismo pero, de repente, descubrió los muchos méritos intelectuales de los padres jesuitas del colegio de Areneros; tenía que saludar con entusiasmo el esfuerzo educativo del nuevo régimen pero, con no menos sospechosa coincidencia, encontró espléndidas virtudes en el analfabetismo popular.

Las contradicciones más evidentes están en el segundo de los artículos que se han citado, dedicado a revelar que la reciente quema de conventos en Madrid, Málaga y otros lugares (fruto de una suerte de milenarismo anticlerical de las chusmas urbanas, provocadas, eso sí, por algunos desplantes de monárquicos y católicos) era… nada menos que un hecho esencialmente literario en el que la imaginación estética se había adelantado a la historia. Algunas pocas sugerencias ayudarán al lector despistado a entender este insólito texto. Se dedica a Salvador Dalí, por razones que se explican en su curso, pero también a Dámaso Alonso porque fue el traductor (con el seudónimo de Alonso Donado) del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, tan crítico con los padres jesuitas; de hecho, se advertirá que el largo título y la prosa del artículo se ajustan al encadenado mental y sintáctico propio del monólogo interior joyceano, como homenaje a autor y traductor. También se observará que se equiparan aviesamente la educación religiosa de los colegios femeninos del Sagrado Corazón y los dengues del Lyceum Club, rigurosamente laico, que fue una activa asociación de mujeres de la clase media alta, más o menos emancipadas y feministas, que le merecería más adelante nuevas burlas en el «Folletín dieciochesco: las mujeres de Cogul», que recogieron en 1931-1932 los números 119, 121 y 122 de *La Gaceta*. Sin embargo, la

relación más firmemente establecida entre los incendios y la literatura es la que vertebra la presencia del surrealismo: el artículo cita y reproduce la fotografía de Benjamin Péret insultando a un cura, como lo hace con el famoso cuadrito de Max Ernst que se describe; la película de Buñuel-Dalí a la que pertenecen las imágenes de los maristas en el piano es *Un chien andalou*, aunque la que se mencione sea la más reciente *L'Âge d'Or*, en la que no faltan imágenes tan subversivas como ésa (recordemos los obispos podridos en la isla de Mallorca). Y se tendrá también en cuenta la autocita implícita del ensayo acerca de «San José» que cierra el artículo. Sabemos, no obstante, que, a despecho del tono jocoso de este pastiche joyceano, Giménez vivió los acontecimientos con una profunda conmoción espiritual. Al reseñar *Aún*, de César González Ruano, en la *Revista de las Españas* (85-86, septiembre-octubre de 1934), contó: «Coincidí con él en una crisis fundamental: la crisis del liberalismo. Creo que casi juntos descubrimos dos cosas: el catolicismo y el fascismo […]. Recuerdo la visita que hicimos a un jesuita de un convento quemado el 11 de mayo sedientos de cuestiones que el jesuita no quiso abordar».

Para comprender la fuerza de esa sed de respuestas hay que leer los seis números de *El Robinsón Literario de España*, que fueron aquellos de *La Gaceta Literaria* que Giménez redactó a solas. Y creo que no tanto por problemas con una redacción cada vez más escindida sino por la comezón, muy suya, de jugar en los dos bandos: en el de un republicanismo nacionalista y progresista del que cada vez estaba más lejos y en el de la sistemática corrosión sarcástica de las instituciones del nuevo régimen, en la línea de encarnizamiento de la derecha tradicional. Y que acabó por ser su único bando.

El cierre definitivo de *La Gaceta Literaria* (su último número, el 123, vio la luz el primero de mayo de 1932) coincidió con la aparición del primer libro de su ciclo fascista, la obra que siempre sintió más suya e importante: *Genio de España. Exaltaciones ante un resurgir nacional. Y del mundo.* Nada menos… Las dos primeras partes del libro son sendas requisitorias contra el fracaso de Unamuno y Ortega como redentores de España: la primera, «Los nietos del 98 (notas a Unamuno)», es, en puridad, una descalificación más emotiva que otra cosa del noventayochismo; la segunda, «Los huevos de la urraca (notas a Ortega)», tiene más calado político, porque siempre es más dramática la ruptura con el padre que con el abuelo. De hecho, Giménez no va-

cila en reconocer como propia la herencia orteguiana: «Sobre esta España [*España invertebrada*] de Ortega yo fundé las esperanzas de mi *Gaceta Literaria*: es decir, el aceptar una hermandad regional de lenguas, una libertad absoluta de conciencia, un mito a ultranza de la Cultura por la Cultura y del Arte por el Arte; una creencia central de que la salvación de España estaba en lo minoritario, sobre todo si esto de lo minoritario tenía un fundamento "rubio", "vital" y "franco"». Pero, llegada la hora de la verdad, los nuevos «genios políticos» que le inspiran ahora son Hitler, Kemal Ataturk, Lenin y, sobre todo, Mussolini, reconocimiento previo de caudillajes que le lleva en derechura a una «Exaltación final sobre el monte del Pardo», que (como el propio autor señalaría en nota a las ediciones posteriores a 1939) no dejaba de ser una premonición siniestra de otras revelaciones posteriores.

Un año después, el libro *La nueva catolicidad. Teoría general sobre el fascismo en Europa: en España* (edición póstuma de un fantasmal sello «La Gaceta Literaria», con fecha de 1933) ofrece el nivel más bajo de creatividad y argumentación que hasta ahora hemos visto. El arranque es prometedor, como refutación del *strong father* que para él había sido Ortega («la palabra Europa es una palabra siempre bárbara y alógena para un español. La palabra Europa, además de ser una palabra bárbara para un español, es una palabra fatídica»), pero el «hallazgo de un nuevo Trento» en las sesiones del Convegno Volta, en Villa Farnesina, y su entusiasmo adolescente por los fastos escenográficos del partido de Mussolini y Starace resultan bastante aburridos y previsibles. Y no carentes de extremos que hieden a toda la perversión que se avecinaba. A propósito de la venerable costumbre de los pogromos, escribe, por ejemplo, que «los judíos optaron por las conversiones. Todas las violencias de las que los cristianos les hicieron objeto estaban justificadas». Y, en orden a una nueva «historia de los heterodoxos españoles», anda decidido a mejorar a don Marcelino: ya Cervantes le resulta sospechoso de recoger la «juglaría» (o popularismo medieval) al lado de lo renacentista laico, lo reformista y lo erasmiano, pero es que, más tarde, «durante el siglo XIX hay un conjunto de nombres que constituyen el pórtico definitivo de lo republicano: Goya, Larra, Sanz del Río, Costa, Galdós, Ganivet. Y la llamada generación del 98». Todo, en fin, conspira (como reza el «Plan de una resurrección nacional para España») a que suenen imperativos «clarinazo y ordenanza. Alarma y vítor». En 1934, el libro *El Belén de Salzillo en Murcia (Orígenes de los Nacimientos en España)*

obtuvo uno de los premios nacionales de literatura que discernió el «bienio negro», pero, a pesar de todo, la nueva incursión —tan *strapaesana*— no llega, ni de lejos, a la insolente calidad imaginativa de *Los toros, las castañuelas y la Virgen* de diez años antes. Es un libro erudito, alguna que otra vez brillante (cuando habla del bucolismo dieciochesco y sus motivos, o cuando censa las «modalidades escénicas» del portal), pero resulta poca cosa más que una apología de «nuestro nacimiento católico» frente al «panteísmo vegetal del Noel»: un asunto, en suma, más propio del folletón de una hoja parroquial que de un ensayo.

Por aquellas mismas fechas, Giménez empezó a escribir en *Informaciones*, un periódico vespertino creado en 1922, que había sido (y quizá lo era todavía a la fecha) propiedad del financiero Juan March Ordinas pero que, en todo caso, estaba dirigido por un periodista tan escasamente recomendable como Juan Pujol (quien, muy posiblemente, recibía un jugoso sobresueldo de los servicios de propaganda de la embajada hitleriana). El 7 de junio de 1934, en plena campaña del diario en pro de las clases medias, escribe, por ejemplo, una «Salvación española. La clase más nacional y más social» que produce vergüenza ajena, aunque no tanta como otro artículo de su amigo César González Ruano que, una semana después, lucró un premio de mil pesetas, discernido por la Unión Española de la Clase Media. El trabajito de Ruano se titulaba, cómo no, «Poesía y verdad. Defensa de la clase media» y arrancaba así: «Dios conserve a la clase media española —en tanto que le aumenta la fortuna, que es justicia— ese afán en el que anda toda su finura, el patético honor de su acento; esa agonía de no querer dejar de ser en sí»[38]. Pero no mejoran mucho la sensación de bochorno otros artículos de nuestro escritor que salieron a lo largo de ese verano. En «El ansia actual de la juventud. Sed de autoridad» (4 de julio de 1934) diagnosticó muy bien el juvenilismo como corriente de un tiempo que regresaba a lo romántico, pero también pensaba que «esa sed juvenil» de obediencia y combate «es un fenómeno de tipo religioso y profundo. Admirable. Esta sed es la consecuencia de muchos años de

[38] No lo recoge la excelente antología de *Obra periodística (1925-1936)*, Miguel Pardeza Pichardo (ed.), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, págs. 536-629 (para los artículos de *Informaciones*). Tomo los datos acerca del citado periódico vespertino de María Cruz Seoane y María Dolores Saiz, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 277-279.

impiedad ante el hombre, de dejar solo al hombre en sus miserias, en sus soberbias, en sus ilusiones y en su debilidad». Vivir en milicia ha devuelto al joven de hoy el poder ser «alegre, sereno, fuerte, ingenuo». Y fraterno, como saben incluso los *chíribis*, los jóvenes socialistas que la clase media atemorizada veía desfilar los domingos, cuando regresaban de pasar la tarde en la Casa de Campo: «Lo de menos sería luchar con ellos. Pues sólo se debe luchar con los iguales. Y nada se parece más a un abrazo que un cuerpo a cuerpo de combate».

Lo malo es que las escuadras falangistas se aplicaban ya más a la dialéctica de las pistolas que a la de los puños, cuerpo a cuerpo, ambas reivindicadas por el joven Primo de Rivera en su mitin patriótico del 29 de octubre del año anterior (que suele llamarse «acto fundacional» de Falange Española). Giménez también estaba por la labor, como refleja el artículo «Gran virtud restaurable. El fanatismo español», del 8 de agosto de 1934. Para entonces era ya una suerte de consiliario general de las agrupaciones más derechistas del empresariado, andaba en todas las aventuras fascistas y frecuentaba los salones de la monárquica *Acción Española*, del marqués de Quintanar y Ramiro de Maeztu; a nadie extrañaría, pues, que se declarara enemigo de una España republicana «desfidelizada, chistosa, individuante, relajada y heterodoxa» y mucho más cerca de «una enardecida Italia, una enloquecida Alemania, una vigilante Francia y una tajante Rusia» (todo lo cual viene a cuenta de que Margarita Sarfatti, ninfa Egeria del fascismo —y amante de Mussolini—, le ha presentado en Venecia como «joven y nuevo representante del fanatismo español», provocando que en la misma reunión Salvador de Madariaga se definiera como «profesional de la herejía» y Eugenio d'Ors como «amante de la ironía y de la tolerancia»).

Los artículos de 1935 muestran el agravamiento de la patología. El 27 de marzo publicaba, siempre en *Informaciones*, «El Káiser Hitler. El triunfo de un rey natural», que concluía así: «¡Qué poema de gloria, de grandeza, de virilidad, de misticismo y de coraje el de Alemania! Hitler: ¡Heil Hitler!». Y el 10 de agosto (aniversario, por cierto, del fallido golpe militar antirrepublicano del general Sanjurjo), en «Hoy. Exaltación del Escorial», volvía contra sus propios genes orteguianos para abominar de la revista *España* y su programa basado en «la democracia, el pacifismo, la francofilia, el heretismo» que llevó a la República. Contra eso, el monasterio herreriano le ha recordado un gigantesco «crucero transatlántico, anclado en la llanura rumbo a Euro-

pa y América […]. Puesto de mando, central de órdenes del mundo, trepidación de turbinas ideales, tic-tac de T.S.H., hélices de ímpetu hacia todos los puertos de un orbe nuestro».

El delirio final recuerda, amén de los tropos de Ortega, los peores momentos de la insania de Ramón de Basterra, pero el poeta vasco nunca renunció a la participación de las grandes creaciones del nacionalismo liberal en el nacionalismo del futuro. Y Giménez, sí… Del 26 de enero de 1935 es un avieso artículo, nada vulgar de otra parte, acerca de «Secretos de Madrid. El barrio laico», que intenta retratar las «cuatro renovaciones basamentales» del urbanismo madrileño: la de los siglos XVI y XVII creó el modesto núcleo urbano que remataba el Prado y el Retiro; al XVIII se debió la escenografía castiza de la Puerta del Sol y el Palacio de Oriente; del XIX fue el repeinado ensanche burgués del barrio de Salamanca. Y este siglo XX ha dado ya la zona que «será el Alcázar de la Segunda República española». Y que adoptará la forma de «la suprema covachuela de la capital republicana. De un régimen cuyo ideal sólo puede estar en el naturalismo y en el enchufe. En el pacifismo idílico y en la burocracia pancista». Es, por supuesto, la zona que, más allá de Chamberí, se extiende teniendo como eje la Castellana, donde están la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes, el Museo de Ciencias Naturales y el proyecto de los Nuevos Ministerios. No perdurará esa nueva ciudad: «Los que no hemos pertenecido al régimen agónico y exhausto de la última monarquía, y estamos más allá del barrio laico, sabemos cuán larga y dura será nuestra tarea de nuevos fundadores».

Tal fue el clima de insurrección que explica la redacción de *Arte y Estado*, última de las piezas seleccionadas en la antología que presento y de la que reproduzco tres capítulos (algo más de la tercera parte de su extensión). No estará de más que recordemos que el texto se había publicado parcialmente en varios números de la revista *Acción Española*, en el cogollo intelectual mismo del autoritarismo clerical y monárquico, que no era mal compañero del fascismo aristocrático y suavemente historicista de Rafael Sánchez Mazas y Eugenio Montes, pero que tenía muy poco que ver con el fascismo montaraz y virulento de Giménez Caballero. Dudo que uno solo de los suscriptores de la revista se sumergiera en la lectura de las páginas que aquí se reproducen, y si lo hizo, su escándalo debió de ser mayúsculo. Quizá sea eso lo único que hoy las rescata… Suponen una de las últimas ocasiones en que la argumentación de

Giménez partió de su conocimiento cabal de la modernidad, aunque su lectura de la misma lleve por un camino erróneo a un final de perdición: la mayor nobleza del arte es servir a las grandes causas políticas de su tiempo, desvivirse en la obediencia ciega. Y no se equivoca ni en las líneas maestras de esa sumisión, ni en la universalidad de un fenómeno que concernía más o menos por igual a nazis, fascistas y comunistas. No hay mucha bibliografía europea tan precisa y sugerente sobre un tema tan siniestro. El título mismo, *Arte y Estado*, es provocativo pero profético; cuando hace pocos años una importante exposición promovida por el Consejo de Europa quiso evocar el mundo estético e intelectual que hizo posible la Exposición Universal de París, en 1937 (donde se confrontaron los orgullosos símbolos del pabellón alemán, del italiano y del soviético… pero también los de la República española en armas), el título elegido por su comisario, el gran historiador Eric J. Hobsbawm, fue un homenaje involuntario a Giménez Caballero: *Art and Power*[39].

Del combatiente voluntario al héroe en nómina

Debería escribirse alguna vez la historia de la literatura que nunca existió, la de aquellos libros que anunciaron sus autores y que no llegaron a ver la luz. Sería algo así como sombra de la literatura realmente existente: nos recordaría lo endeble de nuestros sueños de grandeza y seguramente no nos proporcionaría tampoco demasiadas sorpresas. Muchas cosas no existieron porque, en el fondo, ya habían sido escritas antes, porque eran anhelos desmesurados (y, a menudo, confusos) o porque los escritores se cansaron de ellas, después de haber advertido la distancia astral que hay entre una intuición fugaz y las muchas horas de escritorio. Usualmente, los autores más fecundos en esa suerte de literatura virtual son los que, algo más arriba, hemos llamado *escritores de destino*. Su lugar preferido del libro es aquella página donde se recogen por orden las obras ya publicadas del autor y se anuncian las obras *in nuce*, bajo los rótulos consabidos de «en preparación» o incluso «en prensa» (que suele ser tan mendaz).

[39] Cfr. el suculento catálogo de la muestra: *Art i poder: l'Europa dels dictadors (1930-1945)*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània — Angle Editorial, 1996.

Giménez Caballero, hombre de destino, fue siempre fiel a la inclusión de esta página que, en las vísperas del 18 de julio de 1936, andaba particularmente poblada. En *El Belén de Salzillo en Murcia* (1934) se anunciaban como de inminente salida *Roma y España* (que ha de ser el futuro libro *Roma risorta nel mondo* o *Roma Madre*), *Poemas de España* (subtitulado «traducción de Archer M. Huntington», que deben de ser versiones de los versos del conocido filántropo hispanista, fundador de la Hispanic Society, de Nueva York), *Los judíos de España, Juan del Encina* y *Folletón de un salvaje (novela de clave)* (que quizá tenga que ver con el folletón sobre Cogull, ya citado aquí como parte de *El Robinsón Literario de España*). *La nueva catolicidad* incluye solamente los tres últimos, pero *Arte y Estado* añade a los cinco de *El Belén…, Lope de Vega y San Isidro* (un propósito que pudo venir estimulado por el centenario de Lope, en 1935, y por la reactivación del talante *strapaesano* y castizo del autor), *Exaltación del matrimonio* (que pronto veremos) y unos *Cantos de la guerra civil* que, por supuesto, deben de usar el sintagma en el sentido unamuniano, como «guerra civil de los espíritus», aunque el equívoco sea, otra vez, siniestramente profético. La *Exaltación del matrimonio* de 1936 incluyó el anuncio de una monografía sobre Pedro Antonio de Alarcón, y, en plena guerra, *Los secretos de la Falange* relacionaba todos los títulos citados hasta ahora, pero además acogía a la rúbrica «Libros inéditos destruidos por los rojos» los que siguen: *España y Roma* (que no lo fue, como hemos visto), *Orígenes del teatro español bajo los Reyes Católicos* (que seguramente era la monografía sobre Juan del Encina), *Don Pedro Antonio de Alarcón, Los judíos y España* y los *Poemas de España*.

De todo lo mencionado sobrevivieron la evocación romana y *Exaltación del matrimonio. Diálogos de amor entre Laura y don Juan*, que se imprimió en el taller familiar y en el mismo año de 1936, procedente de una primitiva versión italiana titulada «Dialoghi d'amore tra Laura e don Giovanni o il fascismo e l'amore» (en la revista *Antieuropa*, 9, septiembre de 1935). A rótulo tan explícito sigue una bernardina descabellada que se califica de «nueva filografía» (al modo de la del humanista León Hebreo, *Dialoghi d'amore*), que escribe «guiado ¡sin duda! por inspiración divina» y sin rastro alguno del judaísmo de su predecesor. Su propósito es la destitución de la tradición amorosa de Petrarca (que, como Goethe, fue «otro retórico del sufrimiento del amor») mediante la entronización de una idea cristiana, colectiva y genesíaca de la re-

lación amorosa que, a su modo de ver, se relaciona con la figura de Don Juan («el antipetrarquista esencial») y con la concepción oriental de la mujer que cifraría la expeditiva opción musulmana de «hurí o jumento». El posible lector de este descabellado vejamen lo cotejará de inmediato con las reflexiones sobre la Inmaculada y san José como cultos hispánicos, que ya se han repasado en su lugar, pero la confrontación hace escaso favor a un Giménez católico y fascista y, decididamente, muy poco caballeroso.

La sublevación militar del 18 de julio de 1936 sorprendió a nuestro escritor en Madrid. Como ya sabemos, se refugió en casa de su dentista alemán, luego se tiñó de rubio y, de esa guisa, tomó un avión con destino a Italia, de donde pasó a la España de Franco. Se trasladó de inmediato a Salamanca para ponerse a las órdenes personales del general rebelde, con quien mantuvo una entrevista que narran sus memorias, aunque seguramente muy fantaseada. De aquel propósito (que identificó con el *dictum* de los curiales medievales: «Tu me defendas gladio, ego te defendam calamo»), sólo quedaron sus modestas aventuras propagandísticas salmantinas, que, en cualquier caso, dio por canceladas pronto. En el otoño de 1937 (atrás quedaron los sucios conflictos de la unificación de falangistas y carlistas, de camisas azules y boinas rojas), su situación debía de ser bastante incómoda y sus expectativas estaban visiblemente defraudadas. A esto y a su obsesión por el destino atribuyó la decisión de hacer los cursillos de alférez provisional en la academia de Pamplona (iba a ser un alférez bastante talludo, treinta y ocho años, aunque fue el número uno de su promoción) e incorporarse al frente. No entró, que se sepa, en acción, pero convivió con las tropas «nacionales» (un conglomerado de hijos de papá, pequeños propietarios campesinos, modestas clases medias urbanas de fuerte impregnación católica y, sobre todo, gentes de lealtad puramente geográfica), adoptó un espíritu entre castrense y guerrillero, y desarrolló con pasión un revelador culto a la muerte, a la vez que radicalizaba hasta la caricatura su catolicismo patriótico. Habría que repasar al respecto su periódico de trincheras *Los Combatientes* o un folleto tan curioso y lunático como *El vidente*, donde narraba su búsqueda (al lado del joven universitario falangista Antonio Tovar) de la memoria de Juan Donoso Cortés, el romántico adalid reaccionario de la era isabelina. A la fecha, nada le resultaba más ajeno que la vanidad de la escritura ni más próximo que la renuncia estoica y la meditación de la muerte. Las notas de 1938 a la nue-

va edición de *Genio de España* son muy reveladoras al respecto porque radicalizan todavía más un texto que, de suyo, ya venía muy cargado de vapores irracionalistas y antiintelectualistas. Allí señala, por ejemplo, que «los intelectuales» son aquellos que la Grecia clásica desdeñó como «sofistas», que la Edad Media tildó de «herejes»; el Renacimiento llamó «bachilleres»; el XVIII, «pedantes», «y en el siglo pasado, "intelectuales". Y a todos ellos juntos, "heterodoxos". Gentes de opinar contrario y al revés. Enrevesados. Frente a ellos estuvimos siempre los místicos, los teólogos, los predicadores. Los sacerdotes de causas divinas. Los curas del alma»[40].

A este período de fervores (y de equívocos, porque irritaba la susceptibilidad de casi todos)[41] correspondió el «breviario doctrinal y delirante» escrito «bajo el fuego del enemigo» *Los secretos de la Falange* (1939), publicado por la editorial Yunque en su serie «Solera de España» (cuyo esperpéntico emblema era una copita de fino subrayada por una espada). Lo de «delirante» queda algo corto ante un libro que se define como respuesta, iniciada ya en 1930, «a la propaganda socialdemócrata en España, para someternos a la órbita de la constelación anglo-francesa-rusa y judía», y donde el

[40] *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección española. Y del mundo*, Barcelona, Jerarquía, 1939, pág. 22. Cf., como una lectura muy crítica pero certera, Jo Labanyi, «Women, Asian Hordes and the Threat to the Self in Giménez Caballero and *Genio de España*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII (1996), págs. 377-387.

[41] Mi amigo Jordi Gracia, indagando acerca de Dionisio Ridruejo, me hizo llegar fotocopia de un escrito mecanografiado de Giménez, titulado «Documento al *Abc* sobre la monarquía», fechado en noviembre de 1938 y dirigido al periodista Luis de Galinsoga, futuro director (y de muy infausta memoria) de *La Vanguardia*. El texto se halla en el hoy tan polémico Archivo de Salamanca y su propósito es puntualizar los pujos antiborbónicos que Juan Ignacio Luca de Tena y los suyos apreciaron en el artículo de Giménez «La traición al 2 de mayo», publicado en *La Gaceta Regional* de Salamanca y por el que se había decidido suspender su colaboración con el *Abc* de Sevilla. El «Documento» refleja muy bien que la vehemencia ideológica de Giménez era compatible, si hacía al caso, con la más servil de las lisonjas y el ofrecimiento de autoflagelación («yo reconozco, una vez más, la violencia expresiva de ese párrafo en mi artículo, que debió ser suprimido por la mano del amigo grande que yo suponía en ti, Luis. Y haberme reconvenido cariñosamente»); en todo caso, Giménez Caballero se sentía víctima de una conspiración anglofrancesa de monárquicos «por profesión» y del «achuchón masónico» y esperaba la mejor solución, porque «sé que me llamaréis de nuevo, porque Franco triunfará y la Falange. Y el pulso fascista del mundo. Y la grandeza de una España nuevamente catolizada y romanizada. Y *Abc* será otra vez periódico "nacional" y nuestro».

falangismo como actitud abraza también a «Calvo Sotelo, y Albiñana, y Pradera, y Maeztu», lúgubre procesión de reaccionarios en estado puro, y se elogian las campañas «antisectarias» del padre Tusquets[42]. Puede, sin embargo, que la perla mejor del volumen (a la que no cabe negar originalidad, cuando menos) sea la condenación sumarísima del acordeón, «alma negra y triste del Frente Popular», que se califica como «órgano portátil e individual que inventó el siglo pasado, el siglo laico, el siglo maldito, arrancándolo de las catedrales, de las parroquias y de las misas aldeanas»[43].

También es delirante, ¡y cómo!, *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*, volumen de edición oficial y aparecido en 1943. Como tal texto formativo, arranca con unas «Consignas a los maestros y familiares de nuestras juventudes», entre las que se lee que «si el rezo fundamental de España es decir, mirando a Dios, ¡Padre nuestro!, la plegaria nacional deberá ser exclamar, mirando a la Patria, ¡España nuestra!». Tras un *attacco* tan prometedor (y un sí es, no es blasfemo), el libro desarrolla seis apartados, a cual más sugerente: «La imagen de España», «El destino de España», «El paisaje de España», «La lengua de España», «Los fundadores de España» (divididos, al modo medieval, en «santos», «héroes» y «muchedumbres», y estas últimas en «madres», «soldados», «burgueses», «labradores» y «artesanos») y «Las obras de España». Puede parecer una trivialidad el presentar cada uno de estos libros de Giménez como un baúl de ocurrencias, pero tampoco es fácil sustraerse a la tentación de revolver en su heterogéneo contenido a la pesca segura de la pieza más descabellada. Aquí, por ejemplo, las reflexiones iniciales sobre «La imagen de España», que son meditaciones ante el mapa del país, nos reservan, entre otras maravillas, una representación de la conocida figura física del trapecio peninsular… que circunscribe la imagen de la reina Isabel la Católica, y —poco más allá— se apunta, como recomendación para los chicos, el realizar, en sus casas, la inserción de una fotografía de su madre en la silueta dibujada por el mapa. Otras veces, los delirios proporcionan oportunos contrapuntos a reflexiones que ya conocemos de etapas anteriores. Así, por ejemplo, entre «Las obras de España» hallan lugar las corridas de toros, «fiesta sagrada», con respecto a lo cual comprobamos la subsistencia de los prejuicios de 1924: acerca del

[42] *Los secretos de la Falange*, Barcelona, Yunque, 1939, pág. 75 y ss.

[43] Ibídem, págs. 119-120.

toreo a pie, escribe Giménez que «solamente al ocurrir la revolución de la plebe en Francia e Inglaterra (siglo XVIII) se reflejó esa subversión en nuestras corridas. Y la plebe se apoderó del caballo señorial y surgió el picador. Y en vez del caballero que se quitaba la capa y sacaba su estoque, bajándose del caballo, surgió el *matador profesional*. Aun prescindiendo de esta parte plebeya y europea, las corridas de toros son aún el espectáculo más grandioso y más solemne del mundo, con algo de sacrificio prehistórico y mágico»[44].

Tras el 1 de abril de 1939, ni la perceptible y galopante miseria material del país, ni el exilio de lo mejor de su vida intelectual, ni el inocultable tráfago de presos políticos y de fusilados, ni la rapiña inverecunda de los vencedores, cambió uno solo de los presupuestos vitales y políticos de Ernesto Giménez Caballero. Imposible, a su respecto, pensar en una crisis de conciencia como la de Dionisio Ridruejo, o en un mohín aristocrático de despecho como el de su antiguo amigo Pedro Sainz Rodríguez, que regresó a los cuarteles de la monarquía despojada. El libro de 1942, *Amor a Cataluña*, por ejemplo, surgió de su asistencia al primer viaje oficial de Franco por el país «conquistado» («Cataluña —escribe Giménez— es de España cuando España pone amor en conquistarla, con todas las consecuencias del amor: desde el abrazo hasta la furia violenta y pasional») y no deja de recordar otro viaje muy distinto, aquel de 1926 en que ofreció la solidaridad de los intelectuales madrileños al amenazado catalanismo cultural, pero el entusiasmo y la actitud son radicalmente distintos. Ahora es un vencedor que se dirige a la ciudad de Barcelona, y que «vestido de soldado, con botas de montar, te hablo hoy, enero de 1939, recién liberada […]. Mis rivales —los rivales de España— ahí los tienes, apuñalados en el suelo. Como peleles»[45]. Nada pue-

[44] *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1943, págs. 226-227.

[45] *Amor a Cataluña*, Madrid, Ruta, 1942, pág. 22. Sobre el viaje de 1926, cf. Enric Ucelay da Cal, «Vanguardia, fascismo y la interacción entre nacionalismo español y catalán: el proyecto catalán de Giménez Caballero y algunas ideas corrientes en los círculos intelectuales de Barcelona, 1927-1933», en *Los nacionalismos en la España de la II República*, Justo Beramendi y Ramón Maiz (eds.), Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 39-95, ahora integrado en su excelente libro *El imperialismo catalán: Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la reconquista espiritual de España*, Barcelona, Edhasa, 2003.

de volver a ser como antes, con la inocencia del diálogo de 1926 entre un nacionalismo español comprensivo y un nacionalismo catalán por seducir; el capítulo final de *Amor a Cataluña* narra una visita a la casa del ya anciano Eugenio d'Ors, en la que llevan la voz cantante sus hijos, Víctor, Juan Pablo y Álvaro, todos ex combatientes franquistas. Y donde el mayor elogio de la conversación se tributa al financiero Juan March: un saludo que, como veremos, tendrá alguna consecuencia más adelante.

Amor a Cataluña abrió una serie de «Amor a…» muy distintas regiones españolas, como Andalucía en 1943, Asturias en 1945, Galicia en 1947, etc.; luego vinieron como destinatarios los «países hermanos de América», como México en 1947 y Argentina en 1948, para llegar a Paraguay y Bolivia ya a finales de los años cincuenta. Todos los tomos son bastante parecidos, igualmente verbosos y retóricos, nunca muy buenos y no poco indigestos. Estos «amores» fueron un género en quien buscaba ahincadamente reemplazos de urgencia a la palabra «ensayo», maldita por su origen burgués, europeo y racionalista; el amor —debió de pensar— es impulso instintivo, construcción imaginaria del ser amado y, al cabo, ejercicio de apropiación. Y Giménez no concebía de otro modo la acción intelectual… Alguna vez, el chisgarabís que llevaba dentro provocó alguna temible *gaffe*. En octubre de 1949 acompañó a Franco en su «viaje caudillal» a Portugal, único de los que aquel desconfiado sujeto hizo al extranjero en cuarenta años de dictadura, si se descuentan las excursiones a Hendaya y Bordighera para hablar, en plena guerra, con Hitler y Mussolini. Y Giménez publicó el consabido *Amor a Portugal*, con el que pretendió reeditar las glorias internacionales que le granjeó en 1937 *Roma risorta nel mondo* y obtener ahora un premio lusitano. Conocía muy mal, sin embargo, las suspicacias nacionalistas del salazarismo, y resulta divertido imaginar la cara de asombro (y la consecuente indignación) que debió de poner el jurado lisboeta al ver una sarta de ocurrencias que criticaban el «centrifuguismo portugués» respecto a lo español y lamentaban las consecuencias de la separación de 1640. Pero este hombre, inasequible a todas las Aljubarrotas, también pensaba que el inútil Bloque Ibérico que suscribieron los dos dictadores era un Pacto Atlántico de verdad, anticomunista y proamericano, frente a la Europa nostálgica y liberal que se gestaba en Estrasburgo. De ahí que tampoco falte un recuerdo a los «viriatos», los voluntarios portugueses de la guerra civil, que no debían de resultar una memoria muy oportuna en tiempos de la OTAN.

Ya se ha dicho, sin embargo, que la oportunidad no fue el primer don intelectual de nuestro escritor. Ni siquiera cuando la buscaba de forma paladina. En 1964, siendo ya embajador, publicó, por ejemplo, una monografía de regular tamaño, *España y el dinero*, que —a fin de cuentas— vino a ser el envoltorio de la petición de algún dinero, en forma de premio o beca, a la recientemente creada Fundación Juan March (1955), que los repartía con largueza. De paso, el libro es una biografía apologética del famoso millonario mallorquín y también un significativo cambio en el talante espartano que Giménez había cultivado desde la guerra civil. Juan March le parecía el héroe de una España que apunta a su «tercer resurgimiento», después de los que conoció en los siglos XVI y XVIII. Y éste es económico, impulsado por la pasión del dinero, la fuerza de la empresa y la convicción de un Estado que todo lo confía al «desarrollo». Giménez ha descubierto la España desarrollista, hija legítima del 18 de julio. Y la bendice sin reparos: «Es cierto que hoy España es el país, quizá único en el mundo, donde los gobernantes, comenzando por el jefe del Estado, conducen una vida auténticamente espiritual. Hay ministros —como el actual cuando escribo estas líneas— de la riqueza, el del Comercio, que es un asceta, un místico»[46].

Pero el viejo y astuto March no estuvo por la labor de su entusiasta exegeta, ni tampoco sabemos si el opusdeísta Alberto Ullastres llegó a conocer el rimbombante elogio de su misticismo. La única reparación del olvido empezaba a llegar, por aquel entonces, mediando la nostalgia del mismo pasado cultural que Giménez había dado por cancelado en 1932. Alguna tesis doctoral sobre su obra y, sobre todo, el uso —por parte de la nueva bibliografía académica— de *La Gaceta Literaria* y de sus obras juveniles como documentos esenciales del vanguardismo le hicieron creer que su popularidad volvía. En agosto de 1975, por ejemplo, dos artículos suyos en el periódico católico *Ya* (días 15 y 24) ofrecían sus recuerdos personales de aquel quincenario, aunque los diablillos de la imprenta confundieran la revista de 1927 con otra y titularan el primer trabajo como «Aquella conciliadora *Gaceta Ilustrada*». Los artículos convivieron en las planas del diario de Editorial Católica con las noticias de atentados de ETA y el GRAPO, artículos moderadamente críticos sobre la futura Ley de

[46] *El dinero y España*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964, pág. 286.

Asociaciones y noticias acerca de las actividades semipúblicas de la oposición no comunista: presagios de inminente Apocalipsis.

Apenas unos meses después, el 20 de noviembre de 1975, murió Franco, el objeto de tan largos años de fidelidad y guardián de todo lo que consideraba suyo. Seguramente pensó lo mismo que escribió su camarada Rafael García Serrano (algo más joven que él y bastante más cerril): que se había ido «el general de mi juventud, de nuestra juventud», y que ahora había que «mostrar nuestro esfuerzo famoso, nuestro corazón de acero en este trago», al modo manriqueño, porque «hoy es un día de llanto de hombres, como ya sucedió en nuestra historia hace treinta y nueve años»[47].

El 27 de agosto de 1978, en una tercera de *Abc* y bajo el título de «Tarde en Cuelgamuros», Ernesto Giménez Caballero anticipó un conocido fragmento de sus entonces futuras memorias, que creo que puede ser un buen cierre de este recuerdo del escritor inoportuno: tras el óbito del dictador, un día no muy lejano —recordaba allí— se había acercado al monasterio del Valle de los Caídos y, tras pedir audiencia a su abad Luis María Lojendio, le había propuesto profesar allí como el «último de tus fraticelos». Viudo, y muerta en un accidente de automóvil su hija mayor, quería estar cerca de «estas tumbas, de estos legendarios muertos, como humilde evangelista o doctrinario que fui suyo». Y, a su propio fallecimiento, esperaba recibir sepultura en aquel «hipogeo carpetano». Y sentir, ante los restos de Franco y Primo de Rivera, que «desde su eternidad se me hacían a mí presentes y me eternizaban a mí. Inspirándome el acompañarles hasta el nuevo Apocalipsis que se cernía sobre España, sobre la destrucción y castigo de España. Hasta que, otra vez, combatientes sobre caballos blancos segaran las siete cabezas del dragón. Y un ángel levantara —en alto— la nación redimida».

J.-C. M.

[47] Rafael García Serrano, *La paz ha terminado. Los dietarios personales de 1974 y 1975*, Barcelona, Planeta, 1980, págs. 296-297.

LOS TOROS, LAS CASTAÑUELAS Y LA VIRGEN

(1927)

ADVERTENCIA

El primero de los tres presentes ensayos, «Muerte y resurrección de los toros», fue publicado en el diario El Sol *durante el mes de septiembre de 1924. Sólo he necesitado añadirle unas notas actuales, confirmando puntos ya en él previstos.*

Con los otros dos trabajos constituye un volumen de auténtica unidad. Una tesis bifurcada —sin esfuerzo— en el triángulo de esos capítulos: los toros, las castañuelas y la Virgen.

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LOS TOROS

I

Hace unas semanas, el corresponsal de *Le Temps*, dejando a un lado la política y las finanzas españolas, se dedicó a comentar en su «Carta» una corrida de toros presenciada en San Sebastián, en la que lanceó unas reses don Antonio Cañero. Hacía ya tiempo que no concurría al circo taurino el cronista francés, y quedó sorprendido por la novedad del caballero rejoneador, que le dio una emoción mucho más selecta que las que hasta entonces había alcanzado en la fiesta.

También, hace poco, un núcleo de artistas y escritores —para un público distinguido— organizó en un pueblecito del Cantábrico de *villégiature*, Zumaya, un espectáculo taurino que se ha criticado más que comprendido, y en el que apareció el caballero alanceador.

Noticias americanas de última hora anuncian como deporte novísimo la introducción en el *stadium* de los mancornadores de novillos, que antes sólo en las praderas y estacadas se ejercitaban.

El ojo atento del folklorista, del historiador de los juegos nacionales, no habrá podido dejar inadvertido todo esto. Pero ¿dónde está ese ojo? Mientras aparece, yo, como suplente, voluntarioso y modesto, quisiera poner los míos al servicio del comentario que deben merecer estos datos en la evolución de esa fiesta famosa de las corridas de toros que, hasta ahora, ha venido llamándose superlativamente la más nacional.

¿No decíamos que las corridas estaban ya en plena decadencia?

La decadencia de las corridas de toros

En efecto, en plena decadencia estaban y están. Apenas van ya quedando argumentos a los defensores y casticistas para convencernos de que las corridas conservan aún fuerza. Los hechos les van rebatiendo más que las razones, pues las razones son

armas indignas para un taurófilo pura sangre. Tampoco han abundado éstas; se ha como desdeñado el meterse en explicaciones sobre este juego popular, por temor quizá a otras consideraciones que a las que deben mover las plumas y los ficheros del observador desinteresado. Tras la reacción violenta del 98 contra los toros, sólo algunos ensayistas, como Ayala y Araquistain (Ortega nos prometió un «Paquiro» hace años), han hablado algo de ellos, sin sistematizar mucho, metiéndose en reflexiones, bien generales en extremo, bien accidentales. Parece como que perdura aún en las gentes de letras el pudor por anunciar la bancarrota taurina, de que se les tome el grito por un nuevo desiderátum. Pues como desiderátum hicieron esta afirmación, varias veces, algunos celosos contradictores de los que siempre tuvieron las corridas de toros en España. Ya en 1854, Mesonero Romanos rechazaba algunos de ellos, demostrándoles que con la aparición de Montes, del Chiclanero y Cúchares aquello iba para arriba, en lugar de para abajo como creían los antitaurófilos. En 1875, uno de estos ilusos, un tal Serrano, en cierto diccionario de lengua castellana, aseguró en su artículo «Toro» que la fiesta se hallaba en camino de muerte «y moriría». Sobaquillo, el conde de las Navas y otros sacerdotes de la afición se encargaron de demostrarles que su oráculo era una tontería. Algo parecido le pasó a Noel con sus antiflamenquismos —cuerda floja de un filón literario explotable— dejándose luego brindar los toros. Pero los que ahora han dado el grito de alarma han sido los mismos fieles, a falta de videntes profanos. Hace ya algunos meses, uno de los iniciados más respetables, maestro de críticos taurinos, se desesperaba en Sevilla porque se había suspendido la corrida a causa del partido de fútbol, y achacaba a este deporte la culpa de la decadencia taurómaca, haciéndose, con tal inculpación, representante de una opinión corriente, poco exacta y comprensiva del estado de cosas; porque no es la más peligrosa bacteria el fútbol la que ha corroído la fiesta. Aunque, desde luego, es importantísimo el triunfo del deporte en el desmoronamiento de los cuernos.

Los toros y los deportes internacionales

«El juego favorito de nuestros hijos, en cuanto logran tenerse en pie, es el remedo de la fiesta nacional por excelencia», decía el conde de las Navas en su clásico li-

bro sobre los toros. Y para corroborarlo, citaba la autoridad poética de Pérez Zúñiga, quien en unas coplitas zaragateras venía a decir lo mismo. No necesitaba esa ayuda bibliográfica el conde. Le hubiera bastado incitar al lector a que mirase dentro de su casa o pasease por las calles y plazuelas de ciudades y pueblos españoles.

Allí nos hubiera encontrado a los que íbamos logrando tenernos en pie por el mundo, preparando engrudo para banderillas, y corcho, cuernos, presidentas. Todos los menesteres de una suntuosa corrida doméstica o de barrio. Si el conde pone su atención hoy en el espectáculo callejero que le ofrecen los chicos, difícilmente encontrará un solo estoque, capa o muleta en que sostener su tesis. Hoy es peligroso acercarse a los niños, porque, como dicen los castizos, «a Cristo, padre, le pegan un pelotazo». Cristo, el hijo, tendría que tomar, quizá, ciertas medidas para atraerse a los chicos. Y el Niño Jesús, en vez del mundo, sostendría en la diestra un balón, como la divinidad de toda esa serie de equipos infantiles, adolescentes y juveniles que han venido a sustituir a las viejas «lides taurómacas», «cuadrillas» y «sociedades taurinas» de antaño, que habían crecido al calor de las doscientas cuarenta y tantas plazas de toros y las ciento cincuenta y pico ganaderías existentes en la Península. Sería curiosa la estadística de los puntapiés que hoy se reparten en la Península.

Pero no es sólo la ansiada patada lo que conmueve a nuestra adolescencia. Invito también al conde de las Navas a que, una noche de boxeo, entre en el Circo Americano de Madrid, si consigue entrada. Suspenso se quedará ante la multitud, a quien interesa actualmente en el flamenco Madrid el arte de darse de puñetazos. Allí verá a los ilustres Pérez, a los torerillos de ayer, a los del tope del vagón y las capeas de los pueblos quitarse el guardapolvo en el *ring* y aprestarse a ejecutar lo que desde las películas y las revistas de deportes, con sus fotos, ha venido calentándoles la cabeza. Verá la turbamulta de adláteres, que ayer eran los mozos de estoques, los banderilleros y peones, hoy convertidos en entrenadores y masajistas, dando verónicas airosas con la toalla al maestro que ha sufrido los guantazos y alargándole la esponja y el botijo.

Será inútil que refugie su esperanza en las mujeres españolas. Se acabaron las duquesas de Osuna, restañando la sangre públicamente a los Pepe-Hillos. La muchacha aristocrática y burguesa hace mucho tiempo que puso sus romanticismos dentro de otras tablas. La de los solares que encerraban a los chicos atletas con sus camisetas y

sus calzoncillos. La chula se ha hecho cocota de Fornos y abandona la mantilla y el gesto trágico por el aviador que chupa *cocktails* a su lado, en banquetas de pata de cigüeña.

La juventud tiene hoy un ideal de fuerza más pulcra y más alegre. Yo no sé por qué Unamuno ha insistido tanto contra el fútbol. Cuando la gran parte de los chicos de España tengan el suficiente vigor que exige el deporte, pueden pasar cosas de cuantía. Por lo pronto, si hay una guerra, no bajarán, como a Marruecos estos años pasados, pachuchos, amilanados, irrisorios. Tal vez busquen afirmar en otros órdenes la fortaleza que hoy sienten en el campo del deporte. Si ha habido alguna política internacional simpática, se la debemos a los futbolistas, que han dado un nuevo respeto y empuje a la palabra España. Además el fútbol no adormece ni embriaga. No creo que un nuevo Fernando VII pueda decir de él lo que de los toros, en aquella frase, que era toda su política: «Allí (en los toros) es únicamente donde el pueblo debe ser verdadero soberano». Ni tampoco los conservadores verán en él lo que en la fiesta taurina: «Válvula de seguridad por donde escapan y desahogan verbalmente muchas malas pasiones, que, condensadas en épocas de menos libertad, explotan en pronunciamientos y motines…». En el fútbol se respeta, hasta ahora, la familia de los jugadores.

Por ahora no hay que pedir más al deporte. Basta con la salud y la alegría que trae. Basta con el corrosivo que infiltra en las arcaicas y anquilosadas corridas de toros.

Pero, como decía previamente, las corridas de toros no sucumben, sobre todo por estos ácidos externos. Tienen otros bacilos más graves en su interior. Uno de ellos es el triunfo que obtuvieron las charlotadas. Otro de ellos es la estructura orgánica actual de la fiesta.

II. LAS CHARLOTADAS

Menéndez y Pelayo, que era muy torero en sus opiniones sobre los toros, sobre los toros y sobre otras cosas, vio en la fiesta nacional, agudamente, una terrible y colosal pantomima dramática. Un como a modo de «misterio» medieval —añado yo, prolongando su idea—, pero en el que el dios honrado no era precisamente el cristiano. Le faltó a Menéndez y Pelayo subrayar este carácter, vagamente religioso y litúrgico de la fiesta, para completar todo su significado profundo. No había que olvidar que esta gran pantomima era un sacrificio sangriento. Y, desde este punto de vista, el torero no es otra cosa que el sacerdote victimario, que inmola a una divinidad sedienta, el animal sagrado. En tal sentido hay que interpretar, en mi opinión, la famosa piedra ibérica de Clunia, y no viendo en ella un Machaquito neolítico tirándose a matar. Por algo gente perspicaz como Cadalso, y el mismo Vargas Ponce, recogiendo la opinión que a la Iglesia merecieron las corridas de toros, hablaban de ellas como de algo «bárbaro», «gentil», no cristiano, no civilizado, en una palabra.

El toro ha sido nuestro animal sacro, nuestro animal totémico, y, en su lucha con el hombre, engendró el mito trágico de nuestro pueblo —que diría Nietzsche— y, como consecuencia, un gran espectáculo, una terrible y colosal pantomima. La cual, a semejanza de otras históricas, ha sufrido sus fases gestatorias de nacimiento, auge y decadencia.

¿Cuál es la historia de los toros? La historia de los toros yo creo que pudiera encerrarse en estos tres ciclos: uno, místico; otro, heroico, y otro, espectacular.

El místico, el de aquellos atlantes que ya derribaban un toro; el de Hércules regalando uno a un régulo ibero; el de los escultores de Guisando y de Cosky.

El heroico Goya, con su visión todopoderosa, nos lo ha pintado en aquel aguafuerte del picador y del lacero salvaje que inventan las primeras mañas, el primer toreo, para reducir a la bestia feroz.

El espectacular comenzó desde que se contempló esta destreza vaquera por otras gentes. Con los romanos entra en el circo. En la Edad Media se hace visigo-

da y árabe. Y al llegar al Renacimiento resulta una fiesta de caballería y nobleza, un juego de Corte. Con la Revolución francesa, en la Edad Contemporánea, deja de ser aristocrático el toreo y se hace burgués, se plebeyiza. Actualmente se ha sindicalizado.

Pero toda esta evolución se hizo sin perder nunca su carácter serio, litúrgico, ritual, del sacrificio prístino, pues se siguió inmolando con sangre a una divinidad sedienta, cruel e implacable. Todos los hispanos fieles comulgaron en tal formalidad y mantuvieron el respeto que tan sagrada fiesta merecía.

Pero he aquí que —desde hace un tiempo a esta parte— irrumpieron en el circo taurino unos bufones extraños, indignos e irreverentes: los *charlots*. Seres escandalosos que se dedicaron a tomar el pelo a la sagrada fiesta, a ridiculizarla, a hacer reír al público con los gestos que se creían respetables y heroicos. Esto resultó gravísimo. Los prelados taurómacos se dieron cuenta y, reunidos en consejo, promovieron pleito para arrojar del templo a tales infieles. De la misma manera que en el Concilio de Aranda, por ejemplo, allá en el siglo XV, se arrojó a los «facedores de escarnio» que se entronizaron en las iglesias para satirizar los santos dramas litúrgicos, los misterios, enseñando a los fieles a reírse de escenas con las que antes habían llorado. Así, con las carreras al sepulcro de Dios, o con la aparición del Diablo.

De la misma manera, la tragedia pagana en Grecia y Roma fue muriendo a manos de los *joculatores*, de los mimos obscenos e irrespetuosos.

Y ya se sabe la ley dramática: El predominio del género cómico es el síntoma de una decadencia.

Otros elementos de disolución

La aparición de los *charlots* en la sacra pantomima no fue arbitraria ni porque sí, como se puede suponer. Un pensador de lo cómico, Bain, creyó que la parodia se originaba por un efecto de degradación. Bergson afinó la idea en su estudio sobre *La risa*. Para Bergson será ridícula toda imagen que nos sugiera la visión de una sociedad que se disfraza, de una así como mascarada social. Por eso Bergson señalará como materias risibles las costumbres, que son el caparazón sedimentado que va dejando la vi-

da tras sí. Es decir, lo mecanizado, lo automatizado, uno de los resortes indudables de la risa. En las costumbres, en la «moral» es donde la comedia *puise*, recoge sus armas. Los destructores cómicos, los «joculatores» de todos los tiempos, es donde dirigieron siempre sus dardos. Por eso se ha dicho que la comedia tiene un valor social de corrección, el *castigat ridendo mores* de Santeul.

Aunque sea en cierto modo impío, estos *charlots* representan una función a lo Aristófanes, Cervantes, Fielding o Voltaire, en sus tiempos y costumbres.

Por lo pronto, atacan el traje; el indumento toreril tan arcaico y absurdo, que es una de esas fosilizaciones que hace parecer la fiesta como una mascarada.

El traje del torero es el estancamiento del hábito del manolo del siglo XVIII, con los alamares y pedruscos relucientes que le añadió Costillares. El «escarnidor» sale de frac, de etiqueta, es decir, con el traje de función más opuesta, en mayor «contraste» —diría Bergson— a la que tiene que realizar.

Atacan los *charlots* instituciones como la del picador (montándose en la barrera o sobre ellos mismos), llevándola a su último extremo de rebajamiento. Pues sabido es que la etapa del caballo en los toros fue noble, caballeresca, hasta que la chusma se apoderó de él e hizo la «víctima» que pintó Zuloaga; y su caballero, esa tortuga cerril del picador actual.

En cierto modo, atacan la crueldad de la fiesta, acariciando al toro, tomándolo a risa, dejándose revolcar voluntariamente, alejando la idea del peligro, de patético, en cuyo ambiente sería imposible hacer reír.

Claro es que estos *clowns* del toreo son cogidos a su vez por el dios vengativo que lo presidió. Tienen que derramar, inexorablemente, sangre. Por eso, las charlotadas tienen ese fondo repulsivo, desgraciado, que sólo a la canalla hace gracia. De la misma manera los antiguos mimos eran vencidos por una divinidad obscena que les contrarrestaba sus ataques.

Los *charlots* han señalado, con sus sátiras, lo que debía evolucionar en el toreo. La indumentaria, ya hierática, arqueológica. Y el suavizamiento de la lidia del toro hacia una forma cada vez menos bárbara. Creer que las corridas de toros no han evolucionado en atenuar su crueldad es un error. Hoy ya no soportaría la gente el desjarrete de cortar los corvejones de la res con medias lunas afiladas con que se solazaban los esclavos moros, la gente de jifa, siglos atrás. No soportaría el combate de perros,

ni el tueste lento de una vaca ni el alancearla por todos lados[1]. Pero aun…, «en vez de una apoteosis sangrienta del valor y de la fuerza, veía una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos; una fiesta donde no se notaba más que el miedo del torero y la crueldad cobarde del público, recreándose en sentir la pulsación de aquel miedo», decía Baroja en *La busca*.

En efecto, eso no ha desaparecido todavía. La chusma, al ver que las «élites» se marchan a los deportes, sigue refocilándose todavía con los desperdicios de la fiesta, engañándose en azuzar a pretendidos «ases», que nadie que no siga el toreo actual con afición sabe cómo se llaman. Igual que los trajes del señorito, así son muchos de los juegos que se hacen populares; van pasando, pasando, hasta llegar al hombre de la calle, sucios, remendados, innobles ya. El juego aristocrático de la «quintena», en Francia, de torneo cortesano, degeneró en una fiesta avillanada, y del palenque cerrado del castillo descendió al prado comunal para hacer reír, con los villanos, improvisados caballeros, a los caballeros mismos, que ya no tuvieron inconveniente en reír como villanos. Así ha pasado con los toros.

[1] *Nota de 1926*. Según parece, el presidente del Directorio Militar de España, aficionado, muy orgulloso, de la fiesta taurina, está decidido a condolerse de la suerte de varas. Y, al efecto, ha nombrado comisiones que estudien la salvación de los caballos, la redención de los pobres caballos. Asimismo, se observa en la torería actual una franca tendencia a centrar el interés de la fiesta en los lances de la capa. Dicen los aficionados de hoy que se lancea más que nunca, pero que *se mata* menos que nunca. Se podría explicar esto, no sólo por una nueva modalidad en la sensibilidad del espectáculo, sino por el influjo deportivo que exalta la habilidad, la técnica sobre la carnicería.

III. EL CULTO AL TORO

Analizada la descomposición de las corridas de toros, atacadas por morbos de distinto origen; viendo con claridad que tienden a la desaparición, que apenas tienen fuerza ya para ir defendiendo la arena sangrienta contra los ataques del deportista, del satírico juglar y del cansancio del mismo espectador, cabe preguntar, al fin, si con todo ello no se extinguirá en España el culto al toro. O si, tras esta aparente muerte, no habrá alguna otra resurrección taurina.

Vinculado a nosotros el toro, desde siempre; creador de nuestra fiesta más solemne; sacudidor egregio de los nervios de las generaciones ibéricas, ¿sería posible que sucumbiera definitivamente tan venerado bruto?

La mayoría de los cultos de los tótems animales han tenido origen en esa convivencia secular con los cultores, proporcionándoles alimento, lucha o fiesta. ¿No sería una gran irrespetuosidad con la raza atentar contra el toro, intentar sacar de él ya no más que filetes o tiro de carreta? No se puede saber hasta qué punto destruiríamos con eso virtudes patrimoniales que en nosotros y el toro —hermanos de ambiente— nos dio nuestra tierra. No hay que olvidar que el toro es el símbolo de la arrogancia y de la fiereza noble.

Recordemos esos paisajes de vacadas andaluzas, de dehesas extremeñas, de prados carpetanos.

Allí está el toro, bajo la austera encina, castiza y vieja, el testuz levantado como un dios, el testuz de finos cuernos plateados y de ojos sangrientos y magníficos. El cuerpo inmóvil y estremecido, presto a arrancarse. El rabo, latigueando el aire con elegancia. Ese toro negro, jabonero, rubio; recortado sobre el cielo amplio de Andalucía o sobre la peña, fina y gris, del Guadarrama. Nobleza, arrogancia, fiereza. Virtudes que son hoy difíciles de pronunciar, quizá, pero que no debemos olvidarlas nunca. Y… fecundidad. El toro, en el cielo ario y en el semita, fue el dios más supremo, el dios fecundador por excelencia. Y el toro ha sido el dios honrado en esta tierra de Don Juan y de los fecundadores de América.

No, no podríamos renunciar a esa divinidad genesíaca, el viejo símbolo indoeuropeo de la fuerza erótica, el bello animal mediterráneo, adorado por tanta raza morena.

Nuestro creador de la fiesta más potente y fuerte de España, hecha con sangre, muerte y sol, al gran estilo antiguo. Esa fiesta que «es un baño de juventud, de la más joven juventud, vecina todavía de la animalidad», como veía en ella Barrès. ¿Cómo puede ser posible que un objeto así, tan tradicional y noble, de un juego de siglos, pueda caer a unos pocos pelotazos de tenis o unos mazazos de golf?

Lo difícil era, es, encontrar la fórmula que resuelva la ecuación entre la nueva sensibilidad del gusto por el deporte internacional —una sensibilidad limpia, pulcra— y la vieja querencia —violenta, encendida y trágica— de la lucha con el toro hispano. Las dos corrientes que se cruzan en nuestras aficiones de españoles de hoy. ¿Apunta alguna solución? ¿Se salvan los toros? Ésa es la pregunta a la que pretendo contestar, aproximadamente, valorando los datos que indiqué en un principio.

Zumaya, el rejón y los rodeos

La fiesta de hace unos días en Zumaya, con su aire escogido, fino, aristocrático, que en un principio tuvo la intención de ser para regodeo privado y que luego cedió las ganancias, como hacían en la Edad Media los festejadores, a un Instituto de Beneficencia pública, viene a despejar algo el porvenir de los toros.

Eso de que un caballero, vestido perfecta y adecuadamente, con sobriedad y majeza, salga en un noble caballo a hacer un limpio ejercicio de valor y de destreza ante la fiera cornúpeta, contemplado por un círculo selecto de la sociedad, es como empezar a consolidar la tendencia que venía apuntando años atrás, en las becerradas de las colonias veraniegas de nuestras clases pudientes. Y las encerronas y tentaderos y derribos de los cortijos andaluces[2]. Es decir, la tendencia a rescatar la fiesta de las ma-

[2] *Nota de 1926*. Cada vez se acentúan más tales fiestas privadas de la aristocracia, en las que llegan a capear hasta las damas. Es sólito, ahora, encontrar en los diarios y revistas ilustradas numerosas fotografías de estas escenas selectas del toreo, de exquisito influjo para el porvenir.

nos plebeyas, a las que se dejaría sólo las capeas unas generaciones[3]. Apuntando el conato a volver a hacer deporte, lujo, exquisitez, lo que había caído en la vulgaridad más absoluta. Por ejemplo, entre otros instrumentos de la fiesta, el caballo, más escarnecido que un cristo, bajo las piernas atroces, bárbaras, de los picadores. Con los rejoneadores, los caballistas, los toreros a la jineta, el caballo renace de su ruindad, de la vertiginosa catástrofe a la que había abocado, no sólo en el festejo taurino español, sino en todo el mundo deportivo. El caballo se yergue, se encabrita otra vez, poderoso, con su gracia y su majeza eternas, a seguir acompañando hazañosamente al hombre. Los rejoneadores, los selectos caballistas, los nobles toreros a la jineta, le rescatan del atropello —a punto de rematarse— del automóvil, en el mundo deportivo general, y de las bragas férreas y grotescas de los piqueros, en el círculo taurino de España.

Este renacimiento caballeresco, deportista, de los toros, que Cañero, Zuloaga, Ortega, Ayala, Belmonte y espectadores de viso, incitaron en Zumaya, es un camino claro, por donde se puede ver que la fiesta marcha. Es muy fácil que esta ruta se acentúe cada vez más, trayendo al ruedo de la plaza o del *stadium* nuevas interpolaciones de vieja estirpe atlética[4]. Quién dice que dentro de poco no puedan aparecer, sobre nuestras arenas, los antiguos, los castizos mancornadores de reses bravas, esos luchadores clásicos, que ya en Micenas dejaron su recuerdo en piedras esculpidas; los mancornadores de Tesalia, de la Camargue, de Roma, a quienes heredaron los charros españoles, guardadores de una de las tradiciones más mediterráneas, que —seguramente— transmiten al conquistar América al mejicano, y éste, a su vez, a los *cow-boys* y *cow-girls* del Far West. Los rodeos, los saltos, los lazos, el atletismo completo del toreo, que se inicia ahora en Norteamérica, según nos dicen.

[3] *Nota de 1926.* Se comienza a protestar, en estos momentos, con más dureza que nunca. Aunque es un síntoma, resulta aún prematuro. Ya digo, es cosa de pocas generaciones. Las capeas evolucionarán cuando la estructura ejemplar que imitan —las corridas— se vaya modificando.

[4] *Nota de 1926.* La recientísima aparición de rejoneadores más circenses que Cañero, como el centauro portugués Simão da Veiga, que alancea sin necesidad de sujetar al caballo, sin otra fuerza que la de sus rodillas, es una de tales pruebas.

Y he aquí cómo la divinidad antigua de la antigua España bravía y brutal podría fundirse con la nueva —deportista, pulcra y alegre—. Cuajando así una fiesta de carácter, nervio y tradición, pero ya sin caireles y sin anquilosamientos repugnantes. Y sin el mugido sombrío del toro, acribillado de dolor, yendo a morir sobre el cadáver de su víctima, aquel mártir que exaltó Zuloaga cuando no pensaba en perpetuar los toros, como ahora, desde su finca de Zumaya.

RESURRECCIÓN Y MUERTE DE LAS CASTAÑUELAS

I. PRIMAVERA NUEVA: MARIPOSAS DE BOJ

¿Cómo se distingue en Madrid la primavera?

La primavera en Madrid es la cosa menos distinguida de la ciudad. Añadiríamos que es, además, la menos distinguible.

La primavera no va, no concierta con Madrid. Es poco a rajatabla dicha estación para caer a gusto sobre una localidad cuya esencia, como la del humorismo, es la del contraste. Madrid: extrema y dura loma castellana. Cerro extremoso. Verdadera extremadura española. Madrid: nada de intermedios medioentintados. Madrid: ciudad de puentes —no tendrá nunca agua para tantos puentes. La naturaleza no se la da, aunque el hombre quiera incitarla, engañarla, con las innumerables picas de los tajamares madrileños.

Sin embargo, se suele alabar mucho el otoño, como sublime puente de oro de la capital de España. Bien es verdad que todas las capitales de países elogian esta estación. ¡Como que es en la que empiezan a vivir! La navidad de las capitalidades comienza en el octubre, así como su San Silvestre cae por el mes de junio.

Tal vez, en el caso matritense, haya una razón específica para acentuar el ditirambo otoñal. Este ditirambo es el que se haría al falaz y feliz liberador de un tirano, al presunto instaurador de una república igualitaria, donde no reinasen más ni el frío ni el calor, y se hubieran acabado las insolaciones y las pulmonías. Es el aplauso de una villa que se cree manumisa por entrar en el interregno del gris.

Las estaciones puras de la capital de España son el invierno y el estío. Pero, sobre todo, el estío. El desprestigiado verano madrileño, auténtica estación de Madrid.

Porque es al verano al que la ciudad llega con todas sus facultades y para el que está hecha. Ese verano manchego, crudo, purulento y nómada, cuya incursión se anuncia como la de una tribu waganda, talando y abrasando la verdura de las empalizadas en el contorno del ópido, haciendo huir, en todas direcciones, a los que pueden salvarse, y cayendo a flechazos sobre los débiles que no pudieron emigrar.

Ese Madrid de hogares desiertos, de calles solitarias en las altas horas del día. Albo. Encalado. Opalino. Aplanado. Cubicado de sol. En un sopor lánguido, de reblandecimiento medular. Ese Madrid, villa pura de Castilla. A la que la vieja Mancha —incitadora secreta del ataque, contra enemigos seculares— aprovecha el abandono para estrecharla entre sus brazos, entrañablemente, como una madre labriega estrecharía a una hija cortesana, perdida todo el año, substraída siempre al humilde destino de una familia rural.

Por eso, la primavera en Madrid es un mal augurio. Es el ronco retumbo diftérico del atabal que empieza a escucharse a lo lejos. Es la anunciación de lo irresistible y de lo elemental. De lo que se acerca sin engaños, confiado en su fuerza, sin el cloroformo de las proclamas falaces. La primavera en Madrid es un chico que viene despavorido a dar la señal de rebato.

La primavera madrileña es un fogonero que acentúa la marcha del convoy, en el mayor silencio, con la neurastenia trágica de los rudos solitarios.

El invierno le entrega —entre festones helados, bordeados todavía por el algodón antiséptico del Guadarrama, en la cámara frigorífica del mes de marzo— un cielo azul, un sol claro y un aire transparente. La primavera, como el fogonero, no se ocupa sino de un sobrio deber. Acelerar a toda velocidad esas tres válvulas hacia el verano, la estación de llegada.

Nadie se aproximará, apenas, a ofrecer algo a este convoy fugaz y desatentado. Unas tímidas chicas de andén, con un manojillo de violetas, arrancado sabe Dios de dónde. Un árbol modestísimo, la acacia, con su olor, de segador, a pan y queso. Los mangueros, con sus arabescos de nieve fundida, lavando la cara del adoquín, ya enconada por el paso primaveral. Y nada más. Ésa es toda la distinción de la primavera madrileña. Porque el resto de los signos distinguibles son ya demasiado frenéticos para tenerse en cuenta. Romerías, verbenas y toros. Polvo, aceitazo y sangre. Asquerosa carnicería. La tribu, que se echa encima. ¡Oh primavera hacia el verano, en Madrid!

Muchas veces, asomándose uno a los descampados del contorno, a los jardinillos municipales, a las tapias del huertecito urbano, y sorprendiendo una blanca mariposa traspapelada, ha tenido un acceso de ira, de irritación. ¡Mariposas en Madrid!…

¿Para qué sirven las mariposas en Madrid? ¿Qué signo es ése? Yo comprendo a los chicos que aquí las cazan asfixiándolas con la gorra y sacudiéndoles el polvillo de sus alas hasta verlas caer exánimes. Cómo los comprendo apedreando un pájaro, y atando latas a la cola de un perro. Yo comprendo todo esto por verdadero fervor y cariño hacia Madrid. Por piedad. Considerando que le exterminan sus cosas inútiles, peligrosísimas.

Todos los pueblos saben lo que para su propia vida es deseable, comprometedor y emborrachante. Pero todos los pueblos saben urdir sus religiones con los credos contrarios a esas apetencias cuando esas apetencias no son asequibles a su inmanente destino, cuando de la consecución accidental de esas apetencias se torcería fundamentalmente la esencia de un país. De adivinar esas apetencias, imposibles, y contrariarlas depende el ser profeta de su propia patria. De saber hacer pecados lo que son exquisitas virtudes. Y al revés. Mahoma, ¿acaso no sabía Mahoma dónde estaba lo bueno? Sin embargo, excelsitó la ley seca, antibáquica, para sus árabes. Relegó las reiteradas complacencias sexuales a un paraíso póstumo. Y proclamó la hospitalidad, el aseo personal, las abluciones. Porque se dio perfecta cuenta de que a su pueblo le deslumbraban el vino, la mujer, el robo, la basura y los piojos.

Se podría completar una afirmación ya hecha, diciendo que, en España, la salmodia de nuestros santones, en loor de la sobriedad del ibero, es una forma de piedad para disimular la contraria virtud, tan anhelable, tan, al parecer fatalmente, imposible en el país: la complicación y enriquecimiento de las necesidades. Salmodia que viene resonando en la Península desde las viejas órdenes religiosas hasta los modernos religiosos desordenados de Costa, de Unamuno; que viene apuntando, con el índice de las expurgaciones, los fenómenos superfluos de nuestra vida. Lo cual, por otra parte, nunca estará mal tampoco. Pues en España, como en las tierras orientales, la riqueza tiende a producirse en la modalidad estéril del lujo, y en la correlativa del juego. Juego y lujo, consecuencias automáticas de los países sobrios. Riqueza cortical, escandalosa y subitánea. Riqueza que exacerba a los miserables, disponiéndoles, constantemente, a cualquier revancha social. Entre otras, a la inmediata: la dignificación del pobre, del mendigo, del vago. «Yo soy pobre porque no he robado ni he jugado», es el imperativo avergonzador que arrojan a la cara los pordioseros de estas tierras, laceradas de sobriedad, donde es una ilicitud ser rico, y en las que el cristianismo, el

comunismo, prenden como en ninguna otra, y en las que se fortifican «las cosas» en contra de los individuos y en las que los tesoros privados se empujan a verterlos en arcas donde todo el mundo pueda contemplarlos, mostrencos, sin transformarse, en bruto. Cuando se habla de esa orientalizada Rusia, en que la Checa perseguía al antiguo régimen hasta un refinamiento diabólico, no se puede por menos de recordar los procedimientos de la Inquisición española, ni de pensar en los sagrarios de nuestras catedrales, donde almacenado el brillante y el oro, la sortija y el aderezo, una riqueza milenaria, excitaran siempre al enardecimiento de las minorías liberales y a que éstas sientan la furia de la depredación, del saqueo, de un botín trascendental que, arrancando aquella muerta simiente de su catafalco, se espolvorease —como el labrador el trigo— sobre los campos castellanos, en una esperanza mística de ver florecer la escuela, la carretera, la chimenea, el salto de agua, el ferrocarril, el cultivo intensivo, el invento del ingeniero, la obra del sabio, la marca propia de automóviles y de aviones y de transatlánticos, la alegría del récord…

Por ello se comprenderá que una mariposa en Madrid nos intime siempre como algo subversivo, inadecuado, que hay que alejar, que sacrificar, sin contemplaciones. Como al perro, a la flor, al pájaro. Inauditas ternuras de un mundo que no podrá, quizá nunca, ser el de uno.

¡Las mariposas! Algo tan cándido, silencioso, esmerilado y plácido… Exvotos de una divinidad de lirismo sonriente, arpegioso, húmedo, de valles y colinas verdes, de ríos lentos y fecundos, de nieve escandida en música de Grieg. ¡Imposible! De admitir alguna mariposa en Carpetania, esa morena y dorada de la sierra, a la que no le falta sino meter ruido, crepitar con las alas, para aplaudir el arribo del sol, como las bayaderas batían las palmas cuando se acercaba el gran señor despótico y cruento. Yo he tenido la visión: lo que resultaría el entronizamiento del sol sobre las secarreras de nuestros páramos, si todas las piedras de las pedrizas, de los canchales, de los carrales, de los barbechos vernáculos, estremecidas de un frenesí dionisíaco, se alzasen de sus solares, entrechocándose en el aire. ¡Qué repiqueteo, seco, chispeante, roquizo, inmenso, para la epifanía de un infinito cielo de sílex, inmóvil sobre Castilla, cuatro meses implacables!

Pues bien; un reflejo de tal epifanía lo he sentido distinto esta primavera en Madrid.

Sin saber cómo ni de dónde, una tolvanera se elevó sobre la ciudad, sobre su contorno, sobre sus prolongaciones, sobre las provincias de España. Una erupción de castañuelas. De mariposas de boj. Todo el aire crepitante. Como en un bordoneo de élitros pedernálicos. Como si al sol de este verano, al entrar en su círculo e instalarse en la real presidencia, le aclamara la ovación delirante de una plaza de toros.

II. LA RONDA DE LAS ESTRELLAS

Algunos inquilinos de Madrid veníamos observando desde algún tiempo la desaparición de los corros de los niños. No se jugaba ya al corro. Los viejos romances deliciosos de los corros se perdían, se olvidaban… ¿Sería posible? ¿Sería también el corro un núcleo romántico que la nueva vida del mundo diluyera de las ocupaciones infantiles?

Recuerdo que un atardecer de abril, pasando por el suburbio, al pie de las Vistillas, encontré un corro de niños, como perdido en la ciudad.

Rodaban junto a él los camiones cargados de carbones y de frutas. Las fábricas próximas chafarrinaban el crepúsculo verdelila de cuajarones grises. Los aullidos de transeúntes locomotoras en maniobras arrancaban de cuajo la tirantez azul del firmamento.

Recuerdo que yo llevaba prisa y que me quedé apoyado en un farol, largo rato, viendo girar la rueda de los niños —«quisiera estar tan alto como la luna»—, que me quedé apoyado largo rato, como ante el rastro inesperado de un viejo prestigio desueto. ¡Un corro de niños! ¿No era el corro de niños el último espejeo de milenarios ritos siderales? ¿No era la teoría de núbiles coreutas, concertados para mimetizar la marcha de los cielos en ceremonia mágica? La primera vuelta, de izquierda a derecha, el recorrido solar de oriente a ocaso. La segunda, de derecha a izquierda, la noche: del ocaso al alba. La tercera, en redondo, el giro de la esfera. Si se introducía un niño hacia el centro del rondel, el sol. Si una niña, la luna. Y todos los coreutas, al tornar sobre el eje de sí mismos, los cursos planetarios, la ronda de las estrellas. La microimagen de la celeste armonía («quisiera estar tan alto como la luna»).

Pero aquel corro de mi tropezón casual era eso, un anacronismo infantil en la vida actual de la infancia. Una antigualla pueril en manos de la misma puericia. Había que hacerse a la idea: los corros de niños desaparecían.

Cuando ¡de pronto! ¿Cómo, qué había pasado? Tal que la vegetación latente de una semilla rompiendo la corteza de un descampado puebla el eriazo de botones au-

riverdes, así las calles, las plazas y las plazuelas de la ciudad —era la primavera— se vieron recubiertas, otra vez, de anillos claros, de sonoros anillos, como coágulos de fiesta nueva, adaptándose a vivir, y dando origen —al compás de unos secos crepitáculos— a renovados cantos romanceados.

Sin embargo, aquel debutante holgorio de los niños de Madrid apenas tenía que ver con los antiguos corros. Se habría engañado —de pe a pa— el que hubiese intentado encontrar la reflorescencia de la antigua planta. Los presentes rondeles no tenían de común con los pasados sino eso, el rondel. El esquema circular. Todo el resto de su morfología se apartaba del corro tradicional. El corro, ahora, no corría. Permanecía erguido, inmóvil. El corro ahora no era rodaje sustantivo, significativo, de cuyas giradas dependía el quid del juego, la pantomima astral. Era ahora el corro algo insignificante y adjetivo. Algo, como dado de lado. En cambio, lo primacial: una protagonista inexistente en la antigua contextura. Un bailarín central. Una sola estrella errante que hacía pensar en el *Presul* del coro platónico, el coro que *tripudium erat et canto*.

Y todavía algo en plus diferenciaba este reciente corro del corro fenecido. Mientras que en la antigua ronda las manos infantiles, entrelazadas, coordinaban los movimientos en cadeneta baja, como si de veras dependiese de ellas la ruta de los luceros, en esta otra actual quedaban libres y hacia lo alto tendidas. Y, en vez de caminar silenciosas, revoleaban —campanillas de granadillo— unas castañuelas.

Por tanto, todo hacía pensar que aquello no era el viejo juego del corro, sino un juego nuevo. ¿Un juego nuevo? ¿Pero era un *juego* este baile? ¿Un baile donde se mimaba, no ya la ronda de las eternas estrellas, sino las «estrellas» errabundas de Ronda. Y del Perchel. Y de las casetas sevillanas?

Esto no es un juego —exclamó un moralista callejero que contemplaba, junto a uno, un día, danzar el cuplé de La Tana—. Esto es una indecencia.

III. EL JUEGO Y EL BAILE

Quizá resultase aquel juego una indecencia. Pero de lo que no cabía duda era de que tal indecencia resultaba un juego.

Si el moralista callejero, además de sus postulados éticos, hubiese tenido preparados otros de folklorista, aunque de folklorista también callejero, se habría explicado las cosas mejor de lo que dio a entender con su imperativo. Pero para eso estaba uno a su lado, aquel día genial y lúdico. Para completar postulados con respuestas provisorias de folklorista ambulante. Para completar, por ejemplo, esta pregunta: ¿cómo un fenómeno de apariencia jocular puede ser clasificado sin vacilaciones en la categoría lúdica? O, en otras palabras: ¿cómo se descubre un juego? Y, aún mejor: ¿qué cosa es un juego?

Discurramos sobre los juegos, para explicarnos aquél. Esquematizando —y aun corrigiendo— las últimas aportaciones de los paidólogos. Pero, para discurrir sobre qué cosa sea «un juego», es preciso demandarse antes lo que sea «el juego».

Si nos ponemos a pensar en el concepto «juego» (del latín *jocum*), lo primero que deberemos tener en cuenta es el contenido de este concepto. Sobre qué cosas lo solemos aplicar.

Juego significa —de una parte— el resultado total de una acción: la de jugar. Algo finito, concluso. Cuando el tenista, al rematar su pelotada triunfal, exclama: ¡Juego!, indica algo recién redondeado. Se diría que ese ¡juego! tiene la forma misma de la pelota.

Pero, por otra parte, «juego» significa, no ya el resultado, sino la esencia de la acción de jugar, el «siendo» del jugar, la propia actividad lúdica. Compárese este concepto con su, tradicionalmente, opuesto de «trabajo», en el que se da la misma cosa. Trabajo: acto realizado. Pero, además: la actividad de laborar.

Por tanto, si descartando el primer sentido de «acto», de «hecho» —para nosotros ahora prescindible—, nos quedamos con el segundo de «haciéndose», tendremos que tanto *juego* como *trabajo* podrían ser definidos como dos *actividades*.

Ahora bien; la actividad de jugar y de trabajar pueden ser genuinas de dos clases bien diferentes de seres: humanos y no humanos. De hombres y de animales. Los animales juegan y trabajan. Y ello tiene —y así lo ha demostrado Karl Groos— su filosofía. Como la tiene el hombre que trabaja y juega. Y así lo ensayó a decir Eugenio d'Ors. Pero —para nuestro proceso analítico— conviene abandonar ahora *Die Spiele der Tiere*. Y atenernos a esto: que el juego —como el trabajo— es una actividad de las humanas.

Mas el hombre ejercita muchas actividades, y si dentro de ellas la del trabajo y la del juego no se distinguen por específica fisonomía, ignoraremos cuándo el hombre labora o se divierte. O come, o reza. ¿Qué clase de actividad es, entre las demás, la lúdica? A eso se ha contestado clásicamente que el juego «es una actividad que se goza por sí misma». Lo cual quiere decir que no se la goza por ningún objeto que ejercite, ni por ningún fin que lleve. Lo cual —a su vez— quiere decir que hay actividades placenteras por sus fines y sus objetos, pero no por sí mismas. Y que frente a la actividad del juego, o complaciente en sí, hay que distinguir la del trabajo, deleitosa por sus resultados.

Sin embargo, ¿desea esto significar que la actividad lúdica carezca de objetos y de finalidades? De otro modo expresado: ¿que el juego sea una actividad que no opere en vista de ninguna realidad?

Un labrador pasa gran parte del año en una faena ruda, tenaz, cerca de sus árboles, para, al cabo de cierta época, poder cortar una manzana de cualquiera de ellos y comérsela o venderla. Frente a él, un pintor transcurre unos cuantos instantes de su vida en reproducir sobre una tela otra manzana, la cual, una vez trasladada por el pincel al lienzo, queda prescindida en su árbol hasta que se pudra. El labrador ha trabajado todo su tiempo para obtener una manzana que le satisficiese una urgencia vital inmediata: el hambre o el bolsillo. El pintor ha pintado para lograrla en un deseo de sus necesidades mediatas. El objeto del labrador fue una poma servible. El del pintor, una inservible manzana. El uno gozó ante una futura utilidad. El otro, frente a una inutilidad venidera.

Un niño se encuentra, con un ros de cartón y una escopeta de palo, levantando un montoncito de arena donde protegerse contra un supuesto e inexistente enemigo. Suda, se afana, incansable, para realizar su trinchera. En cuanto la contempla hecha, cambia de juego. Ya se aburre de aquél.

Este niño llega a mayor. Y va a la guerra. Y en la guerra debe construir un parapeto. Se pone a construirlo. Y, mientras está en ello, suda, trabaja, se cansa, increpa y se aburre. Pero, al terminarlo, le ataca el enemigo. Mas su reciente estructura le defiende bien, y esto hace que la mire lleno de orgullo y satisfacción.

Con estos dos ejemplos podríamos deducir que tanto la actividad del juego como la del trabajo tienen las dos sus objetos y sus finalidades. Y que el modo de distinguir la del juego no es a causa del goce que procura por sí, cono afirma Groos. Pues cualquier actividad humana —mientras no encuentre obstáculos a su impulsión (cansancio, imperativos inhibitivos, morales y fisiológicos)— puede producir delicias auténticas. El comer, el dormir, por ejemplo.

Claro que a esto se puede responder que la actividad de jugar se distingue de la del comer en que aquélla es de signo liberal, y ésta, de fatal. Que no se puede dejar de comer, pero sí de jugar. Pero esto no es cierto en el fondo. Pues en el niño vemos muchas veces abandonar su merienda por lanzarse a un juego. Y si ahondásemos en esas dos impulsiones infantiles, del nutrirse y del divertirse, las encontraríamos ligadas por una suerte común de necesidad. Yo creo que no es el *placer* por la pura funcionalidad lo distintivo de la actividad lúdica. Sino el que los objetos y fines sobre que actúa esta función son diferentes a aquellos sobre los que se ejercitan las demás actividades, entre ellas la del trabajo. Lo verdaderamente distintivo del juego es el modo de tratar la realidad, de interpretarla.

Para un albañil, una casa es una suma de ladrillos y de gotas de sudor. Para un niño, la serie divertida de sus arbitrarias combinaciones con piedrecillas del arroyo y un poco de arena.

Es decir: que ante la realidad de una casa, la actividad del albañil queda como condicionada por esas normas externas de los ladrillos, de una jornada de ocho horas. Mientras que en el caso del niño es la realidad de la casa la condicionada por el capricho infantil, a quien nadie ha impuesto ni obligación, ni tarea, ni materiales, ni planos determinados.

El objeto del primero es una casa de verdad, para que la vivan todos, grandes y pequeños. El objeto del segundo es una mansión sólo habitable para los que ajusten su imaginación a la del niño que la ha construido.

Por eso se ha dicho —por Piaget— que el juego es una realidad en la que el niño solo cree. Por tanto, otra clase de realidad que sustituye a la utilizada por los mayo-

res. Por tanto, una realidad cuyos objetos tendrán su significación sólo valedera en el mundo lúdico.

El movimiento de un gatuelo para atrapar un ovillo es el mismo que hará luego para cazar un ratón. Lo que varía es el objeto atrapable, que no la forma adoptada por la actividad gatuna.

El ansia que desarrolla una chiquita en vestir una muñeca es la misma, radicalmente, que la que pondrá luego en ataviar a su hijo. Lo que resultará diferente es el trozo de cartón de la muñeca y el tierno paquete vivo de la criatura.

Así, pues, el juego podría definirse más exactamente diciendo que es una actividad que se ejercita sobre objetos de un mundo específico, que llamaríamos lúdico; objetos que sustituyen virtualmente los del mundo real. Y de los cuales poseen, tan sólo, el reflejo de excitar —en dicho mundo lúdico— las mismas radicales impulsiones, que luego servirán, en el mundo no lúdico, para operar sobre realidades.

Vista así la esencia del juego, se comprenderá claramente por qué se viene asignando desde antiguo la actividad lúdica como básica para el entrenamiento vital. Y por qué puede hablarse de cierta utilidad del juego para el porvenir de la vida.

La utilidad del juego sólo es inmediata para la consecución de su propio objeto lúdico. Pero como este objeto lúdico es una virtualidad de otro no lúdico, sino real —al que sustituye—, dicha utilidad resultará mediata en beneficio de la realidad. El juego sólo es inmediatamente inútil para la vida.

De ahí el que se haya podido contestar al «para qué se juega» con la respuesta del entrenamiento vital. Y se haya afirmado que los animales no juegan porque tienen juventud, sino que tienen juventud para poder jugar. Y que al animal más jugador, más dominio vital le pertenecerá. Y que una ostra no podrá luchar nunca con un futbolista inglés. Pues el futbolista inglés sigue jugando aun después de cumplida su sazón infantil; sigue prolongando el juego en el área del deporte. Que eso es el deporte: una prolongación en el mundo del adulto del mundo del niño. Un aprovechamiento consciente de la actividad lúdica: esa actividad de objetos y finalidades inmediatamente inútiles para la vida; pero que, a la larga, constituye el mejor reservorio para resolver —superflua y lujosamente— los encuentros sobre la realidad.

Obtenidos estos puntos de vista, apliquémoslos a nuestro problema del baile, a la pregunta de si el baile es un juego.

¿Sustituye el baile algún objeto de la vida real, resultando su actividad —por tanto— de carácter lúdico?

El origen del baile fue de un origen trágico. El baile apareció sobre la faz de la cultura humana como evidente sustitución de dramáticas realidades. Hasta el punto de teñirse este origen de religiosidad, de trascendentalidad. El alba de la tragedia clareó en el baile, en el «mimo» o «momo», en la danza pánica de las geniales interpretaciones. Los egipcios influían sobre el ritmo astral del mundo, travistiendo este ritmo en el de sus coros concertados por los sacerdotes. Dionisos surgió a la tierra griega de un tirso agitado en bacanal. Los indios creeks agradecían las primicias del año agrícola danzando en torno a las hogueras, en la fiesta del *busk*.

Por eso los bailes pasaron inclusos en la categoría de lo teatral, y con exactitud admirable se los llamó —como a otras representaciones dramáticas del mundo real— juegos escénicos. El teatro fue siempre un juego, una sustitución lúdica de la vida. Y, en este sentido, fue juego todo el arte.

Ahora bien; hemos dicho que el juego, como actividad, tiende a ser mediatamente útil para el porvenir vital cuando esta actividad se da originariamente en el área infantil. El baile, originariamente, no pudo darse en el mundo del niño. Si al niño griego, y a la damiselita del siglo XVIII, y a la discípula de Duncan se les enseñaba a bailar, era como un elegante sustitutivo de la gimnasia sueca. En calidad de deporte. El baile tuvo, y tendrá siempre, su sector específico de orígenes en el mundo adulto.

El baile, siendo esencialmente un juego, no es esencialmente un juego infantil. No puede serlo. Se podría clasificar en la categoría de los deportes, si la estructura ejemplar que intenta sustituir —y a la que intenta preparar— no fuese de una naturaleza más complicada que la de aquellas puramente deportivas.

El deportista deportiza para mantener fresco el reservorio de actividades lúdicas que le ofreció su infancia. Y poder seguir así venciendo la realidad con mayor elegancia y ventaja.

Pero como el baile no pudo ser un don que al adulto le llegó desde la niñez, sino que fue el mismo adulto quien empezó a postularlo, de ahí que dicha actividad —sin antecedentes infantiles— no pueda considerarse como deportiva.

¿A qué cosa vital sustituye el baile? Según qué clase de baile. Ya hemos visto que las danzas orientales, helénicas y salvajes surgieron como ceremonias cosmológicas, ontológicas.

Pero ¿y el baile de una pareja, persiguiéndose sin terminar de encontrarse a través de revoleos, esguinces, soslayos, vueltas y zapateados, qué es lo que desea significar?

¿Y el de una sola hembra enarcando sus brazos en el aire, al compás de unas castañuelas, mientras el torso estremece sus perfiles en las insinuaciones de un alfabeto ardiente?

El baile no puede ser originariamente infantil. El niño no puede interpretar la esencia de las estrellas del cielo. Pero mucho menos la del amor.

Y aquí tenemos, al hacer esta afirmación negativa, la positiva explicación de muchos juegos infantiles. La mayoría. La mayoría de los juegos infantiles no surgen elementalmente del niño para propagarse a los mayores, sino que son las diversiones de los mayores las que sombrean su silueta sobre la blanca pared pueril, que ensaya a reproducirla. No es el adulto quien recoge el juego del niño. Sino el niño el que procura reflejar las escenas adultas. Reducirlas a su mundo específico. Y, por tanto, sustituir la realidad indirectamente. Es decir, sustituirla con una ya previa y directa sustitución, imitando una imitación.

El origen del juego no es el de «los juegos». Una cosa es la procedencia de la actividad lúdica en sí, y otra es la de las modalidades que toma esta actividad.

Ya sabemos —por últimas satisfactorias hipótesis— que el juego no se origina por «el cansancio», como se pretendía antiguamente, ni por «la energía superflua», como querían Schiller-Spencer, ni por la ley biogenética de Haeckel, como ensayó a demostrar Stanley Hall, sino por una biológica conformidad al plan de los instintos —y éstas son las opiniones recientes de Groos, Claparède y Carr—, o bien por el funcionamiento de ese fondo algo hipotético de salvajismo existente en el niño y útil de hacer perdurar en el hombre —y ésta es la teoría de Ortega y Gasset.

Pero lo que no está bien analizado es cómo se originan los *juegos*. No ya la abstracta actividad de jugar, sino la de *jugar a algo*. Porque las anteriores teorías, al hablar de la actividad lúdica, sólo se preocuparon de hallar la vía profunda, interna, que

les permitiese dar con el pozo artesiano de lo joculatorio. De ver saltar el chispeante surtidor de lo lúdico. No atendieron a precisar las condiciones externas que son precisas para que muchas veces brote ese penacho saltarín.

En otras palabras, el acondicionamiento del mundo externo, del medio, donde se debe dar la actividad juguetona. De ese agente tan interesante y primordial en los orígenes de los juegos como el ambiente y la circunstancia. Bien es verdad que para un metafísico esto resultaba secundario, porque alejaba de la unidad ontológica. Pero, en cambio, para un folklorista esto debe constituir algo primordial. Porque es lo que ha de explicar lo vario, lo diferenciativo, lo local. La fisonomía de los juegos. La causa de que, dada una capacidad lúdica elemental y genérica en la infancia humana, se estructure aquí —en un sitio— de un modo, y dos pasos más allá, de otro.

¡Esencial frontera —no la del juego sino la de los juegos— para separar el mundo jocular animal del humano! El animal juega siempre a lo mismo. Los niños, sobre un parco fondo permanente y apenas variable de entretenimientos, pueden entretenerse en diferentes diversiones; diferentes según los lugares y según los tiempos donde ejerciten su actividad lúdica. Así como para aclararnos el problema del juego había que mirar a los niños en sí, exclusivamente, para evidenciar el de los *juegos* hay que dirigir, primero, la vista a los mayores. Considerar al niño como puro reflejo del mundo adulto. No como algo activo, sino pasivo. Dime a lo que juegan los niños de tu barrio, y diré lo que hacen las personas mayores de tu país. Éste es el encanto folklórico de los juegos. Descubrir los prestigios —pasados o presentes— infantiles.

Tengo aún vivo el recuerdo de aquel estadio muniqués, junto a la Ruhmeshalle, una mañana de primavera. Fueron llegando muchachas y más muchachas, grandes masas de niñas, uniformadas con un hábito de cierto club. Todas ellas de clases proletarias, de modesta condición social. Acudían con cierta algarabía suave, nada escandalosa, como poseyendo conciencia de que a los pocos instantes debía pasar sobre ellas un genio de silencio, de energía y de atención. Las niñas aquellas se alinearon en amplia cadena a lo largo del césped. Se sistematizaron en seguida en un recuadro como de ajedrez y comenzaron a fomentar sus músculos en un juego gimnástico que nadie dirigía visiblemente.

Frente a ese recuerdo de las niñas muniquesas ejercitando su cultura física, mi memoria sitúa el de la plazuela madrileña de San Francisco hace breves meses. Otro tro-

pel de muchachas distribuidas en círculos gimnásticos, haciendo funcionar sus tiernos músculos al aire libre, en cultivo del cuerpo. Pero no ya saltando el borriquete sueco en bruscos saltos inarmónicos, ni doblando la cintura con los brazos rígidos hacia delante, sino levantando delicadamente la punta del pie en cabriola rítmica, contorsionando el busto en concierto de un arqueo exquisito de los brazos y armonizando toda la línea del cuerpo en la pauta vibrante y libre de unas castañuelas.

¿Qué modelo influía en aquellas muñecas para plasmar su cuerpo en la frescura pedante de una gimnasia imperiosa? ¿Qué se veía detrás de aquellos movimientos —gráciles en su mayoría pero con un matiz de imponencia? A mí me dio esa impresión: el paso ridículo de la guardia imperial, unos cuellos de pajarita para sostener cogotes atorados, boxeadores en camiseta, opulentas carnes de señora que se nutren de cerveza y salchicha mientras oyen óperas en el café; edificios en espesa greguería, amasadas las piedras en un adobe bárbaro; puros como trabucos en bocas que ignoran el paladeo. Y sobre todas las cosas, la cupulilla grotesca y tremenda de un casco imperial. Tras aquella saltación lúdica se veía el postulado de un país para modelar a sus hijas en un tipo beligerante, amazónico, de enérgicos y fecundos partos, y de una gracia complicadamente brutal.

En cambio, tras el cuplé tatareado entre guiños pueriles —cuplé que hablaba de gitanos, de quereres rotos y de ojos gachones—, el cuplé copleado por las niñas de San Francisco, cuyo cuerpecillo ceñido de sedas bordadas y rematado por el torreón giraldino de una peina ritmaba con la furia gímnica de unos palillos, aparecía la tradición de un pueblo incapaz de entregar los perfiles musculares de sus criaturas a otro juego que una danza, una danza milenaria, educadora del sexo para que el sexo pariese gracias broncas de toreros y sales revoleras de bailarinas y cantadoras.

Por eso, los juegos tienen su área geográfica como la tienen los fenómenos fonéticos, y los lexicográficos y los cuentos y los romances y las fiestas que un país adoptó para expresarse. Y deben ser vigilados con el mapa a la vista para señalar en sus fronteras la vitalidad de su expansión, el decrecimiento de su empuje. Un juego puede seguirse distintamente en el espacio. Así se ha localizado el rigodón en el Delfinado meridional; la farándola, en el norte de Provenza; la Bacchuber, en el Briançonnais… Y

este de nuestras niñas, surgido en la primavera de los focos suburbanos de Madrid donde se proyectaban con fuerza los reflejos irradiados por una danzadera de moda, podríase también ya, sin gran esfuerzo, delimitarse sobre la superficie de un plano.

Pero a los juegos no hay que explicarlos sólo en su función espacial, sino en la mucho más difícil de la temporal. ¿Cuándo nacen, cuándo mueren? ¿Y por qué en tal época y no en tal otra?

Así como para encontrar los orígenes vivos del modelo y del sitio donde se originó hace meses el baile flamenco de nuestras criaturas populares no habría gran dificultad, en cambio, para hallar los motivos causales de que estas criaturas comenzasen a imitar aquel modelo lúdico, sí, mucha.

No obstante, avancemos la salva dorada de una hipótesis, tal vez de una certidumbre nuestra.

En el fondo, ya la hemos avanzado. Ya la hemos aludido. Pero falta mostrarla en bloque.

En el siguiente ensayo a éste tratamos de probar que el mundo occidental entró desde el novecientos en una era renacentista, de valores nuevos, irrománticos, postulados por la novísima sensibilidad aquella de fin de siglo que iluminó el verbo de Nietzsche. De entonces data para Europa el culto, en lo lúdico, del deporte; del cuerpo enérgicamente diciendo sí. Culto reforzado por la trascendental gimnasia de la guerra y por el mágico efluvio de las aventuras norteamericanas en las proezas de sus películas. Culto que empieza a afirmarse en el área masculina para en seguida pasar (hombres nuevos, apetencias de nuevas mujeres) al campo de la feminidad. El *stadium* muniqués era un fenómeno por toda Europa. La muchacha de las faldas largas y el cabello recogido en bucles, que va a la misa; a las randas para aguardar la venida del hombre en su capa y de chistera, pronto abandonó esta actitud para salirle al encuentro en su mismo terreno: en el del sport. Se cortó las faldas, se cortó el cabello y, raqueta en mano, o balón en pie, se puso a ganar el amor como una copa de campeonato.

Esta corriente llegó a España como a todas partes. Pero llegó muy difícilmente. Las minorías deportivas feministas tuvieron que vencer… ¿tuvieron? Aún tienen esas minorías que vencer en España repugnancias enormes para que las masas adopten la

fórmula general. Unas, religiosas; otras, económicas. Y otras…, las del buen gusto tradicional del país.

Yo veo el juego danzarín de esta primavera en España como una reacción racial, castiza, auténtica, mediterránea, contra la fórmula nórdica, anglosajona, de la cultura del cuerpo. La veo como la rebelión de una fémina tamizada por siglos de gracia lúdica contra la pedantería improvisada de una hembra bárbara. Como resurgimiento de la *puella* gaditana romana, frente a la guerrera Scita que acompaña al varón en el combate.

En último término, veo en tal reacción lo que todo renacimiento plantea en las regiones que toca: un agudizamiento nacionalista, con todas sus consecuencias. El desempolve de trajes, usos, instrumentos, personas, políticas, fiestas, y hasta vocabulario vernaculares, de entre estratos que se juzgan los más profundos y radicales del país. El amor por la lengua romance, por los días geniales y lúdicos, por los refranes, por la sabiduría más perdurable del pueblo apareció ya en otro movimiento del quinientos.

Un humanismo que con postulados universalistas ahondó en las particularidades de cada terreno donde se apoyó.

Hoy, con menos fuerza ya estas reviviscencias nacionalistas (por razones que no son ahora del caso), se da el mismo fenómeno.

La gente no es justa —pero sobre todo sagaz— cuando comenta torcidamente, por ejemplo, el que un jefe político como el de España, salido de una tierra tan vieja como la jerezana, y con una vida pública perfectamente conforme a los usos más acreditados de la moral tradicional del país, tienda, casi automáticamente, a acercarse a las fiestas populares de raigambre (toros, verbenas, romerías) y posea un culto exaltado del flamenquismo andaluz. Si no se tomase por ironía, yo afirmaría que el Directorio español y el baile de «La canastera» proceden de un mismo y genérico impulso. Ese impulso que ha resucitado, junto al discurso político hecho a base de metáforas taurinas, como gran instrumento de expresión, el otro gran instrumento expresivo —y tan castizo— de las castañuelas.

Porque las castañuelas han salido a vida popular después de un enterramiento longuísimo, desempolvadas de viejos estratos. Hasta esta inundación primaveral la castañuela se mantenía en nuestra superficie por el esfuerzo de individualidades aisladas,

de cupletistas españolizantes. Tanto es así que en tiempo de Asenjo Barbieri, el buen autor del «estudio jocoso» sobre ellas, publicado por «Uno de tantos», en 1879, es decir, en tiempo de bailadoras como la Nena, la Paula Luengo, y la Petra Cámara, no existía más que un fabricante de crepitáculos, domiciliado en la calle de Mesón de Paredes, 47. Hoy mismo, yo me he preocupado de esta fabricación casticísima y sólo he averiguado que para las bailarinas quedaba también no más que un castañuelero ambulante, cuyo nombre y dirección es difícil de señalar. Pero, en cambio, todos los bazares y tiendas de la ciudad se habían llenado de castañuelas «en serie», fabricadas industrialmente, sin técnica específica, para poder responder a la demanda atroz del mercado infantil. Como si hubieran renacido las fiestas de Isis y tuvieran que danzar todas las crotalistrias de la ciudad ante la diosa. Y es que, en efecto, habían nacido estas fiestas paganas, menádicas, de liberación del cuerpo. Estas fiestas mediterráneas siempre latentes en el subsuelo de la mujer española; fiestas que no esperan siempre sino una roturación accidental para brincar como manadero cristalino.

Marcial presenció uno de estos brotes españoles, el del paganismo romano: «Edere lascivos et Beticoe crusmata gestas, et gaditanis ludere docta modis». Y otro Cervantes: «No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora».

Y el Caballero Marino: «Due castagnette di suono bosso, / tien nelle man la giovinetta ardita, che accompagnando il pie con gracia mosso / tan forte ad or ad or scroccar le ditta».

Y lo vieron los del otro renacimiento del siglo XVIII, los que iban con Goya a las posadas y a los mesones a contemplar los boleros y los fandangos de las majas madrileñas:

La zarabanda ligera,
danza que es gran maravilla,
síguela toda la villa…

Uno ha pasado ratos goyescos, cervantinos, marcialeños, ráfagas de una delicia nueva a fuerza de ser arqueológica, contemplando este verano nuestras criaturas de barrio bailando la «Tana», ese baile cuya letra ya resonaba en el siglo XVII, en *Mojigangas populares*: «A la dina dana, la dana dina». Uno ha gozado aquello con intensi-

dad, con pasión, con literatura desenfrenada. Porque también por literatura tenía la experiencia de la fugacidad, de su rápido tránsito. De que la muerte amenazaba aquella flor un día; de que la palabra «indecencia» pronunciada por el moralista callejero tendría las consecuencias que tuvo en los anteriores casos. Cuando en vez de este anónimo ambulante la pronunciara Platón (*Rep.*, lib. VI). Y, entre nosotros —en el pagano seiscientos—, el reverendo jesuita Mariana.

IV. AL APARECER LAS CASTAÑAS, LAS CASTAÑUELAS SE VAN

Así condenaba el padre Mariana el baile de la zarabanda: «Qué dirán cuando sepan [en otras partes] que en España, donde está el imperio, el albergue de la religión y de la justicia, se representa [este baile] no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito a los actos más torpes y sucios, que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás, con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo, que sólo al referirlo causa vergüenza» (*Obras*, Rivadeneyra, tomo ii, cap. xii, pág. 433).

Y un contemporáneo del jesuita, Francisco Ortiz, en sus «Controversias» (1614), decía refiriéndose a las pequeñas españolillas: «Apenas sepa la niña tenerse en pie, cuando ya la enseñan una mudancilla de zarabanda».

Pues lo mismo que en el siglo xvi —y en el xviii—, ahora la prohibición no tardó en señorearse y estrangular el juego.

Según decaía el verano y la ciudad se iba reintegrando a sus normales elementos y las castañas —etimología analógica de las castañuelas— aparecían en los braseros de las esquinas, el baile flamenco de las niñas fue languideciéndose, apagándose, y el estrépito crepitacular, asordándose. Pero no era sólo porque la estación anual evolucionaba, sino porque la censura del moralista se había ya proyectado sobre el naciente paganismo. Las diminutas bacantes fueron primero arrojadas de la calle, reducidas a las plazuelas. Y después a la nada, a la desaparición.

Uno les preguntaba a las pocas que aún lo intentaban por qué ya no seguían bailando como antes. «No dejan —contestaban—, dicen que echan multa.»

Para haber preexistido este juego tenía que haberse realizado en un área más pueril de aquella en que se incitó.

Yo lo vi claramente al analizar de cerca la composición de las nuevas rondas de «estrellas» que poblaban Madrid.

El coro de las crotalistrias estaba compuesto por el elemento más inocente y diminuto. Las más pequeñuelas de las coreutas eran las encargadas del papel pasivo —de auténtico coro—, consistente en cantar y animar a la central o centrales danzarinas. En cambio estas danzarinas protagonistas solían ser las mayores del rondel. Muchachas rayanas en la adolescencia, que mientras revoleaban se las sentía atentas a un mundo exterior, escénico, espectacular que segregaban de sí. Yo lo vi claramente, cuando alguno de estos corros se disolvía, y el elemento menudo, a solas, en «puro juego», no se preocupaba sino de sí mismo, intentando imitar, con deliciosa torpeza, la zarabanda recién observada a sus compañeras mayores.

Los procaces movimientos de flamenquismo tomaban dos opuestos sentidos; según recaían en este elemento diminuto o en el de las adolescentes.

En las pequeñas coristas, estos movimientos parecían ingredirse como en una probeta de cristal que los neutralizaba en el acto, con la base de una inocencia auténtica, tiñéndolos de pureza, de gracia, de juego limpio.

En tanto que al verterse sobre la columna mercurial de las chiquillas avanzadas estos mismos gestos motores, la temperatura ascendía y se marcaban en la escala graduaciones escandalosas.

Nadie, que yo sepa, ha hecho la distribución en el problema de los juegos de la mediatez o inmediatez del sexo, operando sus reflejos en los fenómenos lúdicos.

Mientras el niño, al divertirse, no pretende salirse de la mediatez del sexo, lo que resulta es un juego. Pero en cuanto que el sexo asoma inmediatamente en el juego de un niño, este juego comienza a dejar de serlo para tomar un cariz anormal.

Mientras el niño ejercita la aventura, el valor, la agilidad, la astucia, productos mediatos, y como filtrados, del sexo masculino, el niño juega y nos puede hacer gracia. Pero en cuanto este niño se pone un cigarrillo en la boca, hace ademanes de procacidad precoz y ensaya galantear al sexo contrario, este mismo niño pasa a ejecutar algo decididamente repelente, desagradable. De una estructura lúdica impertinente a él.

Así, mientras la niña deja que su diversión se modalice en la sustitución de la maternidad, el «jugar a las hermanas», mediateces sexuales «de padres e hijos», meciendo

una muñeca, preparando una cocinita de pedrezuelas y arenas, la cosa nos conmueve y nos llena de ternura. Pero en cuanto esta niña se quiere acercar a estadios inmediatos del sexo, de la atracción elemental del amor, sustituyendo escenas inimitables, estructuras intransferibles al mundo pueril, el juego se trastorna y lo bochornoso surge.

Muy pequeña tiene que ser la niña —como decíamos— para que al funcionar su cuerpecillo tan elementalmente no se tiña de sombras vergonzosas. Muy pequeña.

Pues apenas la figura infantil pierde su inocencia, con los primeros redondeamientos femeninos, cualquier sustitución lúdica directa puede convertir esta figura en un producto híbrido, disgustante y agraz.

Lo vimos claramente. Si las minutas coribantes hubiesen triunfado, el juego perdurara.

Pero vencieron las adolescentes, *las fronterizas*. Y la tremenda divinidad que planeaba acechando los corros gímnicos pudo infiltrar sus sierpes ponzoñosas. La Venus ibérica del flamenquismo, más que Venus diosa Rambha de las bayaderas. Aquella deidad implacable, reptante y sádica de la vieja India, que empujaba a las tiernas devadasis —tras el baile primicial de las inocencias en su propio templo— a las danzas, ya vigiladas, en público espectáculo, por el ojo turbio del sacerdote, del soldado, del boyero, del anhelante espectador, que echándoles monedas a sus pies iba atrayéndolas hasta el borde del arroyo.

Tal ha sido la resurrección y la muerte de las castañuelas en la España de este verano.

Una aparición primaveral de mariposas de boj batiendo sus élitros pedernálicos para la introducción del gran señor del estío en la ciudad abandonada.

Y una desaparición aterida, a los primeros fríos, vencidas de escándalo, desambientadas, cuando la capital, recuperados los prestigios otoñales, inició su reino de interiores, de hogares y de sedentaria vida en la que todo paganismo nómada resultara imposible. Y donde la Venus estival, frenética y desnuda de la zarabanda y de las castañuelas, tuviera que arropijarse bajo la pelerina, y transformar sus castañuelas crepitantes en humeantes castañas. Con más interés que nunca compraré yo este año mis castañas a esas castañeritas de barrio, que ayer mismo repicaban sus repiques en la misma esquina donde ahora cortan sus castañetas.

AVE MARÍA PURÍSIMA

I. ANTILLAS-NIETZSCHE

Se comienza a hablar de la resurrección de España. ¿No diríamos —más precisamente— de su renacimiento?

Resurrección es un término complicado de Edad Media. Huele a liturgia y a evangelio. Y, demasiado, a milagro.

Renacimiento, no. Es un vocablo menos súbito, más conforme a la vida, más natural.

Por algo la resurrección fue un misterio de la Iglesia y el Renacimiento una expresión del humanismo.

Se comienza a hablar —se debe proseguir hablando— del renacimiento de España.

Y con razón. Mejor dicho con razones. Porque hasta ahora —vaya— se han dado pocas. Se han dado pocas porque hasta ahora no empezaron a caer las gotas cuajadas de las nubes. Mientras se agrupan en el azul vacío celajes más o menos densos, es difícil prever las consecuencias de un chaparrón. Hay que esperar —por lo menos— a las primeras chispas del agua.

El renacimiento de España se veía venir desde aquella última tormenta fin de siglo que dejó barrida la atmósfera. Aquella tormenta que —más que una liquidación— fue una epifanía, una ascensión del barómetro. Y que con el paradigma de «generación del 98» va ingresando ya en las retóricas, en los periódicos, en las conferencias para extranjeros y en todas las posibilidades que las circunstancias ofrecen a los historiadores de afición.

Muchas cosas se han dicho sobre la generación del 98 español.

La principal: su carácter de demoledora tormentosa; su iconoclastia; su instinto negativo. Indudablemente, éste fue uno de sus más perfilados aspectos. Pero no el primordial: el ligamentoso: el definidor. Pues por tener carácter crítico —crítico de los anteriores— se podrían identificar casi todas las generaciones literarias del mundo.

No. Más que en este su aspecto subjetivo, habría que reparar en el objetivo. En las cosas externas —los fenómenos históricos— que la moldearon como organismo: como espiritual corpúsculo del país; como «generación».

Y tales cosas externas —y delimitantes— (no intente apartarse Baroja, que está cogido por ellas mejor que ninguno de sus cofrades) fueron estas dos palabras, antitéticas entre sí, pero verdaderos polos del 98:

ANTILLAS-NIETZSCHE

Antillas: muerte de una fe.

Nietzsche: resurrección de otra fe.

Es decir: una muerte + una resurrección = un renacimiento.

Que todo renacimiento fue eso: morir más resucitar. Roma + Lutero. Iglesia + Erasmo. Aristóteles + Platón. Europa + Nuevo Mundo.

La pérdida de las Antillas fue la muerte de la confianza en nosotros mismos: el renunciamiento a todo un pueblo.

Pero aquella predicación —remota— del reformista germánico: el clarinazo de un nuevo *resurrexit* en los oídos de nuestra desesperación. Fue como el ansia de otro pueblo: de otra potencialidad.

Esto no se percibirá bien hasta que se haga el libro más interesante de este cuarto de siglo español: *Nietzsche en España*[5].

Como no se verá claro el otro renacimiento del quinientos hasta que aparezca el *Erasmo en España*, al que nadie se ha atrevido decididamente todavía. Y urgiría este libro, antes que aquél, ya que le habría de servir como punto imprescindible de referencia. Fenómenos históricos actuales que no nos explicamos aún distintamente

[5] Este libro podría estar ya concluso si la sección de Filosofía, en el Centro de Estudios Históricos, hubiese arraigado. La contribución de nuestros profesores al problema nietzscheano es casi nula. (Cf. A. Torre Ruiz: *Federico Nietzsche*, Valladolid, 1907, quien apenas consulta libros, sacándolo todo de la cabeza y de malas traducciones españolas.) Habría que tener en cuenta, para cualquier otra tesis semejante, trabajos como los de Eduardo Schuré: *Nietzsche en France et la Psichologie de l'Athée* (*Revue Bleue*, 8 septembre 1900, París); J. Bordeau: *Le néocynisme aristocratique, Frédéric Nietzsche* (*Journal des Débats*, 20 avril 1893, París); Henri Albert: *Le livre suprême du créateur de valeurs nouvelles* (*Mercure de France*, janvier 1902); G. Fautzsher: *Fr. Nietzsche und die Neuromantik* (Dorpart, 1900); H. Landsberg: *Fr. Nietzsche und die Deutsche Litteratur* (Leipzig, 1902); Charles Andler: *Frédéric Nietzsche* (3 vols.).

—por tenerlos agolpados sobre los ojos— se perfilarían, gracias a esos esquemas analógicos del pasado. En política, en arte, en literatura, en moral.

Por ejemplo, en política: una explicación parcial, pero suficiente, del movimiento dictatorial y antiparlamentario de hoy se encontraría en aquel de ayer de la Contrarreforma.

Para mí hay tanta cercanía entre Valdés, Francisco de Encinas, Malara, Cervantes y *Azorín*, Unamuno, Maeztu, Baroja, como entre santa Teresa y Primo de Rivera; entre el Concilio de Trento y la Asamblea Consultiva (salvando lo salvable)[6].

Siempre me pareció que la Contrarreforma debiose haber llamado con otra preposición menos opugnante. Una cosa así como la Prorreforma. Pues los contrarreformistas —en último término—, ¿qué hicieron sino llevar a realidad los postulados éticos de los reformistas, de los protestantes? Erasmo satirizó los frailes, las monjas, la vida monástica, la corrupción de las costumbres y de la moral de los Estados. Ya que aquello iba siendo la cloaca máxima de Roma. La religión se desligaba. Se pudrían todos los ligamentos. Y había que cortar por lo sano. Pero para cortar se necesitaba la vía dicotómica. Y ésa fue la que señaló Erasmo con sus sátiras, unidas al amago revolucionario de aquel Lenin de entonces que fue Lutero.

Ahora bien: una cosa es apuntar y otra curar la llaga. Dos tareas bien distinguidas entre sí. La del intelectual y la del político.

En el Renacimiento, la cura del caciquismo, de las simonías, del parlamentarismo intrigante de las órdenes monásticas (los partidos de entonces) fue intentada por toda otra gente que la intelectual. San Ignacio, santa Teresa. Un soldado y una mujer. Espíritus férreos, prácticos, gubernativos, ordenancistas.

Fina observación de un ensayista español contemporáneo ha sido la de que el Directorio vino al poder para cumplir ciertas ansias específicas formuladas por el 98[7].

Pero Erasmo no sólo modeló la política venidera del mundo europeo, sino, en gran parte, su moralidad. (Claro está que Erasmo fue una causa producida por mu-

[6] Se ha hecho la monografía de la ambivalencia Maquiavelo-Nietzsche (G. Lublinski: *Machiavelli und Nietzsche*, 1901). Pero no es Maquiavelo el tipo renacentista que oponer al de Nietzsche, sino el de Erasmo.

[7] Luis Olariaga: *Tres generaciones españolas* (*El Sol*, junio de 1925).

chos efectos. Y, por tanto, un efecto más. Pero lúcido y transparente como ningún otro. Enormemente significativo[8].)

El amor por la aventura, por el lujo, por la carnalidad de la época, se debió en mucho a aquel pensador cuyas conclusiones interpretó tan deliciosamente Castiglione, el Ortega y Gasset de la Italia quiñentista.

Del mismo modo que hoy, gran cantidad de la corriente deportiva, luxuriosa y carnal del momento se debe al soltar amarras del protestante de Basilea.

Pero no es éste el sector ético, y como religioso de la influencia de Nietzsche[9], en las cosas presentes, sobre el que me quiero detener, sino en el literario.

Era un amanecer. Sobre la crestería más aguda de la sierra central ibérica. El paisaje aparecía, allá abajo, como desvanecido e inexistente. En una sensación de panorama cósmico y exterrígena.

Dos hombres tumbados sobre un primaveral manchón de hierba, cara al cielo, resistían el aire frío, que les traspasaba las sienes —un aire presolar y crudo— como esperando la consecución de un misterio entrañable de la vida. En efecto: la aurora.

Aquellos dos hombres yacían abrazados al planeta aguardando el crisma del sol, el rito más antiguo del mundo. Y lo aguardaban con un libro entre las manos, cual sacerdotes perfectos de un gran culto. Sin embargo, el sacerdote era uno solo. Y el otro, un catecúmeno. El sacerdote leía el libro en voz alta. El iniciado escuchaba en silencio.

Esta escena capital de la introducción de *Nietzsche en España* la aludió Pío Baroja en unas páginas novelescas que no han sido todavía debidamente comentadas[10].

España: con su historia vieja, su paisaje trillado por los caminos seculares, quedaba allá abajo. Prescindida. Envuelta en sombra de noche y en aire de crepúsculo. Y en sueños, con sus habitantes.

[8] Esperemos del próximo libro del hispanista Marcel Bataillon sobre Erasmo, y de los estudios que, bajo la tutela del Centro de Estudios Históricos de España, prepara don Dámaso Alonso, un perfil neto de aquella figura esencial del Renacimiento europeo.

[9] Amance: *Divinité de Frédéric Nietzsche. Germe d'une religion d'Europe*, París, Editions du siècle, 1925.

[10] Pío Baroja: *Camino de perfección*, Madrid, Renacimiento.

Entre tanto, en lo alto de la montaña, Zaratustra operaba sus magias —por medio de uno de sus cultores germánicos— sobre el alma virgen, fresca y audaz de un gran oyente: Pío Baroja.

Desde aquellos momentos, la literatura del mejor nietzscheano español —Baroja— comenzó a llevar dentro de su aparente y fenomenal envoltura negra, crepuscular y pesimista, nutrido el huevo de oro de aquel sol puro, de aquella aurora vetónica: la primera ansia inconcreta de una fuerza nueva, de una nueva voluntad de poderío, de un optimismo y de un porvenir.

Desde aquellos momentos se fecundó en la vida española, al calor de los nietzscheanos, el germen de un renacimiento complejo.

Y en la literatura —entre otras modas y temas menos capitales—, la semilla del de Don Juan.

Don Juan, como mito vernáculo del poder y de la energía. Don Juan, como símbolo de un sol todo vigoroso, cabalgando de nuevo sobre las sierras vírgenes de España.

Ya lo ha precavido esto Ramiro de Maeztu, con su instinto antirrenacentista, al rechazar la hora actual de Don Juan en nuestro país, como síntoma humanístico, como peligro para el reino de Dios[11].

Se ha insistido mucho acerca de la importancia que sobre un autor tiene la evolución de la crítica. Pero no tanto sobre la que tiene la de los temas. Afortunadamente, entre nosotros, don Ramón Menéndez Pidal es un magistral reiterador del valor de las evoluciones temáticas[12]. Esperemos que un próximo día —tal vez— su imparejable método ponga en limpio el gran tema hispano de Don Juan, al que ya viene aportando materiales desde antiguo[13].

Pero sobre lo que no se ha insistido nada, que yo sepa, es sobre el estudio paralelo de autores y de temas. (La historia literaria no debía tener otro plan a seguir.)

Si con este sistema de evolución dúplice se acercara uno al primer cuarto del novecientos hispánico, veríamos con sorpresa que, junto al tema de Don Juan, se recrudecía la vigencia de un autor dramático: de Lope de Vega[14].

[11] Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, Calpe, 1926 (Contemporáneos).

[12] R. Menéndez Pidal: *Floresta de leyendas históricas españolas. Rodrigo, el último godo*, La Lectura, 1925.

[13] Recopilados en *Estudios literarios*, Atenea, 1920.

[14] H. Rennert y A. Castro: *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Hernando, 1919.

Mientras que el tema del Cid, encerrado con siete llaves por Costa, y la figura de Calderón, encerrojada por Menéndez y Pelayo, se hundían en el platillo de los olvidos.

¿Cuáles han sido las causas del actual renacimiento de Lope en nuestro drama clásico? Sin duda, varias. Pero de las más inmediatas, la de que Lope fue, en un último término, la encarnación mejor de Don Juan en nuestra dramaturgia. Su vida de burlador, de pendenciero, de mujeriego, su concepto material del amor[15] y su obra caprichuda, inagotable y aventurera, le dieron ese tono como deportivo y tan apto para nuestra época. Su vida y su obra; no universalizantes y desasidas del mundo como las de Calderón sino típicamente nacionales, enraizadas al terrazgo, absolutamente españolas. He ahí la contraseña: españolidad. El reflejo del general movimiento nacionalista de Europa, incorporado a nuestras letras. Don Juan, Lope, las viejas ciudades castellanas, los muebles «renacimiento», la cerámica talaverana, la resurrección de fiestas desuetas, la persecución de los barbarismos en el idioma, la reviviscencia de los toros, de los bailes, del cante «jondo», de las castañuelas… Todo un ovillo procedente del mismo hilo. Nacionalismo. Hilo del momento que, como los telegráficos, deja enviar un solo despacho a plurales estaciones.

La moda de Don Juan —repitámoslo— tiene una cuna nacionalista, política, localizada en España: 1898. Pero puesta en vaivén por el empujón ideal de Basilea: 1898, también.

Por eso me he permitido cifrar en el paradigma Antillas-Nietzsche una introducción al último (¿el último?) ensayo sobre Don Juan.

[15] Cartas al duque de Sessa (Cons. H. Rennert y A. Castro, *op. cit.*).

II. EXPOSICIÓN TRIANGULAR DE UN PROBLEMA

La mente tiene mucho de caleidoscopio. El azar va arrojando, en su fondo, datos, bolas de colores, sensaciones, estrellitas inconexas: un *bric-à-brac*.

Nadie —ningún caleidoscopio— sabe nunca lo que tiene dentro de sí.

Pero, un momento, la voluntad —molesta del peso— trata de organizar aquello que, allá en lo hondo, la va lastreando, punzando con su desorden. Y da una sacudida fuerte de tente en pie.

Y la mente, como el caleidoscopio, muchas veces se encuentra sorprendida de ver que aquel revoltijo de aluvión —mareante— se ha modificado en una estructura, en una forma definida y distinta.

Si se presentaran los resultados de una solución filosófica o histórica, en sus datos inmediatos y preparadores, se vería el esfuerzo de agitación que había hecho falta para estrellificar y conformar, entre sí, elementos de muy heterogénea procedencia.

Los juegos de la mente hallarían —sin graves obstáculos— cabida en las barracas de feria. Si no se llevan es porque la entrada general pide siempre que se descubra la trampa. Secreto que no suele gustar decir a los profesionales. Sin embargo, no hay por qué —nunca— esconder la trampa. La gente admira doble cuando sabe la trampa. El milagro sale perdiendo. Pero la habilidad del taumaturgo, aplaudida. Que la imiten, si pueden.

Cualquiera diría que uno está persuadido —al hablar así— de que va a plantear un milagro en este ensayo sobre Don Juan.

No. Simplemente: un juego caleidoscópico. Pero cuyas consecuencias, más que de azar, querrán ir llenas de justeza.

Es el caso que nos llegó un día de usar el tiritirimundi. Uno ignoraba qué iba a hacer con tres aportaciones que el acaso había ido arrojando en el tubo sin fin del canuto mental. Tres datos, *inter se*, absurdos:

Una fecha: 1630 (caída desde la altura de una comedia antigua).

Un adjetivo sustantivado: PUTA (escupido mil veces desde las tapias de los pueblos españoles).

Y una serie de cuadros: los de Bartolomé Esteban Murillo (saludados por aquí y por allá).

Y, por no saber qué hacer —ya digo— con estos tres trastos, al parecer, inútiles, entrechocolos uno en su fondo, aplicando el ojo, por curiosidad, al receptáculo mágico, a ver qué había salido.

Pues bien; aquellas tres disconformidades aluviales se habían triangulado: ocupando cada una un vértice: como un reflector. Se habían cristalizado en triángulo, tal que en una ronda picuda: para dejar en medio —revelada, emergida, equidistante— (¡una gran sorpresa!) la figura precisa de Don Juan.

Desarrollo de este triángulo

Primer ángulo: 1630.

Lo que más sorprende al examinar el abundante ensayaje, la copiosa bibliografía donjuanesca, es el encontrar un desliz ciego de los tratadistas sobre el plano histórico que propone esa fecha.

En efecto: causa profunda extrañeza que los comentadores de la gran figura hispánica la hayan abordado —hasta ahora— por todas partes, menos por esa que mira a 1630. Y que es justamente la data de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

Entendámonos. Todo donjuanista ha puesto a contribución principal el famoso drama. Ya lo sabemos. Pero, salvo el esguince —al pasar— de uno de los más recientes[16], y la reacción automática que, por sistema, le provocó a otro de ellos[17], nadie ha fijado aún la atención en ese año secentista con la voluntad de declararlo el de la verdadera hora de Don Juan.

[16] A. Castro: *Don Juan en la literatura española*, conferencia pronunciada el 15 de septiembre en el Jockey Club, Buenos Aires, «Biblioteca Pelligrini».

[17] R. de Maeztu: *op. cit.*

Y Don Juan —digámoslo ya terminantemente— no pudo existir hasta ese año secentista. No. No vale hablar de Don Juan antes de 1630. Antes de 1630 sólo sería dado hablar de sombras preformales del futuro perfil. De sombras. Es decir, de nada esencial. Así como es también obvio afirmar esta preformidad en diferente escenario que el español. Ni en tiempo ni en espacio, Don Juan es anterior al 1630 de Sevilla.

Porque sólo hasta el ciclo templado y maduro del Renacimiento sevillano era imposible que Don Juan adelantara auténticamente su gesto iconoclasta frente a uno de los tabúes —el que le cupo en suerte— más delicados de la época: la mujer.

España no habrá contribuido al Renacimiento del humanismo en otras cosas. En más cosas. Sea. Quede para Italia el ataque, en el campo de la física, a la vieja concepción teológica. Para Francia, el asalto irrespetuoso del pensamiento con el cartesianismo blandido. Para Alemania, el del mundo de la conciencia, con Lutero al frente. Para Inglaterra, el de las unidades dramáticas con el teatro shakespeariano.

Pero recabemos para España su heterodoxia intransferible: la del plano de los valores sexuales en la moral. La del triunfo del varón sobre la feminarquía mediévica… La de Don Juan.

Triunfo —típicamente renacentista— que tiene su fecha. Como la tienen el *Discurso del método* y la publicación protestante de las Bulas pontificias, y la del *Novum Organum*, de Bacon, y la del *Hamlet*. Y su fecha es ésa: la de 1630. La de la aparición del *Burlador*, de Tirso.

Lo que aportó el *Burlador*, de Tirso, a la literatura mundial no fue, tal vez, ni mayor técnica dramática, ni mejor desenvolvimiento de un tema castizo que los ensayos anteriores de Juan de la Cueva, de Lope de Vega; ni una elaboración más exquisita de la leyenda piadosa medieval del impío ante la calavera (aunque todo esto lo aportara, de hecho: pero al ciclo local del drama en España). Lo que ofreció de plus a esa literatura universal y europea fue la misma contribución que ya había iniciado *La Celestina* a fines del XV y el *Quijote* en 1605; la irrespetuosidad del individuo frente a tales y cuales pre-posiciones sociales. El liberalismo de lo individual frente a lo colectivo y dogmático.

Así como en las viejas catedrales asomaron, talladas entonces —sobre los plafones—, sus cabezas distinguidas los claros varones del tiempo, mirando cara a cara las de los policromados santos de los altares. Así como Don Quijote, siendo un tipo —el Caballero andante—, acababa de sacar un perfil entre la hojarasca de su misma

tipicidad, un perfil humano, suyo, atípico. Así como la Celestina había emergido su personal carácter de otro cascarón tradicional y anónimo: así el Burlador de Tirso delimitó su silueta —audaz, inconfundible, cristalizada— sobre todo el folklore inconsecuente que le venía precediendo.

Ahora bien; el triunfo de esta silueta no se debió sólo al diseño feliz de un fraile de la Merced. No hay diseños posibles sin encerado donde trazar las rayas. Entre todo autor y toda obra tiene que haber siempre un encerado, un puente tendido: el de la época.

Recientemente se ha demostrado, de un modo satisfactorio, el caso de Don Quijote, nacido no por genialidad cervantina a secas y porque sí. Más porque esta genialidad se había interferido en la corriente central del tiempo. Y, como una batería de bien templados electrodos, se cargó, para, a seguida, descargarse potente en el funcionamiento de Don Quijote[18].

El Don Juan de Tirso —al que vaga e instintivamente se le venía asignando supremacía sobre los otros donjuanes— fue la confluencia, bajo el clima castellano, de dos inducciones: la de una alerta sensibilidad de la época y la de una corriente sutil coetánea. Gabriel Téllez y el Renacimiento.

El burlador de Sevilla fue, ante todo, el primer ataque a fondo contra el respeto a un dogma religioso: el de la salvación eterna. «¡Tan largo me lo fiáis!» Pero —después, y sobre todo— fue el derrocamiento de otro más específico, y del que no se arrepintió ni se rectificó, como le sucedió con el desafío a la divinidad (pues para desafiar a la divinidad había que contar con un órgano de protesta más filosófico y contemplativo que el de Don Juan). Fue el derrocamiento del dogma reservado a España por la historia, para que lo desflorara genuina y específicamente: el de la mujer.

Segundo ángulo: la «puta»

Don Juan no podía ser precisado sin angulizarlo en el vértice del año 1630, sobre esa cima renacentista donde la literatura dramática concreta por primera vez la general corriente de la época: victoria individual frente a imposición colectiva.

[18] A. Castro: *El pensamiento de Cervantes*, anejo VI, *Revista de Filología Española*, Madrid, 1925.

Pero no podrá serlo del todo, Don Juan, sin adaptarlo a otro ángulo de gran proyección luminosa: ese que, bajo el paradigma de «la puta», podríamos ampliar a este otro menos detonante para los oídos: «la estimación de la mujer, por Don Juan».

La estimación de la mujer, por Don Juan… Tampoco parece nuevo este nuevo enfoque de nuestra figura. Todos los ensayistas del gran varón sevillano han hablado, indefectiblemente, de Don Juan y de la mujer. Claro. Como que no se puede prescindir de la luz del sol para explicar la de la luna. Ni de un efecto, sin eludir la causa. Ni de un objeto sin un sujeto. Ahora: lo interesante no estaba en descubrir una correlatividad, sino en analizar cómo esta correlatividad funcionó. Y esto, sí creo que no se ha escrito todavía. Porque pertenece a una trayectoria histórica —la estimación de la mujer en la Edad Media y el Renacimiento— aún inédita en su trazo original, a pesar de las reiteradas contribuciones que los humanistas vienen arrojando desde los tiempos de Boccaccio hasta los de Ortega y Gasset.

Para considerar exactamente la estimación que Don Juan tuvo por la mujer, había que tomar la cuestión desde un miradero insólito y desacostumbrado de sus ocasionales historiadores.

En la documentación histórica hay dos caminos heurísticos bien diferenciados. El literal o indirecto, y el directo o vital. El de las supervivencias reflejas en los libros. Y el de las superfetaciones inmersas en la realidad. El de las crónicas y el de las tradiciones. El del saber erudito y el del folklore.

Pues bien; así como la oportunidad de aparecer Don Juan en la historia literaria no se le mostró a uno claramente hasta que la fecha de 1630 desparramó ante nuestros ojos su aspa fundamental, del mismo modo la estimación donjuanesca de la fémina no surgió ante nuestra vista hasta detenernos un día, decididamente, frente a una de las innumerables tapias españolas que, en caracteres rojos, escupía el más radical insulto que un hombre puede arrojar a una mujer: el de ramera, el de cortesana. El atrozmente soez de «puta».

¿Quién había escrito en la tapia —en todas las tapias españolas— aquel rencor y aquella infamia? El que en las paredes de España puso su mano al servicio de aquella infamia era el menos infame de los seres del país: el niño.

¿Por qué son los niños, nuestros niños, los intérpretes de un rencor tan feroz hacia la mujer? Esto no se ha puesto aún muy en claro. ¿Es por una neurosis infantil de liberar el complejo de una prohibición, solazándose en recalcar bien con fuchina, a escondidas, lo que públicamente sería algo punible? ¿Es (una cosa sencilla) la tradición de los chicos en dejar pintadas ciertas paredes con los mismos signos que encontraron en otras semejantes? Nótese que la variante de «puta», el término sucedáneo de esta peyoración femenina, que pinta el chico en la tapia, es el equivalente de la masculina «cabrón».

¿Qué quieren decir estas dos valoraciones conclusivas, sobre la función sexual humana, expresadas por la mano anónima, inconsciente y secular, de un niño?

Esto no lo podremos analizar bien hasta que lleguemos al tercer ángulo de nuestro problema. Cuando veamos tales manifestaciones populares acerca de la mujer como el substrato formativo del carácter de Don Juan. Si Don Juan es significativo, lo es por la suma de significancias tradicionales que porta sobre sí.

Esa mano infantil expresando sobre la página solariega de un muro el rencor milenario de un pueblo hacia la mujer es como el germen diminuto de lo que luego —desarrollado por medios propicios, en «caldos» bacteríferos, favorables— crecerá nervudamente sobre el alma de Don Juan.

Por temores explicables, pero absurdos, no se han analizado apenas los pliegues más secretos y auténticos de la individualidad superior que es un país —o una figura representativa de un país— en las palabras, modismos, supersticiones e interjecciones amorosas del mismo. En su folklore sexual.

Junto a la polarización peyorativa que el sexo humano alcanza en esa pareja ambivalente de las tapias españolas —que acabamos de señalar— conviene añadir algún apunte completivo de esta semagiología sexual, tan útil para ver bien en las figuras eminentes del alma española.

Así como la victoria esencial del Burlador es la de derribar, tirar[19], holgar[20] la mu-

[19] Obsérvese la significación que en nuestro actual argot amoroso tiene este verbo *tirar*. Que coincide en todo con el latino *jacere*: tirar, arrojar; el cual dio en romance *yaçer*, *yazer*, intransitivo, que significó lo que el actual reflexivo (se emplea reflexivamente) aludido. «Muitas veçes los maridos pecan con sos mulleres si con elas jaçen día de fiesta» (*Los Diez Mandamientos*, ed. Morel-Fatío, *Romania*, 16, 1887, pág. 38). «E la duenna cuydando que yasería con ella metiole la cabeça entre las tetas e dormiose cerca della toda la noche bien commo cerca de su madre» (*Historia de Segundo*, ed. Knust, 499, línea 11).

[20] *Holgar* viene de *follicare* = soplar con el fuelle *(follis)*. En italiano: *folleggiare* (junto a *folleare*); en rumano,

jer, su mayor fracaso será el de ser él la víctima, la parte pasiva, el vencido. Por eso, metafóricamente, el lenguaje vulgar conserva todavía esa concepción patética, irredimible, del Don Juan vencido, en la frase que desde el seiscientos —quizá desde antes— vienen aplicando los hombres españoles para expresarse un estado de derrota cualquiera.

La imprecación que el pastor de Lucas Fernández dirige a otro: «Párate a huyas, hodido!»[21], es la que hoy se dice asimismo en España un ánimo varonil malparado. Encontrarse «hodido» es encontrarse en el más supremo de los desastres vitales. Ya que este participio pasivo deriva de un verbo que, a su vez, proviene del hipotético *fotēre*. Pues el usual *futūere* latino dio sus derivados: en italiano, *fottere*; en francés, *foutre*, y en provenzal (y valenciano), *fotre*. Cuya significación es obvio explicar.

Y buena prueba de que Don Juan no se equivoca al conferir esencialidad en vencer o ser vencido en el amor son las coplas populares andaluzas[22], cuando previenen a las muchachas, a las doncellas que con el Burlador han de luchar:

No te fíes del hombre
—de mí el primero—;
esto te digo, niña[23],
porque te quiero.

foiesc. En provenzal: *folejar* (junto a *folear*). En viejo catalán: *fol* [l] *ejar*. En francés: *folie*. Junto a *holgar* —ya desusado (y aún más desusado *folgar*)— existe el actual: *follar*, de significado idéntico. Un derivado de *holgar* fue «huelga», cuyo sentido se bifurcó en las dos semancias que este verbo mantuvo en castellano. Del sentido inocuo, «holgar», «yacer tumbado», «sin trabajo», provino la «huelga». Pero del otro, sexualizado, se originó la «juerga». Estar de huelga y de juerga es lo mismo, sólo que por caminos contrarios.

21 Lucas Fernández: *Farsas y églogas*, Manuel Cañete (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1867, pág. 119. Cf. Storm, *Romania*, t. v, pág. 182.

22 F. Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*, Madrid, 1882-1883.

23 El sustantivo *niña* merecería una miscelánea de algún buen lexicógrafo romanista. En Andalucía, la *niña* alcanza a muchas edades —hasta las sesentonas—, como todos sabemos. Pero lo que no solemos todos saber es que en ocasiones equivale exactamente su significado al clásico de *putta*: «doncella», «moza». *Putta* —como «niña»— evolu-

No fíes en los hombres
aunque prometan,
que ellos tiran la caña
por ver si pescan.
Pero en pescando,
ellos salen riendo
y ellas llorando.

Muchachas, vivir alerta,
que el hombre no sufre daño;
que en sacudiendo la capa,
se va el polvo y queda el paño.

Cuando un hombre está queriendo,
solicita y galantea,
y así que logra su gusto
aborrece, olvida y juega.

De ahí, de esa concepción supersticiosa del sexo masculino como arma que no deberá nunca caer vencida ante el sexo opuesto, proviene el culto fálico, subsistente desde antiguo, más que en ninguna otra región española en la andaluza. Y en cuyos reflejos se tiñen tantas frases, ademanes y expresiones populares, que me parecen excesivas (retrocedamos respetuosos ante el lector) para ser reproducidas aquí. Pero que convendría estudiar serenamente, en algún momento. Pues no se ha puesto a contribución el folklore, al servicio de Don Juan, sino en su parte menos interesante: la del respeto a la paz de los muertos. Don Juan y el convidado de piedra[24]. Pero

cionó semánticamente al mismo resultado. «Vamos de niñas», dice un andaluz hoy para expresar el ir con rameras. Asimismo sucede con «niño», conservado en Andalucía para los cantadores *jondos*, elementos de la «juerga». Confróntese el significado aún perdurable en Italia de *putto. Eu puttino della Robbia.*

24 A. Farinelli: *Don Giovanni: Note critiche*, Turín, 1896; «Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, 1899, t. I, págs. 205-222.

como triunfador de la mujer estaban sin indicar las fuentes folklóricas, aún perdurables en nuestro pueblo.

Ahora bien; estas fuentes folklóricas no vayan a creerse, por nadie, exclusivas de España. La mayoría de tales supervivencias populares, despectivas de la mujer, continúan durando en otros lugares que los españoles. En Italia, por ejemplo, sobre los murales florentinos, también aparece, despatarrado y sanguinolento, el tremendo nombre de *puttana*. Y en las conversaciones toscanas, asimismo, preexisten modalidades amorosas semejantes a las andaluzas. Farinelli tendría aquí —como en el caso del otro folklore de la calavera— razón para encontrar orígenes donjuanescos fuera de España.

Pero, como en el caso de la calavera, no hay que dejarse arrebatar la presa.

El folklore donjuanesco del convidado de piedra, y del menosprecio femenino, tienen en Italia una diferencia radical con el español. El italiano ha subsistido como puro folklore. Mientras que el de España ha tenido consecuencias absolutas en el arte.

El folklore de la calavera y de la *puttana* servirá en Italia para explicar al país sometido a dos corrientes generales y extemporáneas: una, histórica, la del culto a los antepasados, a los difuntos, que abarcó en la Edad Media a todos los países católicos; otra, más que histórica, inmanente —la del menosprecio de la mujer—, que remaneció en toda época en los pueblos meridionales, semitizados, donde la mujer contó siempre en la vida como algo subsidiario y negativo.

España e Italia tuvieron sus raíces sumergidas en las dos mismas acequias populares. Cierto es. Pero mientras la planta italiana sólo dio hojas, la española fructificó en la encarnación de Don Juan, óptimo valor literario.

Y es que en Italia —no obstante esas raíces folklóricas semejantes a las de España— no podía surgir Don Juan. Inútil que todo un Farinelli buscase los pies inexistentes del gato.

Hay climas literarios donde cuajan su estructura ciertas originales especies, en cuanto concurre la elementalidad necesaria para ello.

En España —la erudición lo ha mostrado— la figura donjuanesca se venía incubando desde largo, desde siglos. Pero fue menester ese soplo vívido del Renacimiento para que lo hasta entonces virtual se cristalizase en realidad precisa. Ahora bien; ¿por qué ese soplo renacentista sólo pudo prender en España?

Un gran crítico nuestro, Ramón Pérez de Ayala, en su trabajo sobre Don Juan[25] (uno de los mejor concebidos), ha intentado analizar esta predisposición hispánica para el brote del Burlador.

Según Pérez de Ayala, España, país orientalizado como ningún otro de la Europa cristiana, estaba en condiciones propicias de imponer su concepción del amor en cuanto el arte se prestase a ello. Su concepción del amor era —sensiblemente— la misma que la bíblica y la mahometana. «Tres cosas no dejan rastro ni mancha al pasar: La sombra por el muro. La sierpe por la hierba, y el hombre por la mujer.» Como el Corán, nuestra literatura y nuestra vida venía exaltando la precedencia del varón y la segundez de la mujer. El varón era el rey del sexo, y la mujer —como en las leyes del Manu— la sierva que debía saludar rendidamente al señor siete veces todas las mañanas.

Sin embargo, este espíritu antifemíneo y virófilo que Pérez de Ayala ve específicamente dominando a España fue el de casi toda la Edad Media europea. Se ha dicho —por historiadores del ciclo medieval— que se debe elevar a la categoría de dogma, de ley genérica, el menosprecio de la mujer en aquella época.

La mujer —ha insistido alguno de ellos (Gröber)— era algo ineducable, tornátil, imprevisible, sometido a los peores instintos.

Egidio Colonna, discípulo de santo Tomás, la llamó: *Mala herba quae cito crescit*. El *Roman de la Rose*, los *Fabliaux*, los cuentos de Chaucer y de Hans Sachs pintaron a manos llenas su radical inmoralidad, su tendencia fatal para los humanos.

Toda una literatura —la de decir mal de mujeres— floreció en este ambiente mediévico. San Antonio de Florencia escribió su famoso *Alfabeto de las dueñas malas*. Sprenger e Institoris, su *Malleus maleficarum*. Boccaccio, su *Corbacho*. Y el suyo, nuestro Arcipreste de Talavera.

Los tapiales de toda la cristiandad se llenaron de los infames adjetivos que aún perduran en España e Italia.

Toutes estes, serez ou fustes
de fait ou de pensées Putes.

[25] Ramón Pérez de Ayala: *Las máscaras*, vol. II, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.

Et qui toutes vous chercheront
toutes putanes vous trouveront.
(Roman de la Rose.)

Pero no hay que despistarse. Aquel espíritu antifemíneo medieval de Europa, si existió fue por su origen, común al que dominaba en España: el semita. Es decir, por algo no consustancial a Europa misma.

El espíritu semita, oriental, se había filtrado en la cristiandad europea de diversos y potentes modos.

El principal, por la difusión exaltada del Viejo Testamento en todas las iglesias cristianas. El misterio del pecado original obsesionando todos los sermones y los dramas litúrgicos. Eva, como madre de pecadores y fuente de toda desgracia, era un influjo enorme y constante sobre los corazones mejor dispuestos a rendir culto a la mujer.

Otro modo de infiltraciones semitizadas fue el perdurar de la romanización europea. El romano llevó a todas las provincias, entre otras instituciones meridionales, la del relegamiento matronal en círculos muy estrictos.

Asimismo, otra gran puerta de entrada al desdén oriental por la hembra la constituyeron las traducciones gnómicas de la India, que los árabes traspasaron a Europa por medio de España.

Pero toda esa sombra semítica que recubrió la Europa medieval fue como una nube de granizo que pasa haciendo daño. Pero pasa. Sustantiva a los pueblos centro y nordeuropeos no podía ser aquella sombra, repugnante e irrespetuosa de lo femenino.

El sajonismo o celtismo de ellos reaccionó contra la concepción feminista del sur, del Mediterráneo, en cuanto las circunstancias lo permitieron.

Se ha dicho que ha venido siendo mal interpretada la frase de Tácito sobre la estima que los germanos tenían de la mujer. *Inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant.* Y que de ella se ha deducido un tópico favorable a la consideración femenina entre los nórdicos. Sea. Pero lo que no resultó un tópico sino una evidente realidad fue la embestida que los países célticos y sajones dieron al concepto fatalista y denigrante de la fémina, en cuanto el clima histórico les ofreció la elementalidad suficiente para imponer sus juicios.

Frente a la fecha de 1630 o de la náscita de Don Juan, hay que oponer la de 1508 o la del alumbramiento de Amadís.

A principios del quinientos nació Amadís, el gran caballero de Gales. Y a principios del seiscientos, tras un siglo de vida, murió el gran caballero de Gales, de una estocada que le dio el gran caballero de Sevilla, Don Juan. Amadís, o los libros de caballería —yo no me cansaría de afirmarlo— fueron sepultados por Don Juan y no por Don Quijote. Don Quijote fue el campo de la lucha, del debate. Alonso Quijano era todavía Amadís. Pero Cervantes era ya Don Juan. El amador y el burlador. El celta de Wales y el semita de Alcalá o de Sevilla. Sí y no: frente a las mujeres. La mujer de Don Quijote: algo sublime, de una parte, Dulcinea, esto es, la sin par Oriana. Pero, también de otra parte: la del Toboso, es decir, una moza de posada, una puta bellaca.

La lectura más sustanciosa que puede hacerse en literatura para ver el gráfico del amor europeo del Medievo al Renacimiento es esta serie tríptica aludida. Amadís de Gaula – Don Quijote de la Mancha – el Burlador de Sevilla. Casi toda española. Pues aunque se podría decir que Amadís fue también un héroe español, esto sería una inexactitud de fondo. Si los últimos trabajos realizados sobre los orígenes de su autor[26] no demostraran que éste fue un portugués, un celta —Vasco de Lobeira— (el primer arreglador peninsular de la novela, anterior al medinés Montalvo), habría que darlo por supuesto. Un castellano, sólo por un caso de superfetación extraña hubiese logrado dar hálito a una concepción de la rigurosidad romántica que es el *Amadís*.

Amadís fue el triunfo del amor lejano y del recuerdo. Como ya lo había sido el de su padre Perión por la bella Elisena, hija del rey Garinter.

Don Juan —lo castellano— iba a ser el triunfo del amor cercano y el del olvido.

Por eso Amadís constituyó el símbolo de la cortesía y del misticismo por la dona, mejor aún que los trovadores provenzales por sus damas. Mejor aún que Dante por su Beatriz.

Y así como Don Juan fue la suma de todos los elementos predonjuanescos, anónimos y medievales; Amadís, el resumen de toda aquella preparación de las cortes de Arlés y de Aviñón, de los suspiros de Petrarca y «dell amore che negli occhi por la mia donna» haciendo tremar el corazón del que la saluda.

[26] Carolina Michaelis de Vasconcellos, «Prefacio» a «O Romance de Amadis», por Alfonso Vieira, 1926.

Amadís —dijo Menéndez Pelayo— «fue el código de honra y de cortesía que disciplinó muchas generaciones».

El autor sublime de *Amadís* sólo pudo encontrar su género en el romance, en la novela.

La burla trágica de Don Juan no logró cuajarse hasta dar con el molde, bien ajustado, del drama.

Pero hay otro argumento superior para invalidar la ley llamada del menosprecio medieval de la mujer en Europa: la mariolatría. El culto de la Virgen. El culto de la Virgen en la Edad Media tuvo su origen en dos fuentes bien claras. Una, monacal: en la reacción provocada por el sentimiento pesimista bíblico de la Eva culpable, que hizo brotar dentro de las almas delicadas de los cenobios el sentido de un gran ideal femenino —dulce y sonriente— que amparase las flaquezas de las criaturas cerca del tremendo Padre barbado que venía, desde los cielos, rigiendo con dura mano las batallas y las justicias humanas. La Virgen, como Madre, como sublime mediadora.

El otro origen de este culto fue caballeresco. Las ausencias prolongadas de junto a la dueña amiga, aquellas separaciones perdurables a que el caballero se veía forzado por las lejanas guerras y las lueñes empresas, hizo nacer otro complejo espiritual en el corazón de los paladines.

Un como desagüe sexual sublimando el recuerdo femenino: la Virgen como Reina, como Señora, como Amada imposible y eternamente respetable. El deseo de encontrar —tras el largo retorno— fiel e intacta a la dueña querida dio nacimiento a la ley de fidelidad y del juramento amoroso entre los caballeros. Dio nacimiento a una referencia común en este anhelo: el símbolo de la «Notre Dame». Y así, monjes y cruzados uncieron sus fervores en los *laudibus beatae Mariae*, en el *Speculum beatae Mariae*. Los franciscanos y los dominicos se denominaron a sí mismos los Caballeros de la Virgen. El trovador Fulques de Lunel la cantó como dama de su corazón. La literatura inventó los más deliciosos *Miracles* —con Coincy, con Berceo— para exaltar las mercedes de esta Noble Señora de los desamparados y de los impenitentes. Y el arte llenó las catedrales y los sagrarios privados de imágenes majestuosas de la mujer divinizada. Notre Dame. Nuestra Señora. Nuestra Dama. El tipo femenino más opuesto a aquella Eva semita —innoble y fatal, madre de todos los pecadores— que

se interpuso entonces entre Dios y el hombre para condenar a éste. Notre Dame… Esta nueva Eva, intercalada —ahora— entre el hombre y la divinidad para salvar a aquél.

Tercer ángulo: los cuadros de Bartolomé Esteban Murillo

Hemos dicho que Amadís murió a manos de Don Juan, a principios del seiscientos. Sin embargo, ya Don Juan le andaba rondando —buscándole pendencia, acechándole en las encrucijadas— desde mucho antes.

El ideal caballeresco y cenobita nordeuropeo por la mujer, aquel cielo azul de la feminidad, no duró puro largo tiempo. Las tierras del sur reaccionaron, a su vez, y pronto comenzaron a mandar nublados emisarios de una próxima acometida.

Terminadas las cruzadas; suscitado el principio de las nacionalidades; activado el comercio interior por los reflejos de las tierras recién descubiertas, la vida del antiguo guerrero empezó a intensificarse en las ciudades, en los municipios, en las cortes. A hacerse cada vez más cortesana. Y, por tanto, a alejarse menos de la mujer.

Este alejarse menos de la mujer para ganar el pan fue la desgracia de la mujer (y del marido de la mujer). Unas nuevas relaciones sexuales se inician en la historia.

Los paleólogos habían ya llegado de Bizancio, arruinado por los turcos, y las primeras traducciones del griego comenzaban a circular corrientemente por las villas italianas. El *Decamerón* estaba escrito. Se recitaba a Ovidio de memoria. Lorenzo Valla, en su *De voluptate*, había estampado, con la *nuova invenzione della stampa*, esta sentencia (de consecuencias tan graves como nuestra *Celestina*, el *Cortegiano* de Castiglione y los versos del Bembo): «Si dos se quieren, ¿a quién le importa?».

Erasmo, en su *Stultitiae Laudatio*, definía a la mujer con predicados de tremendos efectos para el porvenir: «Es un animal inepto y loco, pero por lo demás complaciente y gracioso». «La mujer es siempre mujer, es decir, loca; se enmascare como se enmascare.»

Lutero, al frente de los protestantes, pone en tela de juicio la virginidad y el culto de María. Por su parte, la dona inicia la liberación de su cárcel tradicional. Se dedica a interesarse por la cultura o a alternar en los planos sociales hasta entonces reservados sólo para el hombre.

Junto al tipo de la letrada, de la latinada a lo Vittoria Colonna o a lo Beatriz Galindo, aparece el de la hembra algo virago, interventora, política, amazona, deportista, a lo Catalina Sforza, a lo Margarita Fortebraccio. La literatura ayuda a esa liberación femenina, reflejándola dramáticamente. Así surge la dama de la que dice Shakespeare en *El rey Lear*: «¿Veis esa dueña de sonrisa boba, cuyo angelical bulto hace pensar en la nieve que tenga entre los muslos? Es de un recato austero. Baja la vista apenas oye la palabra: gozo. Pues bien; ni el garañón vigoroso, ni el macho reproductor, ahíto de avena, se lanzan a perpetuar la especie con más querencia que ella. Del talle para arriba es mujer. De la cintura para abajo, centauro».

Y Tirso de Molina, más que otros dramáticos sesentistas, ofrece, reiteradamente, el tipo de *La villana de Vallecas*, disfrazada de hombre para buscar al hombre, que la huye.

Los pintores italianos y flamencos nos han legado el retrato de esta fémina secentista. Gran descote: pechos turgentes, empedrados de perlas. Brocados y sedas. Sonrisas que lo prometen todo. Bufones y música en la estancia. Una gran mesa, opulenta de manjares. Un poeta leyendo un soneto ditirámbico sobre la carne de su cuerpo. Un caballero, invitándola con una mirada prestigiosa. El marido, ausente en el gobierno de la ciudad, no volverá hasta muy tarde. Esta dama, que también nos dejó su efigie Castiglione, es la pareja del cortesano: la cortesana. Y la pareja de la cortesana, o sea el cortesano, ¿quién podía ser sino Don Juan? Mil seiscientos… Tiziano, Tintoretto, Rubens… Justo: Don Juan en Italia. En Sevilla no le esperaba nadie. No decidió al partir como Amadís marcharse a la Peña Pobre de Beltenebros. En Sevilla dejó duelos y lágrimas. Pero no le esperaba nadie a su vuelta de Italia. ¿Nadie? Pero ¿qué sabía Don Juan lo que le esperaba en Sevilla?

Cuando Don Juan retornó a su medieval sede andaluza desde la italiana del Renacimiento, ya España había tomado todas las precauciones contra su llegada. Es decir, se habían reforzado las siempre existentes, ya que al previo fondo —de desconfianza de la mujer—, alimentado secularmente por el catolicismo y por la raza, tuvo en todo tiempo celosos moralistas de guardia. El español —circunscribámonos a la modalidad castellano-andaluza— nunca creyera en la mujer, en la fémina. Si tuvo instantes de calurosa defensa de las donas fue por influjos pasajeros de la moda. Uno

de los debates más interesantes y peor estudiados de nuestra literatura del cuatrocientos lo constituyó aquel provocado por las traducciones de Boccaccio acerca de las buenas y malas mujeres. Sería utilísima una estadística de los dos bandos. Pues se vería gráficamente que el menor fue, sin duda, el de los defensores. Pero, aun admitiendo la mayoría a este grupo, siempre se advertiría —como sucede leyendo las defensas de Mosén Diego de Valera y de don Álvaro de Luna— un airecillo artificial; una atmósfera mentida, superpuesta, retórica. Algo frío, que viene de afuera, y no algo que sale de adentro férvidamente.

La verdadera estimación de la dona en Castilla ya estaba condensada en la breve y auténtica sabiduría del refranero:

«La mujer, la pierna quebrada y en casa».

«El buey para que are y la mujer para que guarde.»

«Para Sancho, puta es cada vecina.»

Cuando arribó Don Juan a Castilla no hubo, pues, sino blindar bien estas opiniones. Los celadores fueron los mejores moralistas del país. Luis Vives, con su *De Institutione feminae christianae*, y fray Luis de León con su *Perfecta casada*.

Dos de los refranes citados fueron —taxativamente— objeto de glosa particular del gran fraile agustino en esta su obra clásica de la mujer española, en que queda ésta volteando como un loco cascabel entre celosías, en jaula de hierro.

Reforzada así la idea de la fragilidad de la mujer, se le dejó a Don Juan restablecerse en Sevilla. Claro que muy vigilado. Pues al descrédito tradicional andaluz, indígena, que latía en el ambiente andaluz iba ahora a sumarse —como una bomba— la corriente liberal de la dona que el Burlador importaba de su fundamental viaje al foco de la cultura contemporánea. Don Juan, el semita Don Juan, era ahora, en plus, Lorenzo Valla, y Erasmo, y Lutero, y Tiziano. Es decir, la sátira intelectual de la doncellez, de la virginidad.

Al lado de la opinión pública —ya familiar en él por raza— que estaba pronta a juzgar a la pecadora como el estiércol del camino, Don Juan aportaba ahora el escepticismo amoroso del Renacimiento; que veía a la mujer como a un ser sólo obediente a su particular naturaleza: infiel a todos, excepto a sí misma.

El Renacimiento, libertando «las particulares naturalezas», como Don Quijote a los forzados de galeras, estatuyó una vida sin otra garantía que la personal de cada

uno. Cada cual a su manera, *e cosi é si vi pare*. El dogma de la tierra inmóvil es un error —dijo Copérnico—. Y se revolucionó el mundo. El dogma de Roma inmoble es otro —afirmó Lutero—. Y se revolucionó la religión.

El dogma de la virginidad ¿por qué no iba a ser otra equivocación de las generaciones anteriores? Esto proclamó el protestantismo. Y se lo entregó a Don Juan, con aquellas palabras de Montaigne: «Le rôle de la femme dans la societé c'est de plaire» (P. Villéy, *Les Sources et l'èvolution des «Essais» de Montaigne*, II, 447).

El Renacimiento fue pues, entre otros triunfos, el de la cortesana. Y entre otras derrotas, la de la Virgen. Por primera vez, después de mucho tiempo, salen el hombre y la mujer, cara a cara, a la liza del mundo, a la lucha de sus particulares naturalezas, sin máscara colectiva alguna. Pero la mujer, «animal imperfecto», como la llamó el renacentista Cervantes, llevó las de perder. Las de perder su pureza, su eterna barbacana de cristal. Ahora, que el primero en lamentar esta pérdida no fue la mujer, sino el hombre. Fue el mismo Don Juan.

Don Juan, a fuerza de rendir fortalezas, de ver caer vencido al enemigo una vez y otra, y siempre; de sentir ya a la hembra sin lejanías, sin mitos falsificadores, sin virtud ni virtualidades; vecina en el sarao, en el banquete, en la política, en el paseo, en la literatura, en la corte y en la guerra; sin más obstáculos que los de cada mujer abandonada a sí misma (ya que los maridos y los hermanos celosos no constituían sino incidentes incitantes), Don Juan —y éste fue el verdadero final de Don Juan— terminó por fastidiarse de la mujer y postular —ya rayano en la madurez— el culto de la Inmaculada Concepción. Don Juan creó el mito de la Inmaculada Concepción.

Nadie, hasta ahora, ha dado el valor enorme que tenía al hecho histórico registrado en los anales sevillanos: don Miguel de Mañara —una vez demolida la capilla de San José y construido el hospital de la Caridad— ordenó a su amigo y confidente Murillo, cofrade desde 1665 en la colación de San Bartolomé, la decoración del nuevo templo. ¿Con qué? Con las figuraciones de una mujer: divinamente pura. Purísima. La Inmaculada Concepción[27].

[27] Francisco M. Tubino: *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*, Sevilla, 1864; N. Sentenach: *The painters of the school of Seville*, Londres, 1911.

Sí. Don Juan derrocó el culto de la virginidad. Pero fue para crear el de la Inmaculada Concepción. No vale protestar: la Inmaculada Concepción fue obra de Don Juan. Ahí están los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo. Y los de Valdés Leal, otro buen amigo. Patrocinados por él para su sagrario sevillano. Para la tierra andaluza, que pasa desde entonces a llamarse, en plus de la de Mañara, la de María Santísima.

No, amigo Ganivet, no. El apasionamiento con que en España ha sido defendido y proclamado el dogma de la Concepción Inmaculada no fue por la razón misteriosa que usted —un poco (bastante) a la ligera— supuso: «Acaso ese dogma era el símbolo de nuestra alma nacional… de nuestra propia vida»[28]. Menos amplio, menos majestuoso el símbolo, amigo Ganivet. El dogma de la Inmaculada fue, en España, un paradigma menos pretencioso y más exacto; el de una sola alma nacional: la de Don Juan.

El misterio de la Inmaculada Concepción —como aseguró sin gran fundamento Ganivet— tuvo siempre, efectivamente, en España, defensas de extraña energía e insistencia.

Ya desde los tiempos de san Ildefonso, en la alta Edad Media, surgió con ardor la declamación española «contra los negadores de la perpetua Virginidad de Nuestra Señora»[29].

En la baja Edad Media, Raimundo Lulio continuó siendo uno de estos férvidos proclamadores, en su *De Inmaculata Beatis Virginis Conceptione*[30].

Contemporáneamente, Gonzalo de Berceo —no obstante podérsele considerar incluso en el área general de los cultores de Notre Dame— puso en sus poemas un delicado tesón en salvar este tema de la pureza de María.

> Esti prado fue siempre verde en onestad
> ca nunca ovo mácula la su virginitat.
> Post partum et in partu fue virgen de verdat.
> Ilesa, incorrupta en su entegredat.

[28] Ángel Ganivet: *Idearium*, 1897, pág. 5.

[29] Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. I, pág. 6.

[30] Pasqual: *Vindicia Lulliana. Vita B. Raymundi*, Avenione, 1778, caps. 18-23.

El prado que vos digo avie otra bondat.
Por calor nin por frío non perdie su beldat.
Siempre estaba verde en su entegredat
non perdie la verdura por nulla tempestat.

Todo el final de la Edad Media (siglos XIV-XV) persistió acentuado este misterio de la pureza, en las plumas más distinguidas de nuestra literatura. En la del Arcipreste de Hita (*Libro del Buen Amor*). En la de don Juan Manuel (*Tratado en que prueba por razón que Sancta María está en cuerpo y alma en el Paraíso*). En la de López de Ayala (*Loor de la Virgen*). En las de varios poetas del *Cancionero de Baena*.

En 1437, Juan de Segovia publicó su *Tractatus de veritate Conceptionis*.

La imprenta, en 1474, inició en Valencia sus incunables españoles con las *Trobes en lahors de la Sacratissima Verge Maria*.

El teatro nacional debuta, en sus primeros autos, subrayando el asunto de la inmaculación virginal.

Una virgen concibiera
sin simiente de varón,
y virgen sin corrupción
al Hijo de Dios pariera.
(Juan del Encina: *Teatro completo*,
Real Academia Española, II, 421.)

BONIFACIO. ¿Y virgen pudo parir?
MARCELO. Alahe, virgen lo parió.
Y virgen hu en concebir,
y virgen en producir
el fruto que concebió,
y siempre virgen quedó
y será
y fue desde que nació,

porque ansí se profetó
y ansí permanecerá.
(Lucas Fernández: *Farsas y églogas*, Madrid, Real Academia Española, 1888, pág. 161.)

Delante la mies que fue sin hemella
delante del fructo non maculado
que el sol en su pecho se ha aposentado
a otros abunda con una centella.
(Juan de París: *Farsa*, E. Kohler [ed.], *Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresde, 1911, págs. 325-326.)

BENITILLO. Yo, Mingo, salido, saberlo quisiera,
cómo ha quedado del parto peheta.
MINGO. Esso es cosilla, Benito, secreta.
Mas yo la barrunto ser desta manera.
Si el sol entra y sale por una vidriera
sin punto dañarla, crebar ni herir,
mejor pudo Dios entrar y salir
dexándola virgen, como antes lo era.
(Hernando López de Yanguas: *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor*, E. Kohler [ed.], en *op. cit.*, pág. 205.)

Este último ejemplo de H. de Yanguas es una buena muestra para percibir el delicado modo español con que se interpretaba la virginidad mariana. Confróntese con el citado por L. Choquet: *Mystère de l'Apocalypse*:

Or vien ça: est-il possible
qu'une pucelle peust porter
enfant et puis le rapporter
sur terre, sans avoir fracture,
au concept, n'en la geniture,
ne sans perdie la virginité?

Ahora bien: todo este sentimiento inmaculófilo y pro *virginitatem*, aunque muy enraizado a España durante todo el medievo, no fue sólo típico de ella. Un poco por todas partes existieron los calurosos abogados de una virgen impoluta[31]. Aunque —un poco por todas partes— esta virgolatría fue el reflejo de las dos corrientes generales mariocólicas —la monacal y la caballeresca— señaladas anteriormente. Lo propio, lo indiviso de España, fue la exaltación de este dogma, no en el medievo —en el apogeo mariánico—, sino en su decadencia: durante el Renacimiento. Precisamente: en la hora de Don Juan.

La verdadera especialidad española fue la del triunfo de la Inmaculada junto al de Don Juan.

¿Cómo explicar esta victoria española de la Purísima?

No es difícil. Basta seguir el itinerario correlativo de la figura donjuanesca.

Don Juan fue una fecha: 1630, en la que se sumaron dos productos: una tendencia local, folklórica [irrespetuosidad de los difuntos y menosprecio de la mujer] + una corriente genérica e ideal [renacimiento de los derechos individuales frente a las instituciones colectivas].

La Inmaculada Concepción fue —también— otra fecha del seiscientos: 1665, época de consecución de las mejores Purísimas de Murillo (la del Louvre, la de San Ildefonso, la de Aranjuez, la de los Franciscanos de Sevilla). Y esta fecha —asimismo, como la de Don Juan— fue la suma de otros dos productos equivalentes: una tendencia particularista [la de un pueblo que a fuerza de dudar de la pureza en la mujer tiende —diremos, freudianamente— a la sublimación, en un afirmativo símbolo trascendental, de esta libido negativa] + una corriente de categoría general: religiosa [la reacción de la Contrarreforma frente a la negación protestante de los derechos mariolátricos]. Reacción que en España se caracterizó neta y primacialmente. ¡Como que ésta fue la singularidad española del Renacimiento ante el dogma de la Inmaculada! Las más castizas organizaciones de la época: las órdenes del Carmelo y de los Jesuitas, santa Teresa y san Ignacio, apoyaron el eje de sus formidables movimientos, precisamente en el gran caso virginal de María, protestado por los heterodoxos[32].

[31] Louis Coulange: *La Vierge Marie*, París, Rieder, 1925.

[32] Johannes Jorgensen: *Viaje a Tierra Santa*, vol. II, págs. 158-159, traducción española. Madrid, 1925; y P. Marie Bernard du Sacré Cœur: *Le Mont Carmel*, París, 1911.

Así, el Concilio de Trento, consecuencia contrarreformista (carmelojesuítica), dio suprema importancia al debate mariánico. Tanto, que sus reflejos en la Península llegaron a envolver hasta esas universidades que hicieron voto de sangre por defender la Purísima; creando así una espesa opinión en pro del dogma Inmaculado[33]. Opinión que dentro del arte tuvo su mejor intérprete en el pincel de Bartolomé Esteban Murillo, que con razón, pero sin explicaciones, se le ha venido denominando el pintor del jesuitismo. (Mejor sería llamarle el pintor tridentino.) Este fervor ha perdurado en el hombre español hasta la actualidad. Piénsese que la patrona de la gloriosa, brava, viril, etc., Infantería del Reino es aún la Inmaculada.

Don Juan —por tanto— representa la castiza encrucijada de la bifurcación sexual española. El complejo sexual de España, provocado por las dos parejas, ambivalentes, de tendencias que concurrieron sobre su figura. Por un lado, el par de credos instintivos, inmanentes, raciales del país. Duda de la virginidad + exaltación de la Inmaculada. Y, por otro, el otro par de la época. Credos idealísticos, históricos y transeúntes: heterodoxia contra María + contrarreforma ortodoxa en pro de la Purísima.

¿Qué de extraño tiene —por consiguiente— que Sevilla, patria del Burlador, lo llegara a ser, contemporáneamente, de María Santísima?

[33] «*Don Diego*. Esta doctrina de Platón [el canto devoto a Dionisos de toda la ciudad] para su República no parece sino un vaticinio de lo que estos días hemos visto en Sevilla y en toda Andalucía y en la mayor parte de España en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima; y tengo por imposible que en ninguna República, gente ni nación se hayan visto corros tan grandes y devotos que, a voz en cuello, cantasen este piadoso Misterio con aquel devoto hymno "Todo el mundo en general, etc.".

Don Fernando. Muy bien lo advierte V. M. y cierto que tengo por imposible haber oído semejante ejemplo en ningún siglo: pues vimos en muchos de estos corros, juntos, príncipes, grandes, hombres de todas suertes, mujeres, niños y doncellas, siervos, libres, con un admirable consortimiento de devoción por todas las ciudades y templos, a veces con tripudios y cantos, alabando a Nuestro Señor y a su Madre Santísima en este piadoso Misterio de la Limpieza; …y en Sevilla se juntó, en una de estas procesiones o corros, según se dijo entonces, tan gran número de toda suerte de personas que pasaron de veinte mil, cosa que no sé si otra vez se ha oído en el mundo.» Juan Caro, *Días geniales o lúdicros*: *Libro expósito*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1884, pág. 192.

¿Y que junto al drama apologista de Don Juan, de Tirso, cobijara los lienzos —beatificantes de María— de Murillo?

Los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo significaron, mejor que ninguno de los numerosos pinceles concepcionistas del país, la furia española, por glorificar lo que más se estaba desdeñando.

Es inútil advertir que el pueblo y el arte resumieron en un solo postulado las sutiles distinciones teológicas que habían motivado el dogma de la Inmaculada Concepción. Se sabía que el dogma de la Inmaculada no era la defensa de la virginidad de María como tal virgen, cosa que en teología quedara, desde antiguo, fuera de duda. Y que lo que se trataba era de proclamar también la de santa Ana, su madre; el nacimiento impoluto de María; su concepción sin mancha, frente a la puerta dorada, al encontrarse Ana con Joaquín.

Pero lo que la teología, a fuerza de insinuaciones y serpenteos, no consiguió hasta la *Bula Ineffabilis* de 1854, el pueblo lo dio, de golpe, asumpto, en los cuadros sevillanos de Murillo, condensando en ellos aquel ideal semita que venía fluyendo, vagamente, desde la historia fabulosa de la licorna, desde el toisón de Gedeón.

Es lamentable que no esté hecho todavía el estudio de las vírgenes españolas. En el arte y en la literatura. ¡Cuántos matices genuinos advertiríanse al confrontar nuestras Marías con las de otros pueblos! ¡Cuánta fina psicología nacional a deducir!

Sin tener esta monografía a la vista es difícil aventurarse a las grandes afirmaciones. Pero creo que, sin riesgo a equivocarme, podría asegurar que donde cayó mejor el acento español —de entre todas las modalidades de la Virgen— fue sobre su imagen de Purísima. Recordemos los nombres de sus acentuadores: Murillo, Ribera, Valdés Leal, Antolínez, J. de las Roelas, Zurbarán, Escalante, Espinosa, Maella, Orrent, Alonso Cano, Montañés, Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Calderón, Zorrilla…

¿Cuál ha sido la modalidad española de «la Purísima» en la iconografía de la Virgen, en la historia de la Virgen?

La Purísima no ha sido la prístina concepción que se tuvo de María, la primera modalidad de la Virgen *Madre*, cuyo bulto alcanzó su alta consagración en el Concilio de Éfeso (431).

Tampoco fue la siguiente modificación que dio el alma religiosa al concepto de la Virgen Madre, con la Virgen *Majestad*. La Virgen Reina y Señora del siglo XII y XIII. Ni la subsiguiente en *Mater Dolorosa*, del XV[34].

La Purísima no fue, asimismo, esa dulce divinidad italiana del cuatrocientos, cuya blanca y rosa y azul y rubia ternura infantil apenas está velada en el rostro por el gris grave que le refleja ese Niño acariciado sobre sus rodillas, sus rodillas entrañables, en las que ruedan como juguetes una manzana o un clavel.

La Purísima no fue la Virgen delicada como un cristal, como un puñado de nieve y de sol, de Lippi, Angelico, Peruggino, Mantegna, Lorenzetti[35].

Ni fue la matrona rozagante —y como aliviada ya de dolores en fresca cerveza— de los flamencos. Esas Marías germánicas que hacen ver en sus corpulencias bien organizadas como un sistema de lactancia garantizadamente higiénico para la divinidad.

La Purísima española ha sido algo muy específico dentro de las modalidades generales de la Virgen.

La Purísima fue la mujer. No la adolescente, ni la matrona. La mujer. Ni la hija niña de santa Ana, ni la madre del Dios Jesús. La mujer, la mujer. En su plenitud sexual. Quizá en sus veinte a veinticinco años andaluces. En sus años más morenos, más ricos, más cuajados y más estallantes de flor.

Esa hembra que en los cuadros de Murillo yergue su busto duro, de una pieza, sin elegancias tiernas y sin flexibilidades soñadoras, ceñido de paños azules, hacia un cielo más azul todavía y más radiante, hollando con pie de plata la plata de la luna (la luna, vago recuerdo de un amor pagano) y aplastando la testa triangular de la serpiente (la serpiente, todo un viejo enemigo original).

La Purísima es la mujer redenta definitivamente, heroicamente liberada, que contempla, por fin, hundirse la tierra bajo sus plantas, la tierra mancillada de todas las pasiones. Que la contempla con el gesto de las ascensiones eternas, con el gesto de la esclava divinamente y para siempre manumisa. Ved su faz, ya limpia de amargura, de encelamiento y de rencor. Altiva, reposada y serena, sobre todo serena, serenísima.

[34] Émil Mâle: *L'Art religieux du XIII siècle en France*, lib. IV, cap. VII, París, 1925, págs. 236-237 (A. Colin, 6.ª ed.).

[35] *La Virgen*, colección iconográfica de arte religioso, Roma (s. d.).

Con la serenidad suprema de saber a Mañara aún más bajo que la luna y que la serpiente. Rendido a sus pies. Besándolos.

Ved su faz ya purificada de una rivalidad secular. De ese odio, triste y sublime, que esta mujer española tenía clavado en su mirada hasta este momento de su asunción.

Ortega y Gasset posee en su casa —y en alguno de sus libros—, frente al *Caballero de la mano al pecho*, del Greco, el retrato de la *Gioconda* de Leonardo. El eterno masculino y el eterno femenino. Como opugnación metafísica, tal vez sea un gran acierto el enfronte de los dos representantes genéricos. Pero nada más. La verdadera oposición de ese *Caballero* secentista estaba por hacer. Su complemento, por encontrar. No es menester irse muy lejos para dar con él. Es decir, sí: al Museo Municipal de Estrasburgo, donde, recluida entre niebla y lluvia, y como una oblata a la sombra de la catedral, descansa, huida, la auténtica mujer que abrasaba el caballero toledano con sus ojos quemados de triste deseo: una toledana, pintada por el mismo Greco. Una Virgen de Toledo. La otra Virgen más castiza de España, que con la Purísima comparte, misteriosamente, el fervor de nuestros más castizos fieles: la de la Soledad.

La Soledad y la Purísima. Las dos Vírgenes inconfundibles de España. Las dos Vírgenes españolas que son, en último término, la una y la misma, en sus dos fundamentales épocas de tránsito español.

¡Cuántas horas, inexplicables, de atracción y de arrebato, consumidas por uno en mirar la mirada de la Virgen de Toledo, en aquella sala solitaria del museo estrasburgués! ¿Qué veía uno en aquellos ojos de pupila lejana y morena, donde parecía morir el sol estéril y duro de los secarrales de la Sagra? ¡Oh, soledades con la Soledad, metidas aún dentro de mí, y por las que me paseo, gozando todavía del patético hallazgo!

El caballero del Greco, fijaos: más que a la mujer frontera, otea ya algo remoto. Fijaos: más que apoyar la mano sobre el corazón para oprimir la triste carne ardiendo, la reposa en un acto de decidida fe. El gesto de ese caballero es equívoco y dúplice. Embutido en su ademán conquistador hay un conato de renuncia, una afirmación de otra especie amorosa. De otra exaltación.

Justamente, como en la Virgen de la Soledad. La Soledad del Greco, esa que miraba cara a cara al caballero, tampoco le miraba cara a cara. Es verdad que sus ojazos semitas, gachones y melancólicos, rezuman la vileza de la mujer despreciada, malparada y vencida. Pero también es cierto que tras su toca azulinegra, tras su carne de pa-

lidez de cárcel, brilla el suave halo de una madrugada, de una gloria clara, de una liberación cenital.

En la mirada equívoca del caballero está ya la heterovalencia: Don Juan-Mañara. El Burlador y el Devoto.

En la imagen dúplice de la Virgen del Greco hay, asimismo, un contenido par: de la Soledad, la mujer abandonada, y de la Purísima, la mujer celestemente asunta y redimida. Contemplad, contemplad la serenidad maravillosa —que se pierde en las alturas— de los ojos inmaculados de la Concepción. Y la amargura infinita y delirante de los manchados ojos de la Soledad. De esos ojos que —frente a los del caballero postulando el dogma de una Inmaculada— solicitan del cielo el mito de un san José.

En los ojos preñados de la Soledad del Greco, es donde yo he visto el origen del culto a san José. Otra devoción neta de España.

Tampoco se ha estudiado el culto a san José en España. Las indicaciones hagiográficas y banales de los libros devotos no valen para nada. En la literatura tradicional nos han quedado muestras, como los versos de Gómez Manrique, en sus ensayos dramáticos[36], y alguna historia como la de José de Valdivielso[37]. Pero tampoco es ello muy significativo.

En cambio, una ojeada a las obras de santa Teresa nos hace ver el ahínco con que esta castellana canta los beneficios de san José y recomienda su devoción a las mujeres.

¿No es impresionante el que una contemporánea de Don Juan, santa Teresa, soñase en san José?

Y es que san José fue para la mujer española la Inmaculada Concepción del hombre. Un imposible, difícil ideal.

Esa mujer típica, calderoniana —de los dramas del país—, degollada en la vida y en la escena cotidianamente; perseguida por los celos monstruosos del marido y del hermano; arrollada por la brutalidad indiferente de Don Juan, a cada paso, ¿cómo no iba a sublimar dentro de sus entrañas aquella insatisfacción radical del hombre, en el

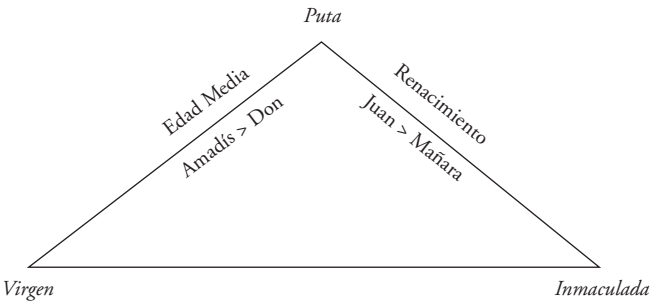
36 Gómez Manrique: *Cancionero*, A. Paz y Mélia (ed.), Madrid, 1885, 2 vols.

37 Josep de Valdivielso: *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, San José.*

complejo amable y dulcísimo de un Compañero Divino que lo consintiera todo y aprohijara cándidamente los hijos que no fuesen suyos?

Murillo, junto a la Inmaculada, fue el pintor de san José, de la Sagrada Familia. Fue el pintor de un pajarito inocente tras el que se van los ojos de una mujer que ya lo sabe todo, de un marido que nunca querrá saber nada y de un bello niño que un día sabrá que tiene que pagar con su propia sangre un pecado, un pecado de orígenes. El de su madre, antes de ser Purísima, y el de Don Juan, después de dejar de ser inmaculado. Es decir, el viejo pecado tremendo de la madre Eva con el padre Adán[38].

[38] La sinopsis de toda la anterior triangulación podría verse gráficamente en este otro triángulo:



ESTIMACIÓN DE LA MUJER DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

III. RESURRECCIÓN DE LA PURÍSIMA

La generación del 98 seleccionó sus clásicos españoles en el prebarroco. En el sector herreriano, dórico y austero de nuestro arte. Junto a ciertos primitivos de la literatura colocó a Pantoja, a Coello; colocó al Greco.

Las generaciones posteriores acentuaron una tendencia más corintia y complicada. Gracián, Quevedo, Góngora. En el arte, Goya.

¿No irá siendo ésta la hora —la hora cada vez más barroca y abocada al neoclasicismo— de resucitar el gusto por Murillo? Tal vez la hora de Murillo no sea posible más. Después de todo, fue un sentimental y un romántico. Un melifluo.

Pero, ¿y de sus temas? ¿Y de la Inmaculada Concepción? ¿No será el instante de un acercamiento, de un propincuo renacimiento de la Virgen?

Porque, indudablemente… lo estamos experimentando todos. Pero no tendrían casi valor estas particulares y anónimas experiencias si el arte, la literatura, no comenzase ya a interpretar nuestros síntomas.

Cuando en cualquier ciudad europea la hemos contemplado, la contemplamos, ¿qué es lo que sinceramente hemos sentido, sentimos? Ahí: en el *dancing*; al salir de su *bureau*; en el cine, abrazada por el amigo; tras el *comptoir* del gran almacén; junto a la mesa del té, en unas carreras; dentro del *maillot*, jugueteando en la playa con el caballo de goma; guiando el Citroën por el ancho paseo; depositando su papeleta en la urna electoral; cargada de libros sobre el banco de un aula; fumando el cigarrillo después de la partida de fichas; en el sillón de la peluquería con el gran babero de las operaciones capilares.

El pelo lamido de cosmético, en peinado equívocamente viril. Los pechos, sistematizados en un leve y común denominador, casi en un recuerdo imposible de ellos. La figura elastificada hasta el ángulo, en un cubismo de la osamenta. Los ojos con música de Erik Satie. La boca, un aforismo recargado de Cocteau.

Cerca suena un jazz, suena un claxon, suena una *typewriter*. Y la carcajada de un jovial burlador. La de un as de la pantalla. El gran Don Juan.

¿Y no suena también, más lejos, algo como un suspiro, en el fondo de una conciencia, de la conciencia de aquel futbolista del rincón, aquel deportista de los ojos cansados, aunque del gesto victorioso? ¿No suena el asco de un aburrimiento y la nostalgia de un gozo inexistente?

Ese asco extraño resuena ya, por ejemplo, en los libros de Henry de Montherlant. Sus futbolistas, sus atletas comienzan a modular frases equívocas y a dialogar sorprendente, peligrosamente, sobre la mujer. Un poco más y se les ve caer en el homosexualismo. En fuerza de cultivar el cuerpo viril, sobrepasaron toda la apetencia de feminidad, hasta reducirse al esquema a que han llevado la de la actual mujer, incitándola a virilizarse, a adaptarse a sus necesidades de efebos.

Se va teniendo a la mujer demasiado cerca, demasiado fácil, demasiado encima. Otra vez. ¡Y no, no! ¡Eso no puede ser, eso no podrá ser! Las exclamaciones llenas de música y de temblor elemental se han acabado. Hay que hablarles con los signos que vocea la bocina de nuestro coche. Sin descomponer nuestra marcha. Pues todos vamos al mismo sitio. A ningún sitio. A cenar, a bailar, a acostarnos.

Todos lo hemos sentido un poco ya. Y ya la literatura empieza a reflejar este reflujo. Nuestro fastidio de donjuanes escépticos, defraudados.

¿Vibra en el aire una nueva postulación, un ansia renaciente? ¿Un reiterado Salve María? ¿Un dónde estás, mujer, para que te salude y venere otra vez?

Quizá esté más próxima de lo que se sospecha la bajada del nuncio angelical, del nuevo envío celeste a la estancia femenina. Escritas, en su cartela de oro, las palabras imperdibles y eternas. El inefable saludo de: ¡Ave María, Purísima!

EOÁNTROPO

EL HOMBRE AURORAL DEL ARTE NUEVO

(1928)

I. DINTEL DE APROXIMACIONES

1

La gloire de Croniamanthal est aujourd'hui universelle. Cent vingt-trois villes dans sept pays sur quatre continents se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce héros insigne.

Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*

2

Rien dans les manches, rien dans les poches
un monsieur
voudrait-il prêter son chapeau
à l'arlequin de Port-Royal.

Jean Cocteau, *Ode à Picasso*

3

The 4th of decembre 1926 was the inauguration of the new building of the Bauhaus of Dessau in Germany. Walter Gropius who is the director of The well-known University of pure construction applicated art has built it. The whole building covers room of 2.600 m^2 ground and contains 33.000 m^3 constructed space. The work began at the end of september 1925 and the rough building was finished already the 21th of march 1926.

Bauhaus, *News*

4

¡Qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho!

Ramón Gómez de la Serna, *Muestrario*

5

Während Maler des Ostens die Fläche zu Gunsten eines unendlichen Raumes wieder aufgeben, versuchen die Künstler des Westens die Fläche zu erregen durch Kurze Tiefenïllusion und Illusion nach vorn, wobei letztere die stärkere Tendenz aufweist.

6

La macchina sintesi dei maggiori sforzi cerebrali dell'umanitá. La macchina, equivalente meccanico organico del globo terracqueo. La macchina, nuovo corpo vivo quasi umano che moltiplica il nostro. La macchina prodotto e consequenza che produce a sua volta infinite consequenze e modificazione nella sensibilitá, nello spirito, nella vita.

F. T. Marinetti, *I nuovi poeti futuristi*

7

Neuf fois neuf jours sont révolus
les moineaux frileux remuent.
Les glaçons ornent la fenêtre
telle une couronne de perles de Boudha.
Un vent chaud continental souffle les drapeaux.

Cependant une neige légère cache encore les routes.
Les nuages sombres encombrent encore le ciel.
Mais: chaleur ou froid, tout est prévu à l'avance,
pourquoi alors peiner et se fatiguer!

Poema chino de primavera
(Trad. francesa de Bheng-Loh.)

8

Llora y solloza, oh Moscú,
un nuevo profeta ha llegado.
Picotearé con el pico de mi verbo
todas las plegarias de tu misal.
Arrastraré tu pueblo lejos de la esperanza,
le daré la fe y le daré la fuerza,
para que, desde esta aurora precoz,
cultive el poderío.

Sergio Essenin, *Rusia e Inonia*
(Sobre una trad. de Iswolsky.)

y 9

Nakluvere voia, voia,
Nekluvere voia, voia.

Canción negra de un wangoro, recogida por W. J. Ansorge

II. EL HALLAZGO DE PILTDOWN

Durante el período que fue de 1911 a 1915, el respetable sabio inglés Mr. Ch. Dawson encontró la feliz ocurrencia de ir desenterrando, cerca de Flechting, en Piltdown (Sussex), nueve fragmentos de una caja craneana más una gruesa mandíbula.

Estos restos de Piltdown dejaron por un tiempo perplejos a los sabios colegas de Mr. Dawson. La mandíbula, en su porción basal interna, poseía caracteres muy particulares, que recordaban, con bastante semejanza, los del chimpancé.

Mientras la caja craneana, aunque carente de *torus supraorbitalis*, emparejaba en un todo la caracterología del *Homo sapiens* actual.

¿Era aquello un esqueleto de animal o de hombre? ¿De antropoide o de ántropo?

Al fin, los etnólogos, con inspiración verdaderamente afortunada, se decidieron a bautizar tal hallazgo con el sugerente término de *Hombre auroral*; de *Eoanthropus* (*eos* = aurora; *anthropus* = hombre).

Un ser mitad bestia, mitad inteligencia.

Una bestia que ya no era bestia.

Un hombre que todavía no era hombre:

Eoántropo.

•

El hallazgo de Piltdown, realizado por el sabio inglés Dawson, de 1911 a 1915, me parece oportuno de ser evocado hoy para tratar del arte nuevo.

•

El arte nuevo, como el *Eoanthropus Dawsoni*, tiene también mandíbula chimpanzoidea y cráneo de *Homo sapiens*.

Contemplado desde el ángulo visual —y creo oportuno— que vamos a contemplarlo seguidamente, este arte da la sensación de un ser en gestación superior. Una como aspiración de lo tenebroso hacia lo cristalino. Algo con ciertos caracteres ya definidos, pero con otros indefinibles todavía.

Sobre el horizonte viejo y negro de un pasado, vemos que este arte apoya la punta rosa de su pie hacia un meridiano albeante de futuro.

Sol pálido y lunar, aún: sobre la horizontal del mar, hacia la vertical de un cenit.

Como un huevo de oro, este arte lleva encapsulado algo que es menester declarar, afirmar y reconocer: un hombre. Un hombre nuevo, una sensibilidad nueva: un auténtico eoántropo.

He aquí por qué no se debía hablar —para la caracterización total del arte novísimo— de una cosa deshumana, ni perhumana, ni inhumana, ni simplemente humana. Sino *eohumana*. La *eohumanización del arte*: tal juzgo el verdadero postulado de la más avanzada estética: generación de un hombre inédito, de un ántropo auroral.

●

Es decir: de una mandíbula de troglodytes y de un cráneo sapiente.

Los dos hallazgos fundamentales que, como el excavador de Piltdown, hemos creído nosotros reconocer entre los estratos plásticos del nuevo arte.

●

Demostrar —con técnica de embriólogo— la autenticidad de esas dos osaturas estéticas, las características fetales del recién nacido, ha de ser la tarea del presente ensayo.

III. MANDÍBULA DEL ARTE NUEVO

Inducción

No tiene el niño otros signos de darse a conocer que su llanto, su reír, sus manoteos en el aire y unas tiernas articulaciones, más signos algebraicos que fonemas. Si aceptamos el postulado de que se está gestando en estos momentos el alumbramiento de una humanidad —de que se prepara un hombre infante, un hombre auroral en nuestra historia—, con deseos de expresar algo genuinamente suyo, lógicamente tendremos que acudir a los signos primarios de su expresión —a su arte— para enterarnos del contenido de sus voliciones y apetencias.

Ahora bien: si no aceptase alguien este postulado de una humanidad novonata, de un mundo que nace —como diría Keyserling—, habría que demostrarlo a ese alguien por manera contraria.

Partiendo del hecho y llegando a la causa. Partiendo del arte y llegando a la existencia misma de esa humanidad predicha.

•

En vez de una deducción, una inducción.

•

Creo la inducción un sistema más filosófico que el deductivo. Más apropiado para las demostraciones de aquello que se duda.

Como en el presente tiempo hay mucha gente que duda del presente caso, esto es: de que estemos en un período auroral, renaciente y optimista del mundo, muchos creen esta hora la del Occidente y de la decadencia, me parece de elegancia adoptar

el método de la inducción, cogiendo el problema por su parte más saliente: la mandíbula. (Un directo a la mandíbula.)

●

¿Qué entendemos por mandíbula del arte nuevo?

Justamente lo que los sabios Smith, Keith, Pycraft, Schlosser, Gregory, Obermaier y Virchow entendieron por mandíbula del hombre de Piltdown: chimpanzoidismo, instintivismo, vitalidad elemental, primordialidad zoótica. En suma: paraíso animal.

●

¿Hasta qué punto pesa la mandíbula en el arte nuevo? ¿Hasta qué punto es animal y primitivo el arte nuevo? Está por hacer este libro, de un enorme interés científico. Aclarador de tantos rincones oscuros del arte nuevo, sólo con ese criterio aclarable.

●

Las sumarias notas que van a seguir serán una humilde contribución a esa urgente monografía.

Perdonad si tal vez no resulten todo lo rigurosas que lo exigido para un ensayo técnico y acabado. Ya que esto sólo es una aproximación para oyentes. Números tomados al oído. De todos modos, me esforzaré por sintetizar mis puntos de vista a base de datos comprobables y verificables.

Renacimiento del *Homo elementalis*

Sólo nuestro tiempo (y llamo nuestro tiempo al período que va desde el último tercio del XIX hasta nuestros días, o por precisar más abstractamente, todo el novecentismo)… puede ser en su arte comparable a otro tiempo de gran renovación en el arte europeo: el renacentista del siglo XV.

El Renacimiento (siglo XV) y el Novecentismo (siglo XX) han tenido de común este carácter esencial, en cuanto movimientos: que los dos se originaron de iguales causas: el descubrimiento de un hombre nuevo, de otro *hombre* que el usual de sus respectivas épocas.

Se podrán dar todas las definiciones que se quieran de lo que fue el Renacimiento cuatrocentista, pero la fundamental será siempre ésa: descubrimiento de un hombre nuevo, hallazgo de un *alter homo*.

Así lo comprendieron sus mejores teoretas. Nietzsche decía (*Humain, trop humain*, Athor, 237): «El Renacimiento italiano ocultaba en sí todas las fuerzas positivas que debemos a la civilización moderna: liberación del pensamiento, desprecio de las autoridades, triunfo de la cultura sobre el orgullo de casta, entusiasmo por la ciencia y el pasado científico de los hombres, liberación del individuo, aversión por la apariencia y la simple faz de las cosas».

Geiger, el famoso historiador de las humanidades en Italia y Alemania, resumía su visión renacentista en casi las mismas aportaciones: individualismo contra colectivismo, nacionalismo contra cruzadas e imperio, filosofía y sectas religiosas (valdenses, albigenses y husitas) contra el Pontificado, lengua y literaturas vernáculas contra latín, ciencias profanas contra teología.

Del mismo modo Buckhardt: un nuevo organismo del Estado. Educación del individuo. Resurrección y fomento de las ciencias. Conocimiento y descubrimiento del mundo y del hombre. Formación de la sociedad. Transformación de la religión y de las costumbres.

Y así —finalmente en estas citas—, de una manera concluyente, José Ortega y Gasset. El Renacimiento fue «una superación integral de la antigua sensibilidad».

En efecto: la física se renueva con Galileo y Newton. La filosofía, con Descartes…

Pero ¿para qué seguir esta oración de carácter escolar y no circunscribirnos a lo estricto de la renovación renacentista del arte?

El arte renacentista se renovó por dos vías: la Via Careggi de Florencia y la vía de las excavaciones.

Mientras León Bautista Alberti, y Marsilio Ficino, y Besarion el Cardenal, y Reginaldo Naldi, y Gemisto Pletón y Cosme de Médicis sentaban —a base de fervor— las bases de la «vuelta a Platón y al mundo antiguo», los fanáticos de esculturas y mo-

nedas (cadáveres de belleza) desenterraban torsos y textos del helenismo, de entre la rica tierra romana, para muestrario de las generaciones futuras.

El concepto medieval (tradicional) de *homo* quedó roto con esas operaciones —con esos ventanales abiertos en el Bauhaus de la cultura escolástica y teologal—. El *Homo teologalis* devino el *Homo culturalis*. Giotto siente un estremecimiento de Picasso; Brunelleschi, una inquietud de Walter Gropius, y Boccaccio comienza a cantar las nuevas velocidades de las cosas, con pasión de Marinetti. (Via Careggi-rue de la Boétie o Corso Venezia.)

De parejo modo, los albores del novecentismo han estado condicionados por movimientos de tierra semejantes.

Sobre el pedante y barroco tabique del burguesismo siglo XIX aparecieron los piquetazos salvadores de los nuevos horizontes. Emergiendo en aquel escenario estricto y constreñido de ochocentismo, el esquema ideal de un nuevo ser, de un nuevo tipo humano: ese que podríamos llamar el *Homo elementalis*.

El gran descubrimiento del novecentismo fue también el de un nuevo hombre (no nos cansaremos de repetirlo). Fue la ampliación que del concepto *homo* se tenía hasta entonces. Fue la nueva geografía continental humana puesta en comercio. Las nuevas Indias de la cultura (descubiertas por heroicos nautas) mediante el esfuerzo de tres disciplinas que convendrá examinar consecutiva y separadamente.

●

El concepto del *Homo elementalis* se lo debe el arte nuevo —ante todo— a esa joven ciencia (joven de sesenta años apenas) que se llama «prehistoria». En seguida, a esa otra ciencia no menos joven que es la *etnografía comparada*. Y, finalmente, a la tolvanera de problemas suscitados por el *arte social* del primer tercio de nuestro siglo, localizado en especial sobre la literatura rusa.

El arte nuevo ha visto su nacimiento fecundado (en parte) por esas tres influencias de elementalismo que le aportaban la prehistoria (*Homo primigenius*), la etnografía (*Homo nigrus*) y la literatura rusa (*Homo proletarius*).

●

El *paleolita*, el *negro*, el *proletario*. He ahí tres esquemas de primordialidad humana, directamente influyentes sobre el sistema conceptual del nuevo arte.

He ahí los tres dientes de la mandíbula. La parte basal de esa mandíbula.

●

Examinar cada uno de esos tres compuestos anatómicos debe ser nuestra inmediata tarea.

El *Homo primigenius*

Esa joven ciencia… la prehistoria… ¿sesenta abriles?… Un poco más. Un poco menos.

Lo cierto es que hasta mil ochocientos sesenta y tantos la prehistoria no aparece en nuestra cultura, con personalidad seria e influyente. En 1715 (cosas del XVIII ilustre) se descubrió la *primera piedra* en Gray's Lane (Londres). Pero esta primera piedra se puso erróneamente al edificio de la cultura romana: fue un hacha negra de sílex, encontrada por un curioso y amable boticario.

En 1797, otro inglés, John Frere, encontró más documentos líticos cerca de ese mismo punto. En el Tejar de Hoxne (Suffolk). Escribió una memoria sobre el caso, y la Sociedad de Anticuarios de Londres tuvo el urgente acuerdo de publicársela a los cincuenta años de haber sido presentada. Avanzó el siglo XIX y nadie creía en el *Homo elementalis*. El mismo Cuvier declaró improbable su existencia. Y aun después de los decisivos descubrimientos de Boucher des Perthes (1786-1868), fundador de la ciencia del hombre pleistoceno, queda por tiempo la duda de estas cosas. Sólo tras el detenido examen de la comisión inglesa en 1858 a los yacimientos de Abbeville —que no fueron precisamente los de Glozel— comenzó el mundo científico a interesarse en las nuevas tierras ganadas por el hombre para la historia del hombre, y a popularizarse los conocimientos de esa que en breve iba a ser una rigorosa disciplina: la prehistoria.

Publican Mortillet, Boule, Sollas y Obermaier sus libros famosos, y poco a poco lo que fue secreto de academias y círculos estrictos se extiende y difunde a las masas

medias de la cultura general. La cosa no podía por menos de trascender al arte y de orientar la sensibilidad hacia nuevos derroteros. El hallazgo de la capilla sixtina del arte cuaternario, esa sublime gruta de Altamira; las reproducciones lanzadas a la curiosidad general por el abate Breuil, por Verworn, Luquet, Piette, Reinach, Saint-Périer, Lalanne, Begouen, Capitan, Peyrony, Cartailhac, Cabré y otros sobre el arte moviliar y rupestre del paleolítico tuvieron la eficacia de las lecciones que los sabios bizantinos, los paleólogos, derramaron por la Italia del siglo XV.

Un arte desconocido y poderoso a la vista. Una orientación: un horizonte novísimo.

●

¿Cómo concretar las influencias de la prehistoria en el arte nuevo?

A pesar de haber interrogado a algunos eminentes especialistas, no he logrado averiguar si existe alguna contribución científica a este problema: si posee bibliografía.

En la mayor de las aventuras, me he visto obligado a cristalizar, por mí mismo, algunas afirmaciones y pruebas atañederas al particular.

●

He aquí mis resultados.

La pintura absoluta

Así ha sido llamado, con nombre más exacto, el cubismo, o con otro aún más preciso, el expresionismo abstracto. Esto es: la volatilización del objeto en aras de la forma y del color de la armonía pura.

Esta ley de la pintura absoluta tuvo su vigencia primera en el arte prehistórico.

Para el cubismo encontró uno de sus mejores teóricos, Maurice Raynal, estas ascendencias: Ingres, Poussin, Vermeer, Tintoretto, Greco, Giotto, Angélico, entre obras europeas.

Sin embargo, ahí está ese ejemplo primario y perfecto de arte pleistoceno que me permito mostrar confrontado con uno netamente cubista (Fig. 1).

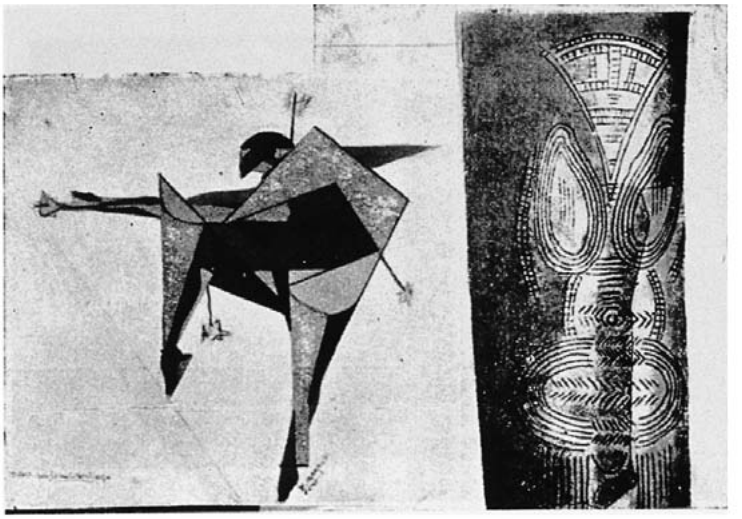


Fig. 1

Fig. 2

Esa figura de mujer esquematizada, grabada en marfil —del yacimiento de Predmost en Moravia—, ¿no tiene algo de una elipsis de Mallarmé, de un drama sintético de Marinetti, de una pintura de Prampolini o de Balla?

La cabeza, un triángulo. Los senos, dos parábolas. El vientre, una esfera. Unas verticales, las piernas.

Tabú del retrato

La segunda nota que enlaza analógicamente el arte nuevo con el prehistórico es su soslayamiento del retrato.

Mientras el arte prehistórico gusta de lo genérico —del tipo nematomorfo, tipo paquípodo, tipo cestosomático—, abomina de la representación individual.

Las causas no nos importan en este momento. Ni nos interesan tampoco las que movieron al arte nuevo al mismo vejamen del retratismo. Tal vez la idea mágica —supersticiosa— que dio sus normas al artista rupestre para no representar *rasgos* concretos de sus contemporáneos se podría encontrar en el subconsciente del artista moderno. Pero no es esta averiguación nuestra tarea de hoy.

Veamos una nueva confrontación: un Giorgio Chirico (*Il consolatore*, 1926) y la estatuilla de esteatita de Menton, según S. Reinach (Fig. 2).

Casi la misma distribución de masas. La misma solución de las fases. Rostros embolados. El mismo aplombamiento de las figuras. Creo que es una confrontación sorprendente.

Triunfo del detalle (naturalismo animal)

Otra característica común de ambos artes: la fruición por el verismo, por lo minuto, por el detalle nimio y constructivo.

(No me refiero al carácter impresionista del arte de las cavernas. El arte de las cavernas, contra lo que se creyó hace años, no fue impresionista, sino expresionista, como ahora veremos.)

Ahí ofrezco una cabeza de caballo burilada en asta de reno. Y un pescado magnífico, retratado por Le Corbusier.

Ese gusto —de última hora en nuestra época— de «lo fotográfico», de «lo exacto» en la reproducción de las cosas, que nos ha hecho volver la vista a *la máquina*, a la reproducción mecánica para interpretar la naturaleza (Ciudad Mundial, de Citroën; vuelta a los primitivos holandeses), está patente en esa testa equina de Mas d'Azil (Fig. 3).

Dinamismo

Quizá es uno de los rasgos más fundamentales de semejanza el dinamismo de cierto aspecto del arte rupestre y los ensayos expresionistas de nuestra época.

Basta colocar juntos al famoso bisonte o jabalí altamirano —de la gruta de Sautuola— y al jinete de Kandinsky para ver su radical fraternidad (Fig. 4).

Figuras antropomorfas

He ahí otra semejanza: el gusto por las figuras quiméricas, por los complejos zoológicos, por las mixturas de animal y hombre.

(Véase el ejemplo de varios antropomorfismos de cuevas diversas [Mas d'Azil (Francia), Hornos de la Peña (España), del abrigo de Megel (Francia) y de la gruta de Combarelles (Francia)], frente a una concepción de Max Ernst.)

Ese reconocimiento de lo que el hombre tiene de carnívoro, de ave, de vultúrido, de equino y de pez —carnaval de la especie—, está patente en la confrontación adjunta (Fig. 5).

Simbolismo de las manos

Tengo gran fortuna de ofrecer un ejemplo recientísimo para confrontar con esa reproducción de la cueva del Castillo (Santander). Un cuadro del joven español Esteban Vi-

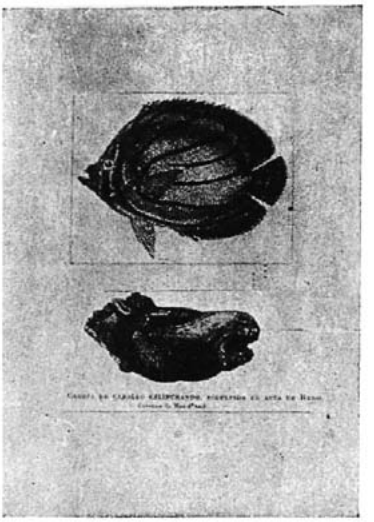


Fig. 3

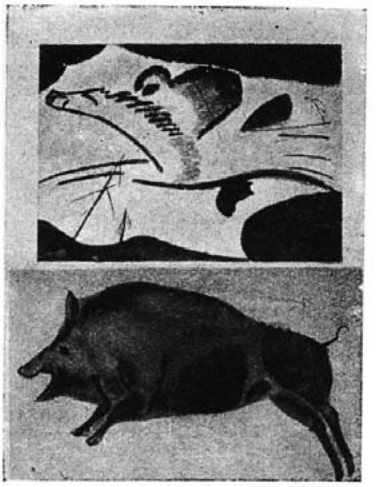


Fig. 4

Fig. 5

cente, que sigue direcciones del madrileño Bores. En ambos ejemplos chocarían —aparte las huidas superpuestas de bisonte y caballo— las siluetas extrañas de las manos (Fig. 6).

Parece ser que los paleolitas silueteaban en las cavernas esas manos de la manera siguiente: untaban la superficie rocosa de grasa líquida; aplicaban la mano con los dedos entreabiertos, echando o soplando ocre o carbón en polvo, que se adhería. Al retirar la mano, quedaba su impresión.

Semejante costumbre de reproducir las manos se halla también en los pueblos primitivos actuales de América y Australia. Se piensa que la significación de este jeroglífico manual fuese la confirmación de tratados o consagraciones. Llegando a encontrarse *dedos mutilados* en las huellas, que hacen suponer sacrificios y exvotos por seres queridos. (Cf.: juramento actual castellano para afirmar categóricamente algo: «me cortaría los dedos de la mano».)

Con instinto finísimo, Vicente ha sellado su cuadro —ese extraño cuadro de esa extraña yeguada— con huellas de manos, de vagos cazadores amenazantes.

Ley de la corpulencia

Es curioso el placer que tuvo el arte primigenio de representar las *formas que pesan*, que diría D'Ors, las mujeres pesadas.

Uno de los signos más acreditados del arte rupestre es ese de las mujeres corpulentas, esas Parcas —sin paños mojados— antecesoras de las helénicas.

También, entre los salvajes de hoy, predomina el representar a la mujer rolliza y plena. ¿Símbolo de fecundidad? ¿Alusión sexual? ¿Matriarcado?

El caso es que, actualmente, el arte nuevo se regocija y goza con la representación de esas mismas mujeres.

Sería obvio recordar todos los casos…

Citemos la famosa *Maternidad* de Picasso —por todos conocida—, cuyos pies, manos y narices parecen hechos con leña, con sacos de arena o con leche cuajada, a fuerza de pronunciarse.

Lo mismo, esos desnudos del admirable Togores, de Cossío, de Benjamín Palencia, de Barradas, Vázquez Díaz, de Maroto, de Dalí, de Moreno Villa, de Maruja Mallo, de Bonafé, Galanis, Kars, Otto Dix, Mense, George Grosz…

Como ejemplo, frente a la mujer de Dordoña (cuerno de bisonte en la mano), una corpulencia de Braque (Fig. 7).

Imágenes de sueño (superrealismo)

Tal vez, otro de los rasgos que más aproxime el arte prehistórico al nuevo es la interpretación de los sueños, el valor concedido a los fenómenos hipnóticos. Desde luego, la valoración del sueño como materia artística y literaria es una de las conquistas de que más se precia el arte nuevo de haber alcanzado. Bajo las riendas de Freud —gran taumaturgo del velo de maya humano—, la sensibilidad reciente se adentra por esos caminos que, desde milenios, estaban menospreciados, sin más culto que el —secreto y un poco envilecido— de las razas orientales.

Tanto el hombre primitivo del paleolítico como el salvaje de hoy fueron freudianos sin saberlo.

El mundo de los sueños lo tomaron como mundo de posibles conocimientos con que gobernar el de las realidades. El mago o hechicero de tribu era, generalmente, un soberbio psiquiatra. Las embriagueces sonambúlicas del chamanismo están siendo hoy repetidas por los artistas demoníacos del expresionismo y del superrealismo.

El superrealismo torna sus ojos no sólo a problemas de hipnosis individual, sino a viejos artes desuetos, puestos de repente de moda ante la nueva significación que les cae encima.

Así se han visto evocadas en las galerías suprarrealistas las esculturas aztecas e incas, las construcciones indias, toda aquella plástica que fuese como concreciones de quimeras hipnóticas, de precipitados sonambúlicos.

Esos mascarones americanos de la América precolombina, que Samuel Butler describe arbitrariamente en su célebre *Erewhon*, son gustados hoy por el suprarrealista como ricos racimos de sueños, como cristalizaciones de pesadillas y delirios de estados de sonambulía.

Como vía de ejemplos, aporto dos confrontaciones (Figs. 8 y 9).

Una, de un cuadro del jefe del plasticismo suprarrealista, nuestro Juan Miró, frente a una lucha rupestre de guerreros.

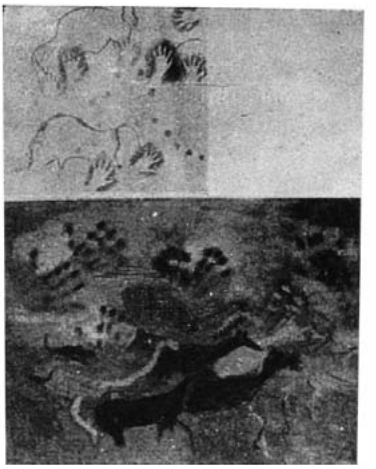


Fig. 6

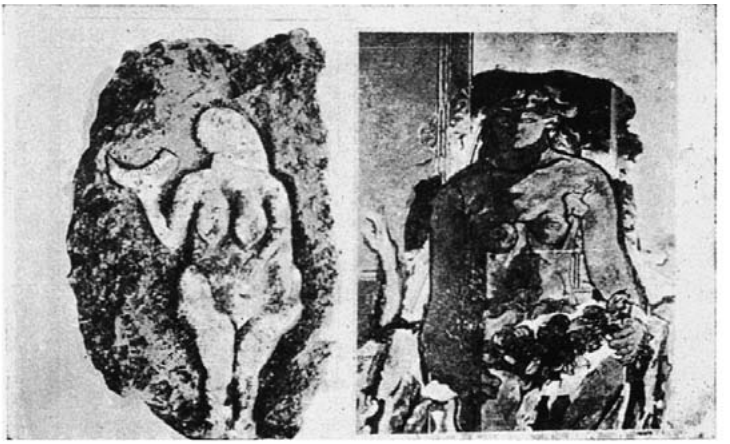


Fig. 7

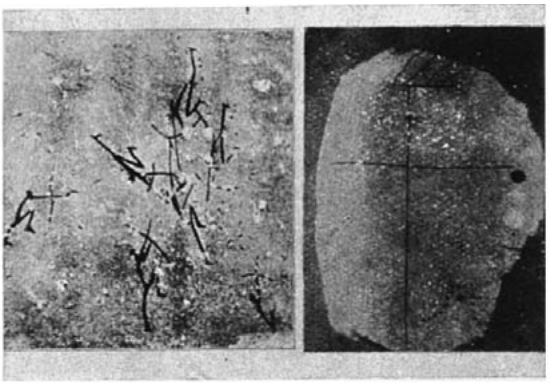


Fig. 8

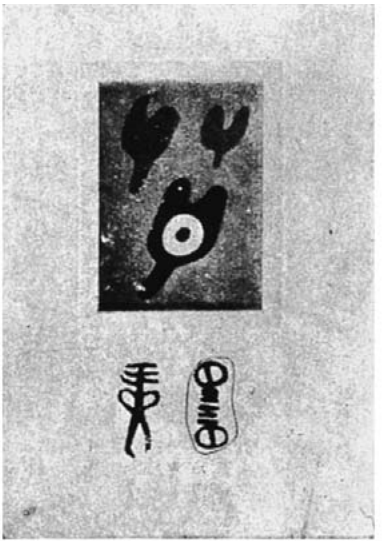


Fig. 9

Fig. 10

Se observará en este primer ejemplo el carácter *microbial*, de bacilos de sueño, que tienen ambas pinturas, su esquematismo de gusanos, como preparaciones de microscopio ampliadas.

El segundo ejemplo es un caso de álgebra de objetos.

Dos botellas de Arp —expuestas hace unos pocos días en París— frente a dos petroglifos del pleistoceno.

Creo de gran sugerencia estas dos confrontaciones.

Libido (idolatría sexual)

Si Freud y la moderna psiquiatría han emocionado la atención del arte con su interpretación de los sueños, mucho más la han conmovido con esa imagen obsesionante de lo que con el nombre de libido dejaron vagar monstruosamente por los subterráneos más desconocidos del hombre.

Uno de los signos más peculiares del hoy artístico es su atrevimiento con los problemas sexuales, la resolución de resolver complejos.

Pues bien: piénsese que esta preocupación sexual fue una de las centrales en el mundo del hombre primitivo, como ha demostrado Groebner.

Hasta tal punto que cuando un falsificador de paleontología humana, como ese doctor Morlet de Glozel, quiere caracterizar documentos paleolitas, lo primero que se le ocurre inventar es un ídolo sexual.

¿Para qué subrayar ejemplos del arte prehistórico que todos conocemos?

La danza de las damas de Cogul, en torno a un falo. Esa Venus de Laugerie Basse, y el busto femenino de Mas d'Azil y todo ese derroche de magia sexual que encierran las esculturas del auriñacense.

Bástenos mostrar —como ejemplo, el más culminante de los hasta ahora mostrados— esa ambivalencia prodigiosa, ese sintonismo casi increíble de la feminidad encontrada en Lespugue (Francia) por Saint-Périer, en 1922, y la plasmada por Pierre Flouquet en Bruselas, ese mismo año de 1922 (Fig. 10).

La misma modelación de la cabeza, en voluta semifálica. El mismo redondeamiento mórbido del seno. El sentido genital de todas las líneas. Creo que esta con-

frontación bastaría por sí sola para demostrar cuanto la prehistoria ha podido concomitar e influir sobre el arte nuevo.

Leyes estéticas analógicas

Pero no sólo los casos plásticos concretos deben orientarnos en estas analogías. También las que llamaríamos leyes estéticas de la prehistoria y del arte nuevo. De las cuales, creo dos fundamentales.

Ley de la sublimación del objeto

Esa vuelta al objeto señalada por todos los críticos de arte al tratar de la plástica novecentista fue la primera *ida* del hombre elemental.

El hombre elemental, como el artista de hoy, vio palpitando tras del objeto fuerzas misteriosas que había no sólo que captar, sino adorar.

Lo esencialmente característico del arte prehistórico y del actual, lo que más les une, es su sublimación del objeto, su superstición por la realidad objetiva, a la que dotan de poderes tales de atención que la transforman en mágica.

Toda la teoría del arte moderno, del libro —ya muy difundido— de Franz Roh, descansa sobre ese postulado: realismo mágico.

El mismo Franz Roh, al hablarnos de uno de los más representativos espíritus del arte nuevo, Schrimpf, nos revela que la teoría de la pintura de este alemán es precisamente la que tuvo el hombre de las cavernas. (Y por cierto, la de nuestro Solana.)

Un pintor como Schrimpf —dice Franz Roh—, que pretende realizar el mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la naturaleza, a que todo llegue de la representación interior.

Por esta razón, pinta sus paisajes dentro del estudio, casi siempre sin ningún modelo, y aun sin previo bosquejo. Sin embargo, insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigurosamente un paisaje *real*, que se pueda confundir con uno existente (Franz Roh, *El realismo mágico*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pág. 51).

Son éstas unas palabras que pudieran aplicarse a cualquier sacerdote espeluncal. De aquellos que en lo más profundo de la gruta —en un estudio casi de cinema, a la luz de grasa

quemada— dibujaban mágicamente —de memoria— el bisonte o el reno, que *necesariamente* debería parecerse al reno o al bisonte *real* para que la caza del cazador tuviese eficacia.

Para esta vuelta a la sublimación del objeto —en el arte nuevo— ha tenido un gran influjo lo *mecánico de reproducción*: la fotografía. Y, sobre todo, el cinema: técnicas novecentistas de concentración de objetos.

Hoy el cinema es tenido por algunos sagaces cineastas como una evolución de la caverna. Véase el ensayo de Lionnel Landy *Le Cinéma synthèse des cavernes*.

Como el rupestre, busca el cinema las grandes superficies: pantallas. (Cosa que buscó ya el expresionismo de *I Valori Plastici*.)

Utiliza, como el rupestre, las *superposiciones*: truco cinemático que no es sino la comunidad de los objetos entre sí, la ensambladura de todas las perspectivas.

No hay un cuadro más cubista que algunas rocas cuaternarias pintadas al bermellón.

Ese nuevo sentimiento del espacio, de que hoy se enorgullece justamente el hombre actual, fue sentido en el pleistoceno.

Ley de la imagen

Esta segunda ley es casi complementaria de la anterior. Se busca al objeto por su imagen, por sus puntos de vista. El culto de la imagen entre los primitivos tiene hoy resonancia novísima con el imaginismo, una de las conquistas más preclaras de la pintura, y, sobre todo, de la poesía actual.

●

Basta —creo— con estas sumarias sotolíneas para destacar la congruencia de la prehistoria —su probabilísima influencia— sobre el arte moderno, nunista. Arte de primitivismo y de alba, en lo más profundo de su constitución.

●

Y pasemos ahora —un poco rápidamente— a constatar las aproximaciones de este arte con las otras dos corrientes señaladas del *Homo elementalis* contemporáneo: la etnología y la literatura proletaria.

El *Homo nigrus*

Mientras en Alemania se fundaba el Völkerkunde berlinés y se comenzaba a superar aquella *Anthropologie der Naturvölker* —de Waitz y Gerland— que había sido imprescindible durante los comienzos etnológicos de la cultura europea; mientras en Francia la ciencia etnográfica se plasmaba en publicaciones como la *Revue d'Ethnographie et Sociologie* y museos como el del Trocadero, y en Inglaterra, Norteamérica, Italia, Austria-Hungría, España, Holanda, Portugal, se encarrilaban los más inquietos espíritus científicos hacia el nuevo mundo de las razas y de las culturas comparadas, Baudelaire, Loti, Kipling, siguiendo la trayectoria iniciada en el romanticismo para lo exótico (Chateaubriand, Merimée, Stendhal y Gobineau), sentaban las bases del nuevo sentimiento humano de lejanías —de musas lejanas, que diría la *Revista de Occidente*—, que iba a tener sus mejores poetas en un Morand, en un Cendrars, en un Gómez de la Serna, en un Conrad, en un Mac Orlan, en un Claudel…

¡Polinesia! ¡Siberia! ¡Congo y Sudán! ¡Brasil, Trópico y Ecuador! ¡Budismo!

De todas las exclamaciones novoespirituales que podamos proferir, quizá ninguna con el estremecimiento que ésas.

¿Cuánto deben la nueva literatura y el arte nuevo a los *raids* científicos de aquellos *pioneers* de lo exótico?

Ahí están sus nombres, desconocidos para casi todos los artistas que hoy operan con sustancias precipitadas por tales magos.

Salvo un Frobenius o un Obermaier —relativamente populares—, ¿quién se acuerda de Ling Roth, el estudioso de la Tasmania; o de Smith, el investigador de los aborígenes de Australia; o de Codrington, el folklorista de los melanesios; o de Ankermann, el africanófilo; o de Ehrenreich, el mitógrafo de los primitivos yankis; o de Stadling, el curioseador profundo de los pueblos árticos?

En cambio, todos tienen en sus labios el sucedáneo, en arte, de aquellos investigadores en ciencia: Henri Rousseau, *le Douanier*.

Y sobre todo, al más genial de todos los conquistadores de Nigricia: Pablo Picasso.

Pablo Picasso, el poseedor de anitos y fetiches, el que con Braque y Dérain y los iniciadores del cubismo se prosternaba ritualmente ante las culturas polinesias, ante aquellos planos tallados en madera, elemental y prodigiosamente.

No es éste el momento de historiar lo que el arte de los salvajes actuales ha influido en el nuestro contemporáneo. Arquitectura, música, literatura, pintura, escultura: de todas las artes pudieran citarse ejemplos.

Me bastará señalar —con elíptico gesto— un caso decorativo de teatro picassiano, confrontado con una construcción del Alto Senegal. Otro caso arquitectónico (ley de la cal) de Walter Gropius, que recuerda un cubo de habitación africana.

Una pintura mural de Ferdinand Léger, que es un ensamblado de pura geometría oriental.

Una escultura de Modigliani, cuya técnica procede palpablemente de los bronces del Benín (Figs. 11, 12, 13 y 14).

Y, finalmente, si lo tuviese a mano, haría arrancar a un balafón sudanés sincopatismos deliciosos de puro jazz.

El *Homo proletarius*

Más breve he de ser en esa, aunque no problemática ni oscura, aportación de la literatura social del novecientos al arte nuevo.

No cabe duda que en el fondo de la renovación futurista, dadaísta, expresionista, de hace una decena de años, latía el hervor subversivo de las inquietudes proletarias: fructificaba el fermento sembrado a manos llenas por la novela naturalista de Rusia, heredera de la francesa, siglo xix.

(Zola y Anatole France, por ejemplo, deberán ser tenidos en cuenta para la novelística rusa.)

El hombre evangélico de Tolstoi, el hombre demonio de Dostoievski, el hombre bestia de Gorki, el hombre abúlico y mecánico de Andreiev, el hombre multitud de Whitman (yanki que merece el título de ruso), tenían que operar sobre el nuevo concepto de *homo* que se iba a cuajar en la historia.

Cuando se leen hoy poemas de Block, o de Maiakovski, o de Essenin, o de Ehrenburg, se percibe todo el aporte elemental que aquellos antecesores trajeron a los nuevos himnos humanos.

Fig. 11

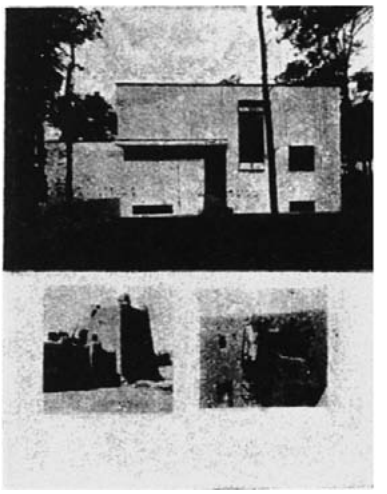


Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Si se va a la pintura, se ve que los lienzos de Delaunay, de un Metzinger, de un Diego M.ª Rivera, de un Macke, reflejan esa misma concepción atormentada, incandescente y subversiva de la nueva humanidad elemental que ascendía la escala.

Esos lienzos contemporáneos del dadaísmo, de las palabras en libertad, de la bomba sintáctica, del libertinaje tipográfico, de la anarquía del léxico…

En el *Homo proletarius* del expresionismo (que luego recoge la fuerza modernísima de un Otto Dix, por ejemplo, en Alemania), habrá que ver el tercer diente de esa mandíbula animaloide del arte nuevo.

●

Que acabamos de examinar todo lo menudamente a que nos constriñe el límite de un ensayo conferencial.

IV. CRÁNEO DEL NUEVO ARTE

Y, SIN EMBARGO, a pesar del peso atroz de esa mandíbula instintiva, ¡quién sabe si son esos cuantos huesos encontrados del cráneo los que decidan más a estas horas sobre el porvenir del eoántropo, del hombre del arte nuevo!

Por todas partes se oye la misma bocina: ¡El hombre de hoy es racional! ¡El hombre de hoy ama el orden! ¡El hombre de hoy cree en la inteligencia con igual fervor que se creía antes en el instinto!

En efecto: si se vuelve el rostro hacia el arte, hacia la literatura, hacia la política, hacia la moral en todos esos aspectos, se encuentra un aplomo frío y dominador curiosísimo.

En pintura, las telas fugitivas y volcánicas de otrora se tornan bloques, se mineralizan, se asientan como monumentos.

Picasso evoluciona a una objetividad genial. Carrá, Chirico y los *valores plásticos* adoptan aires de alta albañería conduciendo ricos trozos de cantera tallados.

Y así Schrimpf, Mense, Draving-Hausen, Galanis…

En literatura —tras la orgía demoníaca del dadaísmo y otros ismos—, se torna al idilio casto y sobrio de la forma pura, del contenido puro, de la palabra exacta y biselada. Mirando todo aquel antecedente que pueda significar *cultura*, *cultismo*, *cultivación*, antiprimitivismo. (De ahí la vuelta a Góngora en España. Y a Molière en Francia, y a los clásicos del cuatrocientos en Italia.)

En música, se torna el gusto hacia el XVIII ilustre, sin síncopas y sin negroidismos: una música clara y limpia como la de un Scarlatti o un Mozart.

La arquitectura tiende más cada vez hacia la simplificación de la *máquina habitable*, que es la casa.

La escultura —lejos de los archipenkismos— busca sus plasmas en mundos estrictos de mecánica. La política (negra o roja) quiere, cada vez con más decisión, el hormigón armado y los grandes planos para las construcciones.

No nos extrañemos demasiado de ello. No nos desconcertemos. Si previamente el *Homo europeus* buscó el chapuzón en lo elemental y primitivo, fue para vigorizarse, para sacudirse la blanda costra del XIX. Así se lanzó al deporte de la locura, del salvajismo.

Pero el mundo (Europa) no podía, ni podrá ya nunca renunciar a ninguna riqueza del pasado, a ningún acervo tradicional, a la lección de muchas centurias de experiencia.

¿Cómo iba a renunciar Europa a la razón, este continente que ha hecho su crítica pura?

●

Tal vez sea en estos momentos excesiva esa vuelta a lo *racional*, como lo fue aquella anterior a lo irracional.

Pero de todos modos es un ensayo magnífico, una novedad, un *raid* más de nuestra ágil constitución occidental.

No hagamos caso —pues— de los vejaminadores de esta vuelta. De esta reinserción. (Es la espiral eterna del progreso.)

Aunque, ¿quiénes son vejaminadores del arte actual?

Generalmente, unos pobres espíritus que no pertenecen a una frontera ni a otra.

Son esos llamados por sí mismos liberales, pero que no liberan nada. ¿Qué van a liberar? ¿Qué ensayo serio hacen para liberar? ¿Se sometieron, acaso, a la disciplina patética nerviosa y de alta tensión que significó seguir la espiral de las avanzadas, los retorcimientos de las exploraciones?

No. No se sometieron a nada. Mas que al café con leche o al limpiabotas. Son esos que, porque tienen ante sí el mármol de un velador, creen tener delante la tumba del arte nuevo. Y lo que tienen tras el mármol son sus propios pies, hediondos a colillas y a siglo XIX.

Cuando oigáis maldecir o bendecir de un arte, no tenéis más que acudir a la gran prueba de la *coetaneidad*, a esa que yo me permito denominar: «Prueba de los cien metros». O a estas otras sucedáneas: «Del capó, del níquel y del duraluminio».

Prueba de los cien metros

Cuando dudéis de si un cuadro, un verso, una música, un ensayo, una escultura o un plano arquitectónico van bien para la nueva sensibilidad, no tenéis más que cogerlos bajo el brazo e instalaros frente a un rascacielos, un *cien metros*.

Confrontáis. Y si no se tiran de espaldas, es que casan. Y si no casan, es que se tiran de espaldas.

Lo mismo digo, si repetís esta prueba frente a un capó de automóvil, el níquel de una clínica o el duraluminio de un avión.

Sed inexorables: cuando alguno de los vejaminadores se os acerque con su obra petulantemente, no dudéis un instante; sometedle a una terrible prueba de los cien metros, que le desnudará para siempre, arrojándole con más vergüenza que Adán fuera del paraíso de las verdades recién conquistadas.

V. PERFIL DEL EOÁNTROPO

¿Qué saldrá de todo esto? ¿Qué está saliendo de todo esto?

Yo me he limitado a descubrir —embriológicamente— los caracteres de la mandíbula y del cráneo del nuevo hombre.

Hemos visto a la nueva humanidad novecentista sumida en el baño abisal y profundo de lo *primitivo*. Y en seguida, su reacción, en salto, hacia *lo culto* y *racional*.

Estamos, tal vez, en el final de esta segunda fase de la gestación eoantrópica.

Saturado de fuerza vital (de *Homo elementalis*), y a punto de saturarse de fuerza cultural (de *Homo culturalis*), quizá se prepara la evolución del hombre hacia una soberbia armonía de potencias y posibilidades.

Desde luego, ninguna de estas dos experiencias (la instintiva y la racional) habrán sido inútiles. Han hecho al viejo hombre del XIX recorrer todo un periplo maravilloso de renovaciones.

Ahora queda por entrever el perfil futuro de mañana de este hombre auroral que se está levantando suavemente sobre el horizonte de hoy mismo.

Pero esta anticipación visual la dejo para cada cual de los lectores, si tienen a bien apoyarse —como sobre trampolines— en estos sumarios datos de mi ensayo.

[*Revista de Occidente*, 57, marzo de 1928, págs. 309-342]

CUADRANGULACIÓN DE CASTILLA

(1929)

I. VIVIR SOBRE MESETA

Vivir sobre meseta es como vivir sobre pista de circo. (Las estrellas, trapecios. El corazón, equilibrista de sol y de luna.)

Vivir sobre meseta es como vivir sobre tarima de cadalso. (La periferia mira canallescamente el espectáculo de que el crepúsculo siegue nuestras cabezas antes que al mar la suya.)

Vivir sobre meseta es como vivir en campo de aterrizaje y elevaje. (Nuestras pupilas corren por el páramo diariamente como alígeros aparatos de caza, nubes y triángulos.)

Vivir sobre meseta es como vivir sobre geometría. (Se siente el cono truncado bajo los pies. La vertical del cielo. La raya decidida del horizonte. La elipse del astro. Y el ∞ del pájaro en el aire.)

Vivir sobre meseta es como vivir sobre el parche de un tambor. Las pisadas suenan roncas. Y arde la sangre como para un asalto loco a alguna parte.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre la palma de una mano. De una mano que alguien empina para que acariciemos la nieve de las sierras.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre un púlpito de granito. Desde donde hablar a la Soledad y al Desamparo, nuestras vírgenes mejores.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre pezón de la tierra. En el que nuestros deseos son constelaciones de Amaltea.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre una superación constante de la superficie.

Es elevarse metódicamente todos los días hacia ese sistema estelar que nos llama, con su cenit, por nuestros nombres propios. Es volar del mundo todos los días un poco:

Vivir sobre meseta, volar del mundo.

II. CARTULARIO

A

A POCO DESPUÉS de la madrugada, entramos en Castilla.

Nada nos había molestado —todo el viaje— desde la costa oriental y azul de España.

Diciembre.

Sentimos frío. Nos arropijamos en interferencias de mantas, postulando una Santa Hermandad del Calor.

Tuvimos que renunciar a esta Santa Hermandad en seguida. Para formar otra: aquella de la Inquietud.

Un hombre nos pedía nuestra identidad imperiosamente.

El tren corría por la estepa.

A poco después de la madrugada habíamos entrado en Castilla.

La viajera del rincón miró por el cristal empañado, hacia el campo todo gélido y albino.

Escarcha —exclamó como si exclamara una consigna.

El viajero del rincón se despertó y miró al hombre que le inquisitoriaba.

Policía —exclamó como si exclamara otra consigna.

Entonces yo, reuniendo esos dos términos de definición tan pura, pronuncié para mí otra palabra resumen: *Dureza.*

(Policía y escarcha. Dureza.)

Cerca de Guadalajara —volaba el tren— vi una vez más la clave —imperecedera— de Castilla.

B

Bueno. ¡Y qué! ¡Dureza!

El suelo duro. El cielo duro. El alma dura. La vida dura.

Y hasta la moneda principal y más valiosa de plata con el nombre de *duro*.

(Cerca de Alcalá una carretera bordeada de cipreses. Por en medio de ella, un carro.)

Ciprés, árbol duro.

Carro, vehículo duro.

Mula, animal duro.

Y, sin embargo, ¡este enternecimiento!

C

Cosa indigna, este enternecimiento.

Vieja herencia de la familia, que no ha terminado uno de liquidar.

Nos han atronado demasiado los oídos niños con estos paisajes. Hay demasiada unción en nuestro pasado mozo para que nos sintamos —de repente— libres de la dureza, ante esa terrible palabra de *Castilla*.

(Cerca ya de Madrid. En el trozo interplanetario de Getafe —color asteroide—, lo que nunca creí sentir: alma dura de salvaje, defendiendo su tribu con los dientes y las piedras. Alma de guardador de muertos.)

D

De guardador de muertos.

No creo que tuviera otro sentido la campaña imperialista de la generación del 98; generación absolutamente castellana: guardadora de muertos: vestal de reliquias.

Ciudades con óxido, horizontes rasos, soledades, peñas. He ahí los muertos. El sagrario.

En torno a tal sagrario, Castilla refundió en el 98 su sentido único en la historia de España, conservadora de su muerte, interventora de la vida ajena.

(Escarcha, policía.)

¡Qué lección grave y mágica la del 98!

(Curas, militares.)

El 98 —curas, militares— fue eso: defensa del espíritu frente a la materia.

El espíritu era lo desnudo, la muerte.

La materia era lo vestido, el resto de España.

Los hombres del 98 cantaron Castilla con voz de réquiem, con acento de tedéum. Con alma de funcionarios de Castilla: curas, militares: esto es, de sacerdotes.

La lección del 98 fue una lección esencialmente sacerdotal.

E

Esencialmente sacerdotal. Por tanto, imperialista, catequista, arrebatadora: *dura*.

(Policía, escarcha.)

F

¡Fieles amigos de Castilla! ¡No pedid, pues, otra cosa a Castilla!

Con su sentido de la *dureza*, ella solucionará siempre lo insoluble.

Con su sentido de la *muerte*, ella resolverá cualquier conflicto de vida.

Con sus curas, con sus militares.

Es decir, con sus artistas.

(Sus artistas, guerreros, sacerdotes.)

Toda la literatura en lengua castellana será siempre política: literatura de sacerdotes y guerreros. Literatura de policía y escarcha.

Es la mejor filiación para reconocer el nervio más secreto de la literatura de nuestra meseta.

Aplicad la *dureza* como peso y medida y veréis que Unamuno, que Ortega, que Azorín, que Baroja, que Ayala, que Machado, que Juan Ramón —y lo mejor de la nueva literatura actual— tienen almas de cura y de soldado.

G

¡Gran alma, por tanto! ¡Dureza! Frente a la almáciga, siempre pueril e inconcreta de todo eso, en España, que no es Castilla.

III. PAISAJE DE MATERIA GRIS

Castilla –afortunadamente— va dejando de ser un tema retórico. Hundiéndose —con su generación inventora, la del 98— en los museos. Comenzamos ya a transitar por los pueblos castellanos sin acordarnos demasiado de Azorín, de Baroja, de Unamuno ni de Zuloaga. Ni aun de Ramón ni de Solana. Y a no sentir las pisadas de las sombras y de la muerte, en las calles de silencio, de sol y soledad. Y a no interesarnos en ese pequeño oficio con el sufijo en *-ero* que perpetuaba, lejos del ferrocarril, estampas mediévicas. (*Percocero*, *melcochero*… Véase Martínez Ruiz.) Comenzamos a transitar por los pueblos castellanos higiénicamente enrollados por esa cinta cinemática que es la carretera; englobados en la esfera, vertiginosa de humo, de la gasolina.

Y a ser nuestra primera curiosidad de visitantes, no la de la iglesia románica, ni de la ventanita al río, sino la de apercibir una roja columna internacional y niquelada, donde, dando a un manubrio alegre, puedan abrevar nuestros caballos. Y proseguir.

Los pueblos castellanos comienzan a gustarnos, al fin, sólo como un festón de nuestro camino. Como corpúsculos sintéticos, que confrontar —a las dos horas de marcha— con otros organismos ya no castellanos. La bencina ha limpiado de manchas la costra poética del viejo tema de nuestros padres: Castilla.

•

Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98. Castilla ha sido cantada cuando era cantada como región Cataluña. Y Vasconia. (Unamuno hace pensar en Maragall. Y los lienzos de los Zubiaurres, en la pintura de Mir. Y los paisajes de Rusiñol, en los de Valle-Inclán.)

Toda aquella visión de Castilla ha pasado —casi en su totalidad— a la Academia. (De ahí la creación de los sillones regionales.) Aquella visión estática. Exánime. Mística. Nostálgica. Y negativa (que tantos turistas americanos consiguieran). Nos hemos quedado hoy, pues, sin visión de Castilla. Si no es esa —fugaz, humeante y neumá-

tica— del coche en directa por las rutas que atravesaron Don Quijote, y ahora, el último hombre del 98, Luis Bello.

Por tanto, se necesitaría una nueva visión. Una revisión de Castilla. Que, estandarizada en tópicos seriales, pudiera servir a las nuevas generaciones de transeúntes —como un Baedeker de valores nuevos— para no equivocar los signos de admiración ante las cosas.

●

Castilla (pensemos en el hemisferio del páramo bajo el sol) era, bajo la dominación del 98, una testa rapada y amarilla de beduino: dura, retrógrada y seca. Los pueblecitos: manchas de sarna. Los habitantes (mulas y labriegos de Antonio Machado, pasito a paso por las trochas): parásitos de una piojera.

Hoy que el Citroën ha aliviado al Sahara de sus infecciones capilares, es imposible seguir considerando el ancho cabezal de nuestra meseta con criterio tan roñoso.

Esta evolución de criterio se debe, en gran parte, a Ortega y Gasset.

Ortega y Gasset fue el primero de nuestros escritores que, dejando a un lado el carrito azoriniano, montara en un torpedo sin sangre animal, para examinar de cerca las circunvoluciones cerebrálicas que ofrecía la cabeza famosa de Castilla.

Con los guantes de goma de sus neumáticos, Ortega fue tactando la masa encefálica de España. La anatomía del paisaje peninsular.

●

Volando sobre la meseta —eso lo saben bien las águilas y los aviones—, Castilla no se aparece greñuda y hosca.

El páramo castellano, en esas mañanas apolíneas de sol y de aire imperial, tiene esa sensualidad exquisita de la masa nerviosa desnuda, violeta, con los volúmenes protuberantes de los montes y las ramificaciones eferentes de las calzadas.

No hay en ella vísceras opulentas ni apetitosas, que distraigan a la meditación y a la voluntad. No hay en ella ese corazón, ni ese vientre, ni ese hígado, que se observa en Cataluña, en Vasconia, en Galicia, en Andalucía.

(Nada de frondas, agua, casitas blancas, pintadas vacas, fábricas, canciones y bellas mujeres. Ninguna morosidad para las apetencias. Ninguna distracción hacia los particularismos.)

El páramo castellano —calvicie de pensador— deja reverberar sus sesos a la luz cenital del cosmos. Cerebro de la Península; masa capital de una geografía; carburador de sus explosiones; motor de sus ruedas, sus bielas y sus dientes.

La re-visión de Castilla habrá que enfocarla así: a las sensaciones de la periferia una cabal y refinada organización central de nervios distributores de voluntad y de energía.

Castilla (la novísima) no necesitará más que nervios conductores, caminos de velocidad, coches en directa, relaciones musculares.

La nueva poesía que suscita Castilla es toda intelectual. De belleza fría y superna.

Para creer de nuevo en Castilla hay que, previamente, tener fe en la verdad del intelecto desnudo. Hay que amar el paisaje encefálico: de materia gris.

IV. SOBRE EL SIGNO AVIÓN

Para que una generación se discrimine y diferencie de las anteriores será preciso —entre otras cosas menos importantes— que aporte un nuevo y radical punto de vista.

•

Donde se veía ya clarificarse distintamente esta diferenciación —dentro de las nuevas generaciones— era en la pintura.

Justamente, donde el paisaje (la superficie y fondo de las cosas) podía ser visualizado de otra manera, antes que en otros sectores del arte.

Uno de esos últimos cuadros suprarrealistas que acaba de exponer Arp en París, comparado con una tela impresionista finisecular (y aun con una expresionista de 1915), se diferencia, no ya lo que un huevo de una castaña (huevo y castaña = ovoidismo), sino lo que una montaña vista desde la carretera y desde una nube.

Lo que más sorprende en la nueva pintura es su sentido geológico, su estructuración estratigráfica, su visión de pájaro sobre el mundo. (Juan Gris: mapa de poliedros. Joan Miró: itinerario estratégico de subconsciencias.) Ves que sobre el mundo planea ya —regularmente— una vista de pájaro constante.

La del hombre en avión.

•

No vamos aquí a hacer la apología del avión. Cosa es ésa ya vieja y futurista. (Apología del avión: marinettismos.)

Tampoco a describir «sensaciones de vuelo», que esto tiene su especial literatura, su específico vertedero psicológico.

Vamos —simplemente— a dar cuenta de un *ensayo hispánico.*

Vamos a denunciar lo que unos cuantos jóvenes elementos de la nueva literatura española vieron en un reciente y colectivo viaje en avión desde Madrid a Barcelona.

●

Vieron lo siguiente:

1) Que un caballo negro tiene un aspecto simpático de insecto —de pequeña libélula terrestre—; que un caballo pudo muy bien ser el sostén de una generación voraz, insectívora, correndera y trotamundos; pudo muy bien ser el vehículo de nuestro seiscientos en España.

(Pueblos éticos, inermes; de pronto, en la plaza, por la calle de herradura, un caballo en caracol, unas plumas, seda, plata y un redoble de atabal. Los mozos se enrolan: van a luchar por la geografía flamenca y por las fortificaciones del Milanesado.)

2) Que un carromato tiene una apariencia de bola de escarabajo: cosa lenta, triste, exagerada y hedionda.

Que un carromato —la diligencia— tuvo que ser el vehículo del romanticismo.

(Un escarabajo se pone al pie de una montaña: y no se le ocurre más que asombrarse de la montaña, como Rousseau. ¡Qué inmensa! O como Chateaubriand. ¡Qué sublime!

Este escarabajo se pone al borde de un charco: Lamartine. Al pie de un problema político: Mazzini, Larra, Fichte.)

3) Que un tren es algo atrozmente petulante, insoportable y ridículo.

Avanza lo que un verme. Pero vomita humo como una fábrica. Las cabezas de los viajeros son verrugas del paisaje. Ondula el tren por sus curvas como las caderas de un retrato de Bonnat. Mancha de tizne el aire como un cuadro de Zuloaga. El tren fue nuestro 98. Un pueblecito y otro pueblecito. Kilómetros de desolación. ¡No hay que dejar piedra sobre piedra! (Las piedras se ven muy bien desde el tren. Y los campanarios. Todo desde el tren toma aspecto de campanario. De problema local.)

4) Que un automóvil es —desde 2.300 metros— algo más insignificante de lo que a ras de tierra parece. Tiene bastante de carromato romántico, con esguinces y soslayos curvilíneos de ferrocarril.

(Lo que resulta bello para el automóvil es la carretera —esa línea pura, geométrica, que secciona la tierra con voluntad constructiva y enlazadora.)

El automóvil siente la velocidad con una aparatosidad que el avión no siente. El automóvil se enrojece la cara con el viento, hace cien kilómetros en hora y media, no se detiene demasiado a comer en los pueblos. Y cree haber hecho algo supremo.

El automóvil no tiene importancia desde el avión: se le ve trabajar sobre ruedas. Y las ruedas son organismos demasiado viejo estilo. Demasiada noria, todavía.

5) Que el avión es el nuevo caballo de Troya. (Vientre de leño con luchadores dentro.)

Que el avión es el caballo de alas de los poetas.

Que el avión ofrece un país —al ojo— como sumario de relieves orográficos, de tintas planas y de horizontes sin cierres. (Nueva pintura, nueva lírica.)

Que el avión suprime todo problema nacionalista, para hacer uno solo: terráqueo: *Estados Unidos de la Tierra*. (Unidos por el aire.)

Que el problema de la multiplicidad de lenguas en una demarcación cualquiera no tiene interés. No se oye nada con el ruido del motor.

Que más cerca se siente Ginebra que Barcelona y Madrid.

Que el mundo es obra de ingenieros y poetas. Y todo lo demás sobra, por pedantería.

Que el avión sólo concede sus favores a los espíritus nuevos —ingenieros y poetas—, y los cobija bajo sus alas como polluelos del aire. Filialmente.

●

Filialmente: un ¡hurra! por ese Junker ibérico —compañeros del *raid*.

Y otro ¡hurra! por superar esas viejas generaciones con sus viejos vehículos.

Y otro ¡hurra! por una nueva España: aviónica y transparente: en aspa: desde un cabo al otro cabo, recorrida sin escalas.

[*Julepe de menta*, Madrid, *Cuadernos Literarios*, 1929, págs. 41-75]

SAN JOSÉ

CONTRIBUCIÓN PARA UNA SIMBOLOGÍA HISPÁNICA

(1930)

I. ARTICULACIÓN SOBRE LAS POSIBILIDADES DE UN RESUCITAMIENTO ROMÁNTICO

¿Estamos entrando en un período de resucitamiento romántico? ¿Cierto?

Lo único cierto, lo documentado hasta ahora: el mimetismo del año 30. Los centenarios reflejos de un año pasado. ¡Superstición astrológica del 1830! Fatalidad en calendario. (Pero superstición, calendario y fatalidad, ya, signos románticos.)

•

Naturalmente: el número sortílego —30— continúa viniendo impuesto desde la matriarcal Francia. Hechicera del romanticismo. El 28 de febrero de 1830 estrenaba Victor Hugo su *Hernani*. En ese año había dado Lamartine sus *Armonías*. Y Lamennais, *El Porvenir*. Y escribían artículos, panfletos, sátiras, pronunciaban oraciones: Courier, Michelet, Guizot, Proudhon.

La conmemoración de tan fatídica fecha en Francia no ha consistido —sin embargo— más que en mimética. Francia ha reestrenado el *Hernani* (28 de febrero) en la Comedia Francesa. Ha hablado de Lamartine y de Lamennais. Ha escrito sobre Courier, Michelet, Proudhon. Pero nada más. Algo frío, académico, piadoso, intrascendentemente literario.

Si el romanticismo hubiera tenido que rebrotar en Francia de esos ritos de tránsito, de tal cumpleaños —en festejo—, cierto que habría tenido la cosa visos de milagro.

Mucho más importante —para el adviento de una tonalidad romántica en Francia— son las declaraciones y actitudes «sin consagración», «en silencio», que van produciéndose de dos a tres años a esta parte. Por ejemplo: la trayectoria espiritual de un Montherlant, prolongando al absurdo sus tendencias ecuánimes, clásicas, de años atrás. (Del «Paraíso a la sombra de las espadas» al «Paraíso de la voluntad». Vejamen del deporte, de los toros, del querer violento. Entusiasmo por Unamuno, por los cie-

los orientales.) Las revalorizaciones de Lautréamont, de Gerardo de Nerval: la intensificación del surrealismo.

André Breton publica su *Manifiesto* (nuevo *Hernani* que comentará sintomáticamente nuestro victorhuguista Azorín), año de 1926. El superrealismo se apoya en dos esencias románticas: «le peu de realité» y «l'esprit de révolution». «Le peu de realité» acepta todo lo vago, vagoroso, nebular, inconsistente y haloídico del mundo: el sueño, los pasos perdidos, los campos magnéticos, el claro de tierra, el subsuelo, las alcantarillas, las cenizas vivientes, los arúspices, la baja del franco, los escritores pornográficos (Dulaure, Janin, Uzanne, Ginisty, Taxil…), las cárceles, los paravientos, el adulterio, los judíos, el folklor ritual, el Bosco, los pájaros sin ojos, las maternidades sin sentido, los cementerios, la crueldad, la noche, el desnudo en inversión, los textos alógicos, el alma cósmica, lo inacional…

«L'esprit de révolution» exalta cadenas de nombres subvertedores. Ozenfant se ha entretenido en encuadrar las vanguardias del ART en estas concatenaciones: *Napoleón, Hugo, Rimbaud, Darwin, Einstein, Cézanne, Lenin*. «C'est la libre pensée rationaliste et matérialiste qui amena l'individualisme, lequel mena au lyrisme, à l'irréalisme, à l'irrationalisme.» (Al hiperromanticismo), Victor Hugo decía: «J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire». El dadaísmo no quiso hacer otra cosa. (Quien quiso hacer otra cosa fue Valéry, fue Cocteau. Fue Giraudoux. Fue el movimiento de reacción dominadora que siguió a la guerra.) Lo curioso de la Francia moderna es su fundamento burgués, romántico, intentando superarse. De ahí esa su alternancia típica y pendular. En Francia, por mucho «esprit de révolution» y «très peu de realité», siempre presidirá, «discrètement, un *classicisme*, c'est-à-dire une constante sous des aspects». Y al revés. Siempre un poco de romanticismo sobre todo clasicismo.

●

Italia ha tenido también su taumaturgo oficial del año 30: Luigi Russo. El 20 de enero una revista surgió en Perugia con el nombre de *La Nuova Italia*. La dirigía un crítico bien entrado en adultez: Luigi Russo. *La Nuova Italia*, en oposición sutil a la Italia nueva de los fascistas, quería proscribir «lo joven», como valor inmaturo. Pos-

tulaba un retorno leopardiano, a lo «experimentado», a la «madurez», casi a lo escéptico de la vida.

Luigi Russo había admitido en *I Narratori* (1923) la ausencia del romanticismo en Italia («l'affermazione non avrebbe nulla di paradossale»). Sin embargo, ahora —postulando un romanticismo— no quiere darse cuenta de que el movimiento actual combatido por él arteramente es el único romanticismo original; sí, este de la «Italia nuova». No hay «scapigliati», como en los tiempos oficiales de Manzoni, pero se ha producido una bohemia militante en torno a la fuerza y «la rivoluzione» más genuina que aquella imitación de la murgeriana. Carducci ya no proscribe la lírica pura, «il mestiere letterario». Pero hay un determinismo casi legal a encuadrar toda actividad poética en un sentido social, corporativo. No existe la falsa escuela regionalista y verista de la Deledda, del Capuana, y del Roberto, pero hay un brotar «paisanista, terruñerista» lleno de esencias nuevas vitales (Soffici, Longanesi, Malaparte). Así como un «mundialismo» que arrancando en Marinetti ha fructificado en un Bontempelli, un Vergani.

En último término, «il Duce» no es sino una enorme consecuencia romántica, causada por tres afluencias típicas: *heroísmo*, de Carlyle; *violencia*, de Sorel; *superhombría*, de Nietzsche.

En Italia, el año 30 no preludia, da sus compases centrales.

●

Rusia no podía mimetizar el año 30. Si en Italia no hubo —inexorablemente hablando— romanticismo de 1830, menos pudo existir en Rusia, donde por esa fecha no podía hablarse siquiera de una literatura, de un arte, de una política genuina. Por tanto, ni de clasicismo (tradición), ni de romanticismo (revolución). En Rusia todo fue revolución desde un principio. Y ése ha sido, es, su clasicismo: extraña paradoja.

Ya *Las almas muertas*, de Gogol, en pleno siglo XIX, anunciaron el medievismo diabólico de un Dostoievski. En Leskov y en Remizov, se inaugura el lenguaje popular directo, que iba en nuestros días a complicarse con la admisión literaria de los argots marineros, soldadescos, carceleros, siberianos, culminantes en los libros de Ivanov, de Seifullina, de Babel y de Selvinski. (Como sucedió en Europa durante el

Renacimiento o primer romanticismo y luego con el «costumbrismo» del siglo XIX.) El campesinismo (lo elemental humano, el hombre rural), que apunta en Bunin o en Gorki, se desarrollaría en un Pilniak, por ejemplo.

Cristianismo de un Tolstoi, diabolismo de unos Karamazov, aventurerismo de un Ehrenbourg, suicidio de un Maiakovski, odas guerreras y civiles de un Blok, de un Jacolev, desdén por «los géneros inmanentes, clásicos», temas de «Amor y Muerte», «Vida o Muerte» («dos temas sólo interesan: Vida y Muerte», decía Pilniak), han hecho de la literatura rusa actual un inmenso edificio en llamas, barroco, anticlásico, dinámico.

Hablar de «aurora romántica» en la Rusia actual —donde la mujer, en libertad sexual y dominante, da el tono a la vida más profunda (véase el film *Madre*, de Pudovkin)— es ganas de llamar alboral a un sol de mediodía.

●

Intermitente romanticismo en Francia (sistema pendular y alterno). Imposibilidad histórica de neorromanticismo en Italia y Rusia, ¿es que, acaso, los anglosajones y los germanos lo inician claramente?

Cierto cansancio inglés en política, excesiva preponderancia de lo colonial en las últimas horas, y algunos breves datos literarios que podrían aducirse, son síntomas demasiado problemáticos para caracterizar un nuevo período de la vida inglesa. Tanto más que, como Francia, Inglaterra nunca dejó de ser romántica. (Liberal, idealista, pacifista, soñadora.) Lord Byron, con sus desembarcos d'annunzianos en tierras irredentas del mundo antiguo, presagió desembarcos más importantes de la metrópoli en tierras no tan antiguas. Mientras Disraeli apoyaba el codo en un mármol romántico de l'Hôtel de l'Europe, rue de Rivoli, se perfilaba a lo lejos el mar de la India, confundiendo sus áureos reflejos con los blancos de los chalecos blancos de «La Joven Inglaterra», fundada por Dizzy, y cantada en su *Coningsby*.

Respecto al romanticismo norteamericano, verdad es que no podrán tomarse en cuenta los estremecimientos de las *talkies* en la industrialización del cinema sonoro por el mundo.

●

Más en presencia es de tener la angustia, desilusión y fracaso de la Alemania de posguerra. Mientras Rusia, Francia, Norteamérica, Italia —cada cual a su modo— consiguen o prosiguen sus satisfacciones respectivas, Alemania, exangüe, pone en circulación una terrible palabra romántica: *Untergang*. Y una curiosidad delicuescente: *Nach Osten! Asien!* Rota y desesperanzada la Alemania de 1930, bien puede permitírsele soñar con aquella *Junge Deutschland* de 1830: donde Heine, Boerne, Bettina, iniciaban cantos de ansias y patria nuevas, en torno al viejo Goethe, que dos años más tarde iba a morir, rodeado de nombres todavía, como los de Chamisso, Uhland, Schelling, Schlegel y Brentano.

●

Bien: ¿y España?

Si romanticismo quiere decir —fundamentalmente— insatisfacción, infinitud de voliciones, pasos perdidos y vuelta a empezar, no cabe duda que el año 1930 no hace sino corroborar una vez más lo de 1830, lo de 1730 y lo de 1630. O sea: una gloriosa serie —centenaria— de fracasos.

También en España se viene —desde hace tiempo— hablando miméticamente del año 30.

Hace nada menos que tres anualidades (en 1927) un pintor extraño, cofrade berberisco, intuidor de piedras y filos en el aire —Gabriel Maroto—, profetizaba una revolución del arte en España en su libro *1930* (*La nueva España*). Muy posteriormente a Maroto, en 1929, Antonio Espina cabalizaba la «Nueva España» con el famoso numerito 30.

¿Qué había pasado en España, año de 1830? Nacer Isabel II. Anunciar Cristina preludios parlamentarios. Olor, todavía, a fusilamientos, de Manzanares, Torrijos, Marianita Pineda. Literariamente, apenas nada. El *Macías* fue de 1834. *Don Álvaro*, de 1835. *El trovador*, de 1836. Las *Cartas* de Larra, también de estas fechas.

En verdad, el romanticismo, la insatisfacción, apenas han dejado su vigencia durante tres siglos en España. ¿Tres siglos? El primer romanticismo español data ya de los albores del quinientos. La lucha por la libertad de «lo vulgar» (lengua, costumbres, literatura) frente a lo «culto» (latín, italianidad, cortesanía) fue el primer signo

importante. Fray Luis de León —con sus poemas telúricos, sus prisiones, su defensa de lo vernáculo— es nuestro primer romántico (1528-1591).

Cervantes es también ya un romántico. Tiene la superstición de una edad de oro, idílica e imposible. El *Quijote* va lleno de amarguras sociales, y revela un arma netamente romántica: la ironía, la sátira. En la línea de Cervantes, Quevedo afila la burla. Torres Villarroel, el sarcasmo. Larra no puede más con la bilis y se pega un tiro. Como hacen todavía los irremediables portugueses.

El 13 de febrero —Madrid— de 1903, Azorín, Pío Baroja, Ricardo Baroja, Camilo Bargiela, Ignacio Alberti, José Fluixá y Antonio Gil van —Atocha adelante— al cementerio de San Nicolás, una espléndida tarde, para confirmar que «maestro de aquella juventud (la del 98) es Mariano José de Larra».

(Cae mi balcón —mi vida cotidiana— sobre esta misma tumba del San Nicolás. «Y lo comprendo todo.» «Casi todo.»)

Pío Baroja describía así este paisaje en 1901: «A su alrededor hay eras amarillentas, colinas áridas, yermas, en donde no brota ni una mata, ni una hierbecilla».

Las eras han desaparecido. En su lugar, dos fábricas: una de cervezas, otra de teléfonos. Un depósito de tabacos. Varios grupos de casas baratas, socialistas. Sobre el paisaje de Larra, paisaje del 98, este actual «hálito de vanguardia»: chimeneas, sirenas, trenes, trajes mahón… Pero la vanguardia en España ha sido también, en su primera y gran parte, romanticismo. Solo Suramérica ha ganado a Madrid en «superstición del progreso», «del vapor», «del buen tono». ¿Qué separa *La Oda al vapor* de Quintana de las *Odas a las locomotoras* de Guillermo de Torre, o de los *Ángeles de las ruinas* de Alberti? ¡Separa tan poca cosa! Tras de san Juan de la Cruz (primera noche lúgubre de Young) se nos propone hoy a Bécquer sin ninguna dificultad.

El vanguardismo ha tenido también una etapa no supersticiosa: edificante, realista. Pero este su aspecto constructivo y fundador ha sido efímero en España. Del modo que esas generaciones —post 98— que culminan en Ortega y Gasset, D'Ors, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna. El «ansia de no deshacer, de construir y de edificar» siempre ha venido siendo efímera en España. En seguida se arroja lo romántico encima, la mano negra, la acedía, el cansancio y la negación.

¿Cuántos años ha pasado España sin géneros satíricos, sin literatura fiscal, sin hojas insultantes y panfletistas? Muy pocos.

En seguida nos consume el criticismo, la desgana, la vuelta a empezar, el rostro pálido, la pluma avinagrada.

En este sentido, puede hablarse de un recrudecimiento romántico en España.

Va interesando más el deshacer que el hacer. La crítica que la construcción. La polémica impura que la poesía pura. Los litigios locales que la mirada ecuménica. La charla y el discurso que el desdén por la fraseología, que el amor por la precisión escrita.

En política, torna a querenciarse lo parlamentario, las ideas federales, la pacificación de espíritus, las equidades sociales, las responsabilidades históricas, el régimen republicano…

En costumbres, se advierte un retorno al ancho revoleo impreciso de la capa en el hombre, la capa de don Álvaro, la capa que todo lo tapa.

Hay también una acentuación del pelo en la testa viril. Patilla y melena. Y la melena al aire.

El deporte llega a tomar modalidades de puro «amor a la naturaleza». Culto de la montaña y del sol.

El traje de la mujer se alarga, se ciñe, se romantiza.

La mujer joven interviene más cada vez en la vida pública. Se desembaraza, en todos los sentidos.

Yo creo que no puede hablarse de una época romántica en un pueblo hasta considerar el signo sexual que va a imperar. Si el signo es viril: lejos está lo romántico. La virilidad no consiente el gemido, la desolación ni el tiquismiquis.

Pero si ese signo se afemina, como en la España nueva que adviene poco a poco: ideas pacifistas, pelo en el hombre, temor a lo violento, disgusto por la aventura lejana —conquistas, intervenciones, *raids*—, libertad sexual, predominio del intelectual y del orador, gusto por los géneros satíricos y fiscalizadores, retorno a ciertas tradiciones tranquilas, a ciertas «seguridades políticas» (Parlamento, Constitución), es que el romanticismo está a las puertas: pálido, malévolo y serpentino; con la faz de Eva, la manzana ingerida.

●

Y para cerciorarnos de si ello es cierto, de si lo romántico a la puerta está, bastará una sencilla encuesta en nuestras jóvenes y más nuevas mujeres. Y es esa de preguntarles si siguen teniendo culto fervoroso a san José. Su respuesta negativa será la mejor afirmación de que una época romántica —si no en otros países del mundo— adviene por lo menos en España. Una época de signo matriarcal, ginecocrático, feminoide, que rechaza sublimaciones (divinidades) de la libertad sexual, del amor libre. Que rechaza «frenos» (santos) inventados por el hombre. Y al grito de ¡igualdad! apea los iconos de sus peanas. Apea cultos como este —misterioso y profundo— de san José en España.

II. ARTICULACIÓN SOBRE EL CULTO DE SAN JOSÉ

Desde hace años me viene preocupando el culto de san José en España.

En 1927 escribía yo un ensayo sobre la *Purísima*, donde apuntaba así: «En los ojos preñados de la *Soledad* del Greco, es donde yo he visto el origen del culto a san José. Otra devoción neta de España. Y es que san José fue para la mujer española la "Inmaculada Concepción" del hombre. Un imposible, difícil ideal».

Mitólogo de afición (venerador de un Bachofen), pudo uno aprender este exacto aforismo, fino instrumental inquisitivo: «Dime lo que adoras, te diré lo que querencias».

Valgan las notas presentes como una posible contribución, como un parcial aspecto, para una futura *Simbología hispánica*.

•

Afirmo que sea el culto, el mito de san José, uno de los más definidores de la mujer tradicional española. El regulador de su situación social; el mensor de su libertad, como sexo, frente a la del hombre hispánico durante una determinada época histórica.

Para llegar a un fino conocimiento de la esencia de un país o cultura, precisa la indagación no sólo de la superficie de sus hechos, del hecho fenomenal, del llamado «hecho histórico», del «héroe», sino también de la influencia profunda y ensimismada, del hecho subhistórico, de la *subconsciencia de la historia*, del *mito*, del *Dios*.

La subconsciencia de una historia es lo que se ha venido denominando hasta ahora *mitología*.

Grecia no puede ser entendida sin sus *héroes*: Aquiles, Milcíades, Sócrates, Fidias, Alejandro. Pero mucho menos sin sus *cultos*: Zeus, Atenea, Hércules, Diana, Hermes… Hoy se va viendo —con el psicoanálisis de las religiones, por las investigaciones de los fenómenos religiosos en los primitivos— que el *héroe* no viene a ser más

que una consecuencia del *mito*. O, por lo menos, una correlatividad. Y que la historia es engendrada —en sus momentos capitales— por la subhistoria, por la sotohistoria, por eso que vagamente llamaba Unamuno la intrahistoria, aplicando a lo histórico un ya desusado criterio evolucionista y social, compartido entre nosotros también por Azorín: «la masa frente al héroe».

España, cuyos héroes —mejor o peormente— han sido atendidos, carece de explicaciones suficientes sobre el entramado de sus profundidades generatrices: sobre sus *mitos*, sus *cultos*, sus *creencias*, sus *fides*, sus *santos*, sus *divinidades*.

Es un error grande creer que España —España y otros cristianos países— se divide, desde el punto de sus dioses, en *pagana* y en *católica*. Y que el sector de la paganía corresponde al prehistoriador. Y el sector de la cristiandad, al teólogo, apostólico y romano. También es equivocada la folklórica opinión evolucionista que considera todo culto perdurado como una «adaptación» de primitivas creencias a normas impuestas externamente por una religión oficial.

No, no. Todo culto es una cristalización de procesos esenciales en un ente histórico, en un determinado ser colectivo. Una cristalización nutrida por aditamentos de muy diverso origen.

En rigor, cada *culto* es una *creación independiente*, un *yo vital*, una *individuación* en el panorama mítico de una naturaleza, de un país. La fenomenología ayuda hoy muy bien a entender esto.

En términos orteguianos diríamos que todo culto o mito es una «vida» integrada de *mundo* y *trasmundo*.

Por ejemplo, san Isidro Labrador, que se venera primaveralmente en Madrid, podría explicarse evolucionistamente como una adaptación de cierta pagana y prehistórica divinidad hontanera a un marco católico, encuadrado por la baja Edad Media, con ocasión de trasladar los restos de san Isidoro. Y sin embargo, todos intuimos que san Isidro es para Madrid un complejo mucho más rico de fenómenos y esencias.

Aún mejor se observa esto en el culto a la Inmaculada Concepción española, que intenté ya estudiar en otro momento (*Los toros, las castañuelas y la Virgen*, 1927).

Vamos ahora a ensayarlo, todavía más ahincadamente, en este nucleolo mítico de nuestra feminidad hispánica: este meollo de «lo santo» cristalizado sobre el enigma josefino del esposo de la Virgen, sobre el venerable patriarca san José.

¿Qué ha significado y significa el culto de san José en España?
¿Qué es *san José*?

●

El culto a san José fue desconocido casi enteramente en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento (S. Reinach, *Orpheus*, París, 1909, pág. 562).

Cuando entra imperiosamente en el orbe cultural del catolicismo, es en época tardía, durante el siglo XIX,y conducido —justo— por la mano de una orden españolísima: los Padres Jesuitas. Orden conocidamente dominadora de la conciencia femenina, y cuyos rasgos característicos —astucia, doblez, sutileza, sigilo, sonrisa— y su mismo vestido talar, romántico, ceñida túnica y faja al talle, pertenecen a un ámbito que llamaríamos «matriarcaloide». (Contemporáneamente al culto de san José, el jesuitismo exalta otros cultos de símbolo feminoide: «Sagrado Corazón de Jesús», «Bernadette Soubirous», «la Inmaculada».)

Por influencia jesuítica, Pío IX se decidió a proclamar a san José patrono de la Iglesia universal, por encima de los apóstoles Pedro y Pablo (1870). León XIII —el luchador contra la *Kulturkampf* nórdica— confirmó esta decisión (1889) en su encíclica *Quamquam pluries*, dando el fundamento teológico del patrocinio de san José.

Desde por entonces, esa fórmula tan jesuítica y española del *Jesús María y José*, ese anagrama —hoy universo— de *J. M. J.*, que ya empleaba Calderón al frente de sus autos sacramentales (véase el titulado «Tu prójimo como a ti»), pasa a sustituir en muchos casos el otro tradicional de la Santísima Trinidad.

«Lanzado» así el culto de san José en Europa —en la Europa socializante y librepensadora del primer cuarto del XX—, Benedicto XV decreta de precepto la fiesta de San José, justo en el año 1917 (año de la Revolución rusa). Fiesta que ya había sido elevada a rito de primera clase con octava por Pío X en 1913, y sus letanías aprobadas para la recitación de los fieles, en 1909, por la Sagrada Congregación de Ritos.

En 1919, san José obtiene un prefacio propio, y en 1922 se modifica el *Ordo commendationis animae* para intercalar un «*…in nomine Beati Ioseph, inclyti eiusdem Virginis sponsi*».

●

Es muy significativo advertir la marea ascensional, en el orbe oficial y consciente del catolicismo, del culto de san José, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Marea que arranca de un punto de partida oscilante entre los años sesenta y tantos (Pío IX) y noventa y tantos (León XIII): los Papas de las «primeras luchas sociales». En 1869 muchos obispos y fieles católicos postularon que se introdujese el nombre de san José en el *Ordo Missae* y que se antepusiera su nombre al de san Juan Bautista en las *Litaniae Sanctorum*. Esta petición se repite al año siguiente en el Concilio Vaticano, y en el 89 se reitera aún.

Por esas fechas se fundan congregaciones numerosas de San José, como la de Nottingham en 1884, enderezada a educar *domésticamente* a las niñas, singularmente *proletarias*. Congregación que luego se propaga y subdivide en nuevas fundaciones.

(Ya desde el XVII [1650] existían congregaciones de mujeres consagradas a san José e instituidas por mano jesuita; ejemplo: la famosa de Hermanos de San José, debida al loyolesco Médaille, auxiliado por el obispo de Puy.)

●

¿Por qué he señalado como muy significativa esta marea ascensional del josefinismo a partir de la treintena final del XIX?

En esa treintena final del XIX, la Europa nórdica, protestante y socialista acaba de plantear cruda, tenazmente, el problema, hasta entonces soslayado, de «la mujer como ser libre, con derecho a específica libertad».

Si se miran unos índices de historias del teatro en Europa por esas fechas, nos encontraremos que un nombre obsesiona e influencia, decisivo, la orientación dramática de franceses, italianos, españoles y alemanes. Ese nombre es el del autor de *Casa de muñecas* (1879): Ibsen.

Francia traduce a Ibsen en el 89 (Savine, 7 vols. *in-18*, 1889 y siguientes). Ehrard, en su *H. Ibsen et le théâtre contemporain*, y J. Lemaitre en *Impressions de théâtre*, reprochan al teatro francés de la época (Becque, Curel) la insuperada influencia ibseniana.

En Italia se acusa de lo mismo a Roberto Bracco. En España, a Echegaray. En Alemania, a Arno Holz.

Es también la treintena del «hijo natural» de Dumas y de las «promiscuidades» de Zola: «naturalismo». Derecho natural frente a derecho tradicional, positivo. De Rusia comienzan a llegar vagas evangelidades tolstoianas, mezcladas a diabolismos dostoievskianos. De Inglaterra, los primeros escándalos populares del sufragismo. Y en política, surgen los primeros libros socialistas sobre la mujer: Engels, *Der Ursprung der Familie*. Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*.

Frente a tal marea nórdica, liberal, socialista, es natural que Roma se aprestara a una defensa. Y de mano con la fiel y patriarcal España, procurase dejar en la conciencia de la mujer católica un límite romántico, de «neurosis», de «mito», sobre lo que venía planteándose en la calle radical, brutalmente, sin misticismo alguno.

●

Ahora bien: naturalismo, socialismo, sufragismo, teatro y novela de «ideas», de «tesis», todo ese revolucionismo frente al problema social de la mujer, ¿qué origen inmediato tenía? ¿De qué hondo fautor arrancaba tal movimiento vulgarizador de «lo ginecocrático», del «derecho de la mujer a su vida»?

Cuando ciertas «ideas» empiezan a manifestarse en las zonas más aparentes y raseras de una cultura, es que de hondo —como los pozos artesianos— viene el impulso (impulso secreto, callado, oculto).

Cuando en los mítines societarios, en el periódico, en el discurso parlamentario, en el teatro y en la novela «surgen» ciertos puntos de vista, ciertas «tesis» o «ideas», no hay que buscar sus agentes en tales superficies —por lo general, tan neutras como la caja de un tambor—, sino en capas, o estratos, invisibles a simple vista. Por ejemplo: cuando un líder de Casa de Pueblo provinciana afirmaba rotundamente el derecho de la mujer a independizarse económica y sexualmente del hombre, este líder provincial no hacía sino trasegar a su sector villarino lo que acababa de ingerir él con la lectura de Bebel.

Pero, a su vez, Bebel, ¿de dónde trasvasaba la «idea»? Sencillamente de Morgan, un etnólogo yanki sostenedor del «comunismo ideal en las sociedades primigenias de la humanidad» (1877). Y, a su turno, el señor Lewis H. Morgan, ¿de dónde trasladaba tal «ideal comunista del hombre primitivo»?

Morgan recibía la noticia de una estación central de receptividad, de una *Hauptbanhof* teorética: de Juan Jacobo Bachofen, pacífico y modesto profesor suizo, que había dado a la estampa, impreso en Stuttgart, en 1861, un libro de apariencia erudita e inofensiva: *Der Mutterrecht: El matriarcado.*

Y esta estación central, y Bachofen, ¿en dónde inspiraba su volumen? Bástenos contestar con una inmediatez: de un material bibliotécnico; de una difícil, entramada y finísima documentación grecolatina. De unas fuentes históricas y simbológicas que a nadie —hasta él— se le había ocurrido poner a contribución para indagar el enigma de la condición social femenina.

●

Hasta Bachofen no existían —sobre lo ginecocrático— más que misceláneas y curiosidades dignas del setecentismo de un *Teatro crítico* de Feijoo.

Centones donde se hablaba de aquellos Estados de mujeres a que había aludido Herodoto: las legendarias amazonas. Y de extraños usos en remotos países, como Licia y Egipto. Todo ello valorizado como anécdotas histórico-fabulosas más bien que como exactas certidumbres.

Juan Jacobo Bachofen nació en Basilea el 22 de diciembre de 1815. Murió en Basilea el 25 de noviembre de 1887. En Basilea transcurrió su vida reglamentada y silente de profesor de derecho romano, en cuya universidad aún se conserva su retrato de apacible romántico: patillas fundidas a melenas blancas; central calvicie; rostro suave, regular, amable, irónico, robusto; albo cuello volado; corbata en amplia lacería; frac.

Su primer trabajo fue una disertación latina de *iure* romano, publicada en Gotinga en 1840. Sus estudios en derecho clásico le fueron llevando a profundizar la situación jurídica de la mujer antigua. Ya en 1857 publica *Uber das Weiberrecht.* Al mismo tiempo va ensayando de interpretar símbolos y signos sepulcrales, alusiones míticas, como los dados, las manos, el oso, el asno y la soga. (Bachofen es el primero que anticipa material exacto para comprender lo que luego calificaría Ortega y Gasset de *Oknos el soguero.*) Junto a su obra maestra de 1859 sobre los símbolos funerarios de los antiguos, aparece —paralela— la de 1861: *El matriarcado.*

El éxito de esta obra genial hizo que tal primera edición se haya hecho hoy rarísima y de condición bibliofílica. Tuvo luego otra reimpresión en 1897.

Y aun ésta escasea hoy. Pero su sustancia se ha vertido a algunas antologías que los fieles de Bachofen compilaron posteriormente con toda la obra. Así la recolecta por Baeumler y Schroeter, 1926, Munich, con el título de *Der Myttus von Orient und Occident*. Y esta otra de igual fecha que con el nombre de *Urreligion und antike Symbole* recopiló su entusiasta discípulo Carl Albrecht Bernouilli. Al final de la cual (tercer volumen) se halla un ensayo bibliográfico finísimamente redactado por Alexander Bessmertny.

Ludwig Klages, uno de los bachofenianos, autor de un *Eros cosmogónico* (1922), se maravillaba del poder creador que puso el maestro en sus pacientes investigaciones. Este poder hizo que cuajase en torno suyo toda una escuela sostenedora por largos años de su hipótesis matriarcal, basada fundamentalmente en datos etnológicos y en la documentación grecolatina.

Para Bachofen: en un principio fue la «promiscuidad». (Tan antigua como el género humano.) La promiscuidad sexual, como la de las animalias. En un principio sólo existió el derecho natural de la *línea materna*. Siendo luego preciso un estadio posterior, para que este derecho natural se elevase a positivo y apareciese entonces el típico fenómeno de «lo matriarcal»: la ginecocracia.

Tal punto de vista fue aceptado por Julius Lippert, autor en 1884 de *Die Geschichte Familie*. Y luego por Morgan y los socialistas; sirviendo de base a etnólogos como Reizenstein, Klaatsch y Westermark.

Con Klaatsch, Reizenstein, en sus estudios sobre la mujer entre los salvajes (1923), afina y precisa la concepción bachofeniana, asentando estos tres puntos: 1.º El primitivo ignoraba la relación entre el coito y el parto. 2.º De esta inconsciencia pasó a una falsa conciencia: la de que el semen del hombre era el alimento del feto. Y 3.º De esa falsa conciencia evolucionó a una etapa ya real de certidumbre entre cópula y alumbramiento, pero distinguiendo un umbral fabuloso (el aportamiento del hijo por un mediador de la especie animal, sílfeo —grulla, ibis, cigüeña—). Según Reizenstein, la creencia nuestra actual de proceder los hijos de Dios (enviados por Dios) no es sino un último grado en tal mediación silfeida.

Westermark no perteneció a la línea de Bachofen por sus conclusiones, sino por los materiales etnográficos utilizados.

El autor de la *Historia del matrimonio* se opone a la teoría absoluta de la «maternidad originaria» con una «paternidad primitiva», aducida por documentos de Nueva Gales del Sur, con lo que demuestra que hay también pueblos primarios que reconocen el hijo como del padre, sin tener otra misión la madre que sustentar tal hijo.

La teoría etnológica —pues— originada en las investigaciones geniales de Bachofen se concretó en esto: lo primigenio es la «línea materna». Y en ciertos casos reconocidos (Westermark), también la «paterna».

●

Este punto de vista resulta oscilante: ¿línea materna, paterna?

De ahí que, dándolo de lado, nuevos investigadores se situasen desde otra posición para aclarar el problema.

Estos investigadores postularon lo que se ha denominado la «hipótesis sociológica».

Para ellos —Cunow, Müller-Lyer, Eidderlmann— no existe en la época primitiva ni la línea materna ni la paterna, sino una «línea de horda». Esta línea de horda hállase caracterizada no por la capacidad generadora, por el poder genitriz, sino por el *poder económico*. No la fecundación, sino la economía. Si el hombre, el cazador, era el que imperaba por su posesión de los instrumentos de producción y cambio, la horda era suya, resultaba patriarcal. Pero si la mujer alcanzaba la etapa sedentaria de la agricultura, que le entregaba los poderes económicos (la tierra, el alimento, las fabricaciones utensiliarias: tejidos, alfarería), entonces era cuando advenía un régimen matriarcal. De ahí la explicación de la exogamia, la endogamia y el totemismo.

Esta hipótesis sociológica se complementó psicológicamente por los psicoanalistas.

El mundo del primitivo se hallaba poblado de fuerzas mágicas, de demonios, como Lévy-Bruhl y Graebner abundantemente han explicado. Tal mundo mágico produjo en el hombre una «neurosis de angustia», de la cual sacó el mejor partido la mujer. Por su situación en el «hogar», la mujer pronto se especializó en la conjura de espíritus malignos y en tener influencia sobre los fenómenos cósmicos. (De ahí el origen de las diosas del fuego en las antiguas mitologías. Y también las creencias primitivas de las relaciones misteriosas entre los tótems tribales y las mujeres de la horda.)

Este poder taumatúrgico, unido al de la posesión de los medios económicos (etapa sedentaria y agrícola), dio a la mujer una supremacía que, si bien efímera, fue suficiente para poder hablarse con fundamento de una ginecocracia, de un matriarcado. Así, ha podido afirmarse que «en la época en que la mujer conquistó transitoriamente la preponderancia económica, no fue la *mujer* sino la *madre* la que representó el papel decisivo. No creose, pues, un Estado de mujeres ni un derecho femenino, sino un "matriarcado"».

●

Todavía a las hipótesis etnológica, sociológica y psicoanalítica ha podido añadirse la llamada «pendular», de los doctores Vaerting (*Der Weibliche Egienart im Männerstaat und die männliche Egienart im Frauenstaad*, Karlsruhe, 1921). La cual sostiene alternado predominio de sexos.

Pero esta teoría, que si para su aducción aportó documentos interesantísimos, tiene una falsedad absoluta de principio, según ha logrado demostrar el autor de un libro recién traducido (1930) al español por Revista de Occidente: Krische *(El enigma del matriarcado)*.

Paul Krische venía ocupándose, desde tiempo, del problema ginecocrático. Ya en 1918, y en Bonn, publicó un trabajo muy significativo: *La mujer como camarada*.

Krische —a diferencia de los anteriores hipotetizadores— no intenta una solución finita. Más bien claves parciales, desveladuras intermitentes. Planteando, al mismo tiempo, nuevos signos oscuros, nuevos problemas.

Krische apura toda documentación y cierne todo postulado. Nada deja por examinar. Hasta el punto de que su libro peligra por cierta confusión de límites en espacio y tiempo. Con esfuerzo tenso, intenta una total sistematización de teorías y datos, que resulta muchas veces todo lo inequívoca y rigorosa que se deseara.

Sin embargo, Krische no pudo por menos de arribar a conclusiones personales ante el enigma.

Fundamentalmente —aun ofreciendo el obligado tributo a Bachofen—, Krische se adscribe a la hipótesis de los sociólogos. Por lo cual admite el postulado de «las circunstancias económicas determinantes». O sea, el paso de la técnica del cazador a la del agricultor.

«Si las circunstancias económicas son particularmente determinantes, todos los pueblos que han pasado de la existencia errante del cazador a la sedentaria de los pueblos agricultores (o pescadores) a través del progreso de la técnica de producción, debido a la mujer, tienen que haber pasado igualmente por una época de matriarcado.»

El «sedentarismo» es base del matriarcado y se comprende que signifique la victoria de la mujer. Krische lo explica bien, aun cuando no lo aplica íntegramente.

El «sedentarismo» se origina en la constitución sexual. La sexualidad impone distintas exigencias corporales al hombre y a la mujer, constituyendo una causa no inesencial de la diversa actitud de los sexos ante el proceso de la producción. La vida sexual no constituye para el hombre impedimento físico. En cambio, para la mujer es una carga casi inextinguible. La existencia de la mujer —dice Krische— durante los períodos de vida errante es de un constante sufrimiento, de una tortura inimaginable. *Por eso fomentar en las mujeres toda oportunidad de vida sedentaria.*

Ahora bien; esta época sedentaria y matriarcal ¿se ha dado una o varias veces, como afirmaban los Vaerting? Para Krische, sólo una vez en la historia de la humanidad se da esta época, «porque sólo una vez —con la estabilización sedentaria del hombre errante— pasó el manejo y la dirección del proceso productivo preponderante de un sexo al otro».

La dificultad en la aseveración de Krische está en la fijación de tal época en la historia humana. Krische elude tan magna cuestión, limitándose a aportar documentos que aseveran que de tal época matriarcal quedan vestigios en todos los pueblos, así de Oriente como de Occidente. Así de la antigüedad como de la contemporaneidad.

Krische da como conclusa y absoluta esa «época única de ginecocracia humana». Sin dejar entrever, no ya una alternancia, como querían los Vaerting, ni siquiera una *reiteración atenuada*, cuando ciertas circunstancias económicas y geográficas encuadren una cultura de cualquier otra época y en cualquier país.

De permitirse una nueva hipótesis, yo añadiría esta de la «reiteración atenuada» como productora de fenómenos ginecócratas.

Por ejemplo, el que en ciertas áreas de Castilla exista un evidente predominio de la mujer con el título de «ama», ¿podría explicarse eso por una perduración o vestigio matriarcal? Es más lógico suponer que caracterizándose el fenómeno del matriarcado por un determinismo de circunstancias económicas, por el paso de la vida erran-

te a la sedentaria, del cazador al agricultor, pueda reiterarse el caso *atenuado* en ciertas zonas agrarias del mundo actual, sin necesidad de tradición milenaria alguna. El «ama» de Castilla, legendizada por la literatura, significa el triunfo de los medios agrícolas de producción en manos de una matriarca, de una mujer imperiosa.

Y sin recurrir a «lo agrario» podría explicarse también el auge de la mujer inglesa desde el siglo pasado y de la mujer centroeuropea después de la guerra, simplemente por su sedimentación a causa de la ausencia del hombre, bien en lejanas empresas o bien por muerte bélica. Lo cual supone un conato de superioridad para el sexo manente, el cual pudo ir pasando a ocupar las vacantes viriles, y así ir instituyendo un vago y latente estado amazónico.

No es menester —según mi opinión— que sea el tránsito de la vida del *cazador* a la del *agricultor* durante una hipotética edad prehistórica la única determinante de un «síntoma ginecocrático». Me parece más plausible la idea de que todo tránsito de la vida *nómada* a la *sedentaria*, en cualquier caso, en cualquier época, sea suficiente para provocar un predominio relativo de la mujer sobre el hombre. Y digo *relativo* porque, según el mismo Krische, ni en esa «época hipotética del matriarcado» fue integral y absoluta tal predominancia. («No ha sido posible comprobar en ninguna parte la existencia de un evidente predominio femenino en forma de soberanía exclusiva de la mujer, y mucho menos la existencia de un Estado de mujeres.») Este punto de vista que indico se ve, por ejemplo, en el fenómeno singular —y profundo— del «matrimonio», tan bien subrayado múltiples veces en comedias y novelas, por el ojo poético del satírico y por la sabiduría proverbial y milenaria del pueblo. A aquel aragonés que contemplaba el mar enfurecido no se le ocurrió otro remedio para la ira elemental del Océano que recomendar a los circunstantes «que lo casaran y verían cómo se amansaba».

También se refiere a lo mismo el dicho proverbial de «casarse para sentar la cabeza». Mientras el hombre soltero dispone de sus propios medios y de su entera libertad económica, su carácter es muy distinto a cuando un matrimonio da las riendas responsables a la mujer sentada a la vera de la lumbre, del fuego, del hogar. De ahí que todo *héroe* sea siempre *célibe*. El mismo Hércules deja de ser Hércules cuando se casa. Y si es precisamente Hércules es por vencer a la reina de las amazonas, y arrancarle el simbólico tahalí. En nuestros días, sabemos que el fin de cualquier deportis-

ta heroico está en el matrimonio, pues la mujer se encarga de irle desjarretando dulcemente con un placer maquinal, regulado. La cocina y el amor normal son sus dos principales tajaderas.

Por contra, en el matrimonio está justamente el principio del posible triunfo de una mujer. Aun cuando tal ayuntamiento no sea honesto, fiel y legítimo. Ya que en lugar de dominar sobre un solo hombre, la mujer tiene la viabilidad de sojuzgar a varios. Que ése es el caso de las épocas cortesanas y de la victoria, de lo que Werner Sombart llamaba «el principio de ilegitimidad», cantado por Lorenzo Valla: *omnino nihil interest, utram cum marito coeat mulier aut cum amatore*. El adulterio evita la prostitución, este gran fenómeno patriarcal. Todo Renacimiento se caracteriza por «la libertad de costumbres», o sea por la libertad erótica de la mujer. Petrarca ya comienza a hablar, en su época, de «la peste del adulterio». Y en el cuatrocientos, Italia y Francia inician la legitimación del marido engañado, que llevaría al triunfo de las *honeste cortigiane*, de la «amiga», de la *maîtresse* y de las *favoritas* (tiranas) de los príncipes y Estados. Como demostró Burckhart, los príncipes y magnates renacentistas ya no se avergonzaban de la ilegitimidad del nacimiento. Así también se comprende que en las épocas cortesanas tenga éxito el tipo viril más feminoide: el trovador, el intelectual. (Don Juan se hace en las cortes del Renacimiento. De ahí su específica femineidad, que luego examinaremos.)

A mi ver, el fenómeno de la «cortesanía» (triunfo de la mujer liberal, ginecocracia renacentista) se provoca —más que por la imitación de «lo antiguo» (de las «edades de oro», «edades pastoriles», «idealmente comunistas, idílicas, paradisíacas»)— por la determinación económica de concentrarse la vida europea en las ciudades, en las cortes, una vez terminadas las aventuras del medievo. Se provoca por hacerse la vida europea, «sedentaria».

(En España, donde la cultura guerrera perdura, a causa de los árabes, hasta fines del siglo XV, hace que el Renacimiento sea tardío y fugaz.

En España sólo se «corrompen las costumbres» al final de los Austrias, cuando se sedentariza y cortesaniza algo la vida con el oro americano: durante el triunfo del barroco.)

●

Otro fenómeno del «sedentarismo» no prehistórico, que podría alegarse y que Krische no profundiza ni extiende, es el de la «hechicería», el de la «brujería».

Admitido el postulado del «sedentarismo» como originario de los fenómenos matriarcales, y reconocido el «hogar» como sede victoriosa de la mujer, hay que prolongar todas sus consecuencias.

Krische logra extenderlas hasta documentaciones inverosímiles. Pero no tanto que no deje algunos aspectos inexplicados.

Éste es el caso de la «hechicería», cuya pervivencia hasta nuestros días merecía un amplio comentario.

El bachofenista Lippert decía: «El culto en su forma más simple consiste en granjearse el favor de los espíritus, que rodean al hombre por medio de ofrendas y acciones que les son gratas, indispensables casi, según el criterio más pueril. ¿Quién granjearse antes el favor de esos espíritus inclinados al mal y ganarlos permanentemente para la protección de la casa sino la madre? Ella es la que guarda constante el lugar del culto en la casa».

El naturalista Klaatsch refiere de las australianas que considéranse fecundadas cuando perciben dentro de sí los primeros movimientos del hijo. De un nuevo ser que viene…, ¿de dónde viene? Pues de algo exterior, de un animal, de un pájaro, de un lagarto que se deja ver entonces casualmente.

De ahí que los primitivos creyesen que el animal totémico aprovechaba la soledad de las mujeres para fecundarlas.

Todavía en España hay pueblos donde se conserva la idea de que el lagarto es un animal fecundante y que no puede una mujer manecer dormida en la soledad del campo sin peligro del ataque del reptil a su sexo.

Tales relaciones de la mujer con los espíritus malignos (con el demonio) diéronle pronto un puesto en el culto. Entre los cazadores inferiores la mujer lleva ya adscrita a veces la función de hechicera.

Además, en las creencias mágicas de los primitivos, la sangre desempeñaba un papel anímico: las menstruaciones femeninas dieron por tal motivo lugar a supersticiones que afianzaron su hechicería. Pero sobre todo, como guardadora del fuego, del hogar, la mujer obtuvo una alta veneración, y ello fue el origen de las divinidades ígneas en muchos pueblos.

Las mismas sibilas helénicas —que llegan a pasar al catolicismo y las perpetúa Miguel Ángel— representan esta mezcla de guardadoras del fuego y de poderes taumatúrgicos en nexo con los espíritus. Krische reconoce en las sibilas unas claras representantes de la anterior sociedad matriarcal. Su esencial función consistía en la adivinanza, en el rapto hipnótico, en la mediación con las fuerzas mágicas del cosmos.

Pues bien: no otra cosa significaron y significan aún las brujas de aldea, convertidas, recientemente, por el espiritismo, en médiums ocultistas.

El instrumento principal de la bruja es un utensilio típicamente hogareño: la escoba. La escoba es su vehículo levitador, como el *tamtam* del chamán asiático, como el clavileño de Don Quijote.

El resto de su utillaje demoníaco sigue siendo doméstico: lumbre, orzas, calderos, leña, chimenea, humo, aceite.

La bruja busca en las animalias toda la magia homeopática que la antigua «madre» primitiva buscaba en sus relaciones totémicas. Así como sus conexiones con los cadáveres le dan un signo de «cultora de los antepasados, cultora de los muertos», muy matriarcal.

La bruja es aún llamada en algunos sitios «madre», como en Francia.

Es la taumaturga que beneficia y maleficia. Que se busca y se teme. Que se venera y se persigue.

En España, la zona que aún conserva estas creencias hechiceriles es la nórdica, la que desde antiguo se caracterizó por los procesos inquisitoriales sobre sorguiñas y meigas, como demostró Amezúa al comentar un coloquio de Cervantes.

Esta determinación geográfica se explicaría por el clima, más propicio a los cultos de hogar sedentarios que en la Castilla esteparia, nómada y guerrera, menos favorable a la concentración del poder en manos que no fueran las teocráticas legítimas.

Ya Bachofen, al estudiar fenómenos ginecocráticos en Europa, se fijó en los vascos, tomando datos de Estrabón (en Stephan: ‘]βηρίαι), de Humboldt (*Gesammelte Werke 2*, especialmente pág. 158), Florus, Diodoro, Séneca. Y de un curioso librito romántico: *Coutumes anciennes et nouvelles de Barège, du Pays de Lavedan et autres lieux dependant de la province de Bigorre*, Bagnères, 1836.

Tras los germanos son los cántabros, en el antiguo Occidente, los que muestran —según Bachofen— mayores huellas de matriarcado. Todos los bienes estaban en manos de las mujeres. Las hijas eran herederas de los padres. Las hermanas se casaban con los hermanos, estando obligados los hombres a procurar el ajuar de la mujer. El cultivo de la tierra estaba en manos femeninas *(feminae res domesticas agrorumque culturas administrant).* Estrabón mismo ve en estos hechos un predominio femenino. Por eso los romanos exigieron, al vencer los cántabros, rehenes femeninos.

Bachofen extiende algunos datos ginecócratas a los iberos.

Hay una novela griega —citada por Schulten— donde se habla de mujeres ibéricas —antecesoras de Agustina la iberitana— que sostenían solas los combates. (Rastros étnicos de los cuales resucitarían en Teresa de Jesús, la fémina andariega.)

En esa región nórdica, cántabra —patria de san Ignacio, de los jesuitas—, se conserva aún en algunos puntos otro vestigio matriarcal en el rito de tránsito, llamado «la covada».

●

Otro de los fenómenos característicos de lo matriarcal —complementario del esencial de «la línea materna como determinante»— es el papel específico del «avunculado» o influjo del hermano de la madre, del «tío», en la familia.

El avunculado, según Frobenius, es una modalidad atenuada del matriarcado, una involución. Por eso resultaría interesante una investigación lexicográfica para fijar las áreas lingüísticas donde perdura el apelativo de «tío» —y su alternancia con «hermano» y «padre»— para designar determinados varones sin ese nexo familiar con un grupo colectivo determinado.

En Murcia, el nombre de «tío» es un tratamiento campesino a padrastros o suegros (A. Sevilla, *Vocabulario murciano*).

En Aragón se denomina al hermano del padre que permanece *al servicio de la casa sin casarse* «tión» (Puyol, *Apéndice Dic. aragonés*, Borao, 1908).

En Santander se llama «tía» a la suegra (Pereda, *La leva*).

●

Otro fenómeno muy típicamente matriarcal es la llamada «pelea de novios». Se basa en no ceder la mujer su supremacía sexual sino por la fuerza, en leal combate. Heracles, venciendo a la amazónica Hipólita, es el símbolo.

En la ginecocrática y legendaria Germania, conocido es el duelo de la valkiria Brunilda con el rey Gunther, cantado por los nibelungos la noche nupcial. Costumbre que aún perdura en las campesinas noches de cortejo de la Selva Negra.

En la Península ibérica se conserva uso parecido en Miranda do Douro, donde el novio debe ganarse a puños directos a la novia.

Tal vez pudiera considerarse pertinente a este ciclo matriarquida del día nupcial el «bailar la novia», que acostumbran algunos pueblos españoles. Por ejemplo, en la provincia de Toledo (Lagartera), el llamado «baile de la manzana» (fruto erótico), sustituido en la realidad por un limón, tiene un vestigio muy sospechoso de preponderancia sexual de la mujer. Ser «bailada» por otros antes que por el marido recuerda aquellas pruebas sexuales en que se entregaba la novia a los galanes que más le placían de la tribu, sin ser reprobada por no llegar virgen al tálamo esponsal.

●

Pudieran añadirse otra serie de fenómenos matriarquidas en España que no necesitasen depender de un vestigio milenario. Por ejemplo, la costumbre jurídica de conservar la mujer su nombre en el matrimonio, de pervivir la línea materna, atenuada, en el apellido del hijo. Apellido que puede anteceder al del marido, como en Portugal.

Cultos raros de vírgenes populares. Influencias de las matriarcales colectividades gitanas en los grupos indígenas. Y otros casos que valdría la pena plantear, estudiar y resolver en nuestro país. Pero ya que esto no está por hoy a nuestro alcance, limitémonos a la interpretación de un dato profundo, de una subconsciencia hispánica, de un mito, de un culto enigmático, pero significativo para nosotros: *san José.*

El símbolo de san José, considerado en sí mismo, trasluce una vivencia matriarcal bastante acusada.

Admitiendo que el culto a la Virgen Madre, como intercesora y mediadora del hombre cerca de la divinidad, no sea en rigor sino el último estadio —sublimizado y

glorioso— de un milenario recuerdo matriarcal (Virgen Madre matriarca prehistórica), la figura de san José reduciría su sentido a complementar tal complejo matriarquida, perdurado en el catolicismo.

Según la tesis de Freud, el origen de Cristo no parece ser otro que el sacrificio del Hijo por purgar el tradicional crimen del rapto de las Madres y del asesinato del Padre, ejecutado por los jóvenes de la horda. La Madre (la Virgen), según el psicoanálisis, se convertiría, de objeto neurótico y pasional, en puente mediador, piadoso, intercesor, entre el Hijo y el Padre. Esta explicación podría ser cimentada con toda la literatura mariolátrica (en especial del medievo), que postula intercesión de la Madre por los pecados filiales cerca del Dios Padre Todopoderoso.

Antes que la figura de José esposo de María aparezca en los Evangelios, tiene ya la Biblia otro José de significado especial: ese que nuestra Edad Media denominó Yusuf, el de los once hermanos, el requebrado de amores por la mujer de Putifar. (Krische no recoge este dato de José —prole fraterna numerosa, papel pasivo en el amor— entre los vestigios matriarcales del Antiguo Testamento que cita.)

San José inicia su vida evangélica por los testimonios de Lucas (I, 3, 27; II, 4) y de Mateo (I, 20). Mateo ya plantea la interrogación sobre la misión de José cerca de María, con el término dudoso de *desponsata*, que se ha traducido con cierta vacilación: ¿casada, prometida?

La filiación de José, siguiendo a Lucas y a Mateo, la concordó san Jerónimo, haciéndole hijo levirático de Elí y natural de Jacob *(Comment. in Matth. in initium)*.

Este dato de la «filiación natural, de hijo natural», es importante para el carácter matriarquida de san José.

Otro hay aún más interesante: cierto papel *avuncular*, *tutor*, cerca de María. Hegesipo refería ya la tradición de que José era hermano de Cleofás, a quien menciona san Juan (XIX, 25) al llamar a María de Cleofás *hermana* de la Virgen, esto es, *cuñada* (Vigouroux, *Diction. de la Bible*, tomo III, págs. 1670-1674; Thomson, *The life and Glories of St. Joseph*, 1891). Este signo tan matriarcal del avunculado, de la tutoría, lo confirman los falsos evangelios al legendizar al carpintero José, «de Belén», que casado a los cuarenta años con una tal Melca y poseyendo de ella cuatro hijos y dos hijas es llamado al templo por el sacerdote para concurrir como candidato a la elección de esposo de María, siendo entonces cuando su vara simbólica florece de puras azucenas

(*Apocryphal Gospels*, Cambridge, 1896). A él alude Valdivielso en un poema que luego citaremos: «Fue de José el padre verdadero / Jacob, aunque de Elí fue llamado, / y fue de Elí legítimo heredero / porque Elí con su madre fue casado, / que era ley justa y conservado fuero / que suceda en la viuda que ha dejado / el *hermano mayor, el que es segundo*, / y se cite su linaje al mundo».

Un tercer apunte, también subrayadísimo, podría hacerse, señalando el curioso pasaje de la llamada «degollación de inocentes», motivo de la «huida a Egipto». Según un tratadista de la Virgen María (Meschler, 1925), habitaba ésta en Nazaret, por descender de la familia real de David, a cuyos miembros perseguía sistemáticamente Herodes. Para velar por la descendencia davídica, se impondría este matrimonio con José. Y al llegar una nueva «matanza de varones», el matrimonio daríase a la huida, por salvar la santa descendencia.

Toda fábula de «matanza de inocentes» es —según Krische— entre los antiguos, y entre los primitivos actuales, un signo inequívoco de matriarcalismo. Las fábulas amazónicas referidas en la Edad Media por viajeros árabes, hablando del Alto Egipto y de Abisinia, señalaban la muerte de los hijos varones como nota de preponderancia ginecócrata.

•

Ahora bien; aparte de estos tres apuntamientos remotos y adjetivos —*filiación natural, avunculado y salvación de un inocente*— que pudieran contribuir a afianzar la hipótesis matriarcófila de José, tenemos la doble afluencia histórica de *dudas* sobre lo legítimo de su paternidad sobre Jesús.

Por un lado el pueblo, el vulgo; por otro, la Iglesia. El camino secular y el oficial.

La Iglesia ya hemos visto que se esforzó por finiquitar toda cuestión o duda en torno a los legítimos esponsales de José con María y a su paternidad sobre Jesús. La Iglesia quiso dejar fuera de discusión y malicia un dogma tan delicado y central como el josefino.

Y era natural: e1 vulgo, el pueblo, tuvo durante toda la Edad Media un concepto infame de la mujer y de su flaqueza. La divinización de María, su virginidad, fue devoción impuesta por minorías monacales y artísticas. (Un Berceo es un divulgador.)

El villano, el burgués, de por sí, estaba pronto a sonreír y dudar de toda virginidad.

No hay que recordar sino los *fabliaux* hablando mal de mujeres; las sátiras, los decires, toda esa enorme literatura medieval contra la fémina, que pudiera resumirse en esta brutal y soez copla:

Que chascuns se gart de la soe
qu'ele ne li face la coe…

Se comprende, pues, que cuando un género tan popular como el teatro tocase en la Edad Media un tema de infidelidad, por piadoso y alto que estuviese, el espectador lo estimara villanamente.

Eso se percibe en España —por ejemplo— en *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, ofrendada por Gómez Manrique a las monjas del monasterio de Calabazanos, hacia el año mil cuatrocientos setenta y tantos.

Josepe aparece cabizbajo y angustiado, dando vuelta al tema de su desgracia conyugal, escena muy frecuente en el drama medievo (E. Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, 1911).

Yo la veo bien preñada,
no sé de quién ni de quánto;
dizen que d'Espiritus Santo,
mas yo desto non sé nada.

Juan del Encina vuelve a nombrar a Josepe en su segunda Égloga de Navidad, pero ya lo hace con la adjetividad que antes lo realizara un Berceo en el *Loor* y el *Duelo* de la Virgen. Y es que la Iglesia —lo mismo que arrojara del templo los «misterios» por excesivas familiaridades de la gente con «el enemigo»— procuró ir cicatrizando toda llaga irónica abierta sobre el Evangelio.

La Edad Media no es josefínica, sino mariólatra.

●

La corriente josefina en España no cristaliza significativamente hasta que la sociedad española, sacudida de tendencias universas y alógenas, alcanza su clásica constitución en los siglos XVI y XVII.

Sólo en esta fecha se produce lo que pudiéramos denominar *complejo de san José, neurosis de san José* en el alma española. O sea, cuando —por un lado— la voluntad de libertad en la mujer es reprimida por una fuerte presión externa. Y por otro, cuando la teología y el arte, recogiendo del vulgo mediévico intuiciones irrespetuosas para el santo patriarca, procura *dignificar, dogmatizar, misteriar* tal santo y ponerle fuera de todo alcance malévolo, popular, tradicional, haciendo de un matriarca originario un patriarca canónico.

Varios nombres y temas representativos de esta aguda etapa española pudiéranse mostrar para el análisis del mito josefino en España.

●

Antes de todo, conviene examinar la condición psicopática de la época española en que iba a provocarse el más concluso complejo del culto a san José.

¿Cuál era la situación de la mujer española en el período llamado áureo de nuestra vida nacional?

El período áureo de nuestra vida se desarrolla justamente en la etapa europea denominada «renaciente». O sea, cuando en Italia, Francia, la mujer comienza, como la filosofía, a dejar su papel ancilar y esclavo. Época galante, amazónica e intelecta de Avignon, de Ferrara, de Roma: de las Briande d'Agoult, Blanchefleur de Pertais, Vittoria Colonna, la Sforza… Pero en España, donde al final del XV, terminada la cruzada mora, da apenas un resplandor de liberalidad, de asiento, de burguesía, de sedentarismo, la descubierta y conquista de América vuelve a sumir el país en la aventura, la varonilidad, el dogma y la Inquisición, en un estricto y rígido sistema social que permite el despliegue de todas las energías tensas. De ahí los imperativos férreos de aquella sociedad española: Dios, rey, honor.

Américo Castro, ante el característico fenómeno del *honor* en esa época hispánica, acude a la solución indicada, condicionándolo por «la cohesión social». El *honor*, según Castro, es una consecuencia de la «cohesión social» del sistema social español del XVI (*Revista de Filología Española*, 1916, pág. 49).

Detengámonos —precisamente— en este fenómeno del *honor*, tan eficaz, tan útil para nuestro tema josefino.

Ninguno de los tratadistas del «honor español» abordó a fondo sus orígenes, sus fuentes. Ya lo indicó Castro en el estudio citado.

Para unos se originaba en influencias góticas (Ticknor, Schack, Escosura). Para otros en esa cosa vaga que se llaman «las costumbres» (Sismondi). Para otros en la «literatura caballeresca» (Munárriz). Para otros en el «carácter nacional» (Marchena, Menéndez Pelayo). Para otros en «lo árabe» (Viel Castel, Dieulafoy, Martinenche). Finalmente, para otros, en «lo italiano» (Stuart).

Américo Castro corrige, por vez primera, esa vagarosidad caprichosa y erudita de orígenes, dando un asentamiento sociológico: *la cohesión*; un sistema social de valores. Ahora bien, precisa preguntar a Castro: ¿Qué valores? Ya que ni el mismo Castro ante el *honor* se plantea la raíz del problema. Ya que ni el mismo Castro pronuncia la palabra enigmática y profunda de: *sexo*. El origen del *honor* no podrá ser explicado satisfactoriamente si no se estima finamente su relación con lo sexual.

Porque el nódulo central del *honor* hispánico es un factor de sexo.

Las otras modalidades «honorables» son adjetivas. Unas arrastran fluencias medievales: honor feudal, lealtad al rey, empeño de palabra, nobleza de actos. Otras: recuerdos antiguos, vestigios de Aristóteles llegados por el tomismo.

Pero a lo que la gente alude con certeza cuando señala, antonomásicamente, la España «calderoniana» es al honor en su correlatividad sexual, es a la relación de hombre y mujer, al dominio absoluto del hombre sobre la libertad sexual de la mujer.

Nada —claro— más opuesto a un estado de mujeres, a un matriarcado, que el sistema de honor de la España calderoniana.

En el matriarcado de la parte occidental de Libia, cuenta Diodoro Sículo que las mujeres hacían la guerra, se comprometían a un servicio militar por determinado tiempo, durante el que les estaba vedado el trato sexual con los hombres. Éstos llevaban una vida doméstica, obedeciendo a sus esposas, y sin intervenir en negocios.

En Egipto —una de las culturas más matriarcales que existieron— el adulterio de la mujer era casi un derecho, y no comportaba infamia alguna. En aquel estado, «abejar», el matrimonio por violencia lo consideraban las muchachas como la mayor ofen-

sa a sus altos derechos. Sófocles decía en *Edipo*: «Allí, los hombres, en casa y el telar; la mujeres, fuera, proveyendo a la vida».

En las leyes matriarcales germánicas se castigaba a un hombre duramente si llamaba prostituta o bruja a una mujer.

La fidelidad conyugal era celosamente vigilada por los viragos eslavos, asesinando al esposo a cualquier traición amorosa. La misma celosía ante el *adulterio masculino* se da en toda cultura amazónica. En Loango (Congo), hasta hace poco actuaban las mujeres con sus maridos como el Jacinto del *Castigo sin venganza* con su esposa: a golpe de puñal.

Este *terrorismo* frente al adulterio provoca el fenómeno del *honor* en la parte dominante, y de la angustia, en la dominada.

España, durante su época áurea, fue una cultura fundamentalmente patriarcal, virófila, hombruna. El hombre —vencedor secular del moro— comienza a ser el conquistador de América. El hombre, habituado hasta entonces al saqueo de mujeres en ciudades y razas enemigas, encuentra ante sí el ancho campo de las «hembras exóticas», de las «indias». La mujer española no participa en la fecundación de América sino en levísima escala.

Descartando el posible influjo semita, patriarquida en el hombre español del XVI, es natural que tal hombre —dueño de amplios dominios sexuales— pudiera tiranizar a su voluntad la hembra que legalmente caía bajo su techo, en su hogar. Y que el mayor agravio a su «fama masculina» consistiese en sorprender un conato de revolución dentro de su sistema victorioso: la sombra de un adulterio.

El teatro clásico español —como espejo finísimo de los valores de la época— trata el adulterio como uno de sus temas centrales. Todo el teatro anterior a Lope ya lleva el furor masculino manifiesto. Torres Naharro presenta un marqués dispuesto a dar muerte *a él y ella*, «que la vida por la fama es bien perdida».

Esta opinión de «la fama masculina» la sostienen F. de las Navas, Alonso de la Vega, Juan de la Cueva. (Juan de la Cueva, con su *Infamador*, no sólo inicia el drama de celos de Calderón, sino el complementario del *Burlador*, de Tirso. Don Juan es el complemento a este sistema de «la fama» masculina, como expondremos más adelante.)

Lope alcanza ya maduro el concepto del honor y se limita a reflejarlo, con su genio fácil, en múltiples lugares. Castro cita *Los comendadores de Córdoba* como repre-

sentativo. También recuerda el recuerdo de Menéndez Pelayo: de lo que Calderón debió a Lope en *El médico de su honra*.

Cuando «los celos», «la venganza», «el sigilo para el castigo», el tema del adulterio llegan a manos del barroco Calderón, todo el complejo «terrorista» de la fama masculina contémplase abultado, exaltado, *monstruoso*.

Lo característico del honor español, de la «fama», es su contar con la opinión ajena. La «fama» (fama viene de *fari*, hablar, fama es «la hablilla», lo que se habla) consiste en que los demás no *sepan* lo que uno sabe. De ahí el sigilo y el evitar todo escándalo. Este contar con la opinión denuncia toda una secreta, latente «liga masculina», un sistema de sexualidad viril, que a su vez paga con la muerte moral, «la infamia» al traidor, al «deshonrado».

No sólo el teatro, sino los casuistas, los confesores, los juristas, todas las minorías y mayorías masculinas de esa época española justifican de un modo o de otro tal conducta viril.

Mateo Alemán llegaba a pasar por todo, menos por el adulterio. «La honra —dice— no es lesionable por un tercero, salvo adulterio de la mujer propia, conforme a la opinión de España.»

De esta terrible «opinión de España», de esta ley rígida del masculinismo —sostenida luego por toda la castiza tradición española (Menéndez Pelayo justifica también la *sangre* en el drama de Calderón como «único remedio»)— se apartan en algo los influidos por las corrientes renacentistas, liberales, del Renacimiento italiano, y por el erasmismo. Cervantes como ejemplo representativo. En cuatro casos típicos —*Persiles, Vidriera, Celoso extremeño* y *Curioso impertinente*— Cervantes salva a la adúltera. Y hace que el marido engañado razone y consienta. (Cervantes, además de sus ideas, tenía su triste experiencia personal de masculinismo derrotado y consentido.)

●

Otra de las características antimatriarcales, antiginecocráticas, de nuestra literatura clásica es esa que tantas veces se ha subrayado sin encontrarle explicación viable: la ausencia de «la madre». Nuestra literatura clásica, nuestro teatro clásico no es maternal. Rubio y Lluch (*El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, 1882) deduce de

eso que este teatro es un teatro abstracto, irreal. Nada menos cierto. Es bien real y concreto. En esa literatura todos los hijos por derecho y hecho tienen que ser del padre. ¡Y ay del que no lo sea! El que no lo sea arrastrará tras sí la ignominia o picardía de Lazarillo o del Buscón.

Natural es, por tanto, que el estado psicopático de la mujer clásica española, sometida a ese constante, implacable terror viril, fuera el de *angustia* y se produjera en su complejidad anímica una fuerte neurosis.

Su ansia instintiva de libertad, al sentirse comprimida por tan fuerte prohibición externa, había de buscar resquicios, válvulas, escapes, por donde huir y complacerse. Estos dos escapes neuróticos se concretaron —según mi ver— en una ambivalencia. En dos valores. Uno de tipo temporal y eficiente. Otro de tipo extratemporal y delicuescente, místico. El primero se llamó Don Juan. El segundo: san José.

●

Don Juan representó para la mujer española el héroe que salta todos los obstáculos y vence todos los monstruos por liberarla. Si es llamar liberación a caer bajo otro poder. Pero este poder era ya «elegible». Suponía, por parte de la mujer, la audacia de superar la moral vigente, saltar las tapias del adulterio.

Don Juan —el Don Juan español, el Mañara— llegó a Sevilla desde Italia. Llegó con una mentalidad renacentista, liberal, de considerar fácil a toda hembra.

Las prohibiciones maritales y familiares no constituyeron para él —pues— sino incentivos, deporte.

Ahora bien: Don Juan, considerado como tipo, sólo podía concebirse en una sociedad tan rígidamente patriarcal como la española. De ahí, la acentuación españolista y original del donjuanismo. En una cultura de signo femenino, Don Juan habría resultado inconcebible. En una cultura donde el solicitado hubiera sido el hombre, Don Juan habría fracasado.

Por eso, Pío Baroja —lleno de ideas nórdicas y liberales— afirmaba en su *Árbol de la ciencia* que Don Juan no dejaba de ser un excelente padre de familia. Pero de familia con línea materna —le faltó añadir—. Don Juan no es posible sino entre mujeres y en un clima de hombres. De ahí que su tipo mismo tienda hacia lo lésbico

—en el fondo—, hacia cierta afeminación. Don Juan es un Periquito entre ellas. Y tiene razón Marañón al señalarle rasgos genuinamente feminoides.

Don Juan fue para la mujer española en la tierra su consolador, su embriagador, el estupefaciente de su deshonra. La española se emborrachaba en él para olvidar su esclavitud, en un culto orgiástico. No hay que olvidar que Dionisos fue un dios de mujeres. Y Don Juan se presentaba siempre, báquicamente, rodeado de alcohol y de música.

●

El otro valor neurótico, de escape y salvación —el místico—, lo vio la fémina hispánica en el oscuro símbolo de san José. Padre amoroso que todo olvida y perdona. Que prohíja la descendencia divina, la que no es suya. Bondadoso, tierno, amable santo, san José. Lo contrario del alma masculina de España; su justa antivalencia.

Es sintomático que la primera figura representativa de esa época española, que exalta tan pío varón, sea precisamente una mujer de genuina calidad: Teresa de Jesús. La «fémina inquieta y andariega» en quien caracoleaba un ímpetu de rebeldía, apenas disciplinado por voluntad estricta. Santa Teresa, la «Madre» Teresa: ¡gran esbozo y capullo hispánico de matriarca!

Múltiples son las devociones, los «descubrimientos de san José», en la obra de Teresa de Ávila (*Obras de la gloriosa Madre Santa Teresa*. Con previlegio. En Madrid, en la imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, impresor. Año 1752).

«Y tomé por abogado y señor al glorioso San Joseph», y «no me acuerdo hasta ahora haverle suplicado cosa que la haya dexado de hacer», «y que quiere el Señor darnos a entender que ansí como le fue sujeto en la tierra que como tenía nombre de Padre siendo ayo, le podía mandar, ansí en el cielo hace quanto le pide» (cap. 6, 33).

«Querría yo persuadir a todos fuessen devotos deste glorioso Santo.» «Sólo pido por amor de Dios que lo pruebe quien no me creyere», «en especial personas de oración» (pág. 34).

«Que no sé cómo se puede pensar en la Reyna de los Ángeles, en el tiempo que tanto passó con el niño Jesús que no den gracias a San Joseph por lo bien que les ayudó en ellos» (págs. 34-35).

«Haviendo un día comulgado, mandome mucho Su Majestad… de que no dexaría de hacer el monasterio y que se llamasse San Joseph… que a la una puerta nos guardaría» (cap. 32-60).

«Una vez estando en una necesidad que no sabía qué me hacer ni con qué pagar unos oficiales, me apareció San Joseph mi verdadero padre y señor, y me dio a entender que no me faltaría, que los concertase y ansí lo hizo sin ninguna blanca» (págs. 33-37).

«Me veía vestir una ropa de mucha blancura y claridad… Vi a Nuestra Señora azia el lado derecho y a mi padre San Joseph al izquierdo, que me vestía aquella ropa… Díxome (la Virgen) que le daba mucho contento en servir al glorioso San Joseph» (págs. 33-39).

De modo que para santa Teresa, san José, «ayo de Jesús», le es como un «Padre y Señor», bondadoso, complaciente, que todo lo concede, y cuya ternura mira contenta la Virgen.

Santa Teresa, en su personal devoción, a la par que la manifestaba en propaganda entusiasta a sus hermanas de oración la ponía en práctica bautizando gran número de fundaciones del glorioso patriarca. Así, el primero de su reforma carmelitana: San José de Ávila.

Y San José de Malagón. Y San José de Medina del Campo. Y San José de Toledo.

Sería interesantísimo estudiar las fuentes de este culto teresiano a san José. No es éste el momento. Basta indicar que Teresa y san Ignacio, iniciando la Contrarreforma en España contra la Europa nórdica, protestante y futuramente liberal, confluyen al cabo en este «santo» misterioso y enigmático. Carmelitas: jesuitas: san José.

●

Otro gran testimonio para los rasgos de san José en la época contrarreformista de España lo ofrece en su poema el maestro José de Valdivielso. (*Vida, excelencias y muerte del Gloriosísimo Patriarca San Josef, esposo de Nuestra Señora*, por el maestro José de Valdivielso, capellán del ilustrísimo cardenal de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, y muzárabe en su Santa Iglesia de Toledo. B.A.E., XXIX). San José, en el poema de Valdivielso, se expresa exactamente como un marido calderoniano agraviado. Con la misma terminología, la misma conceptuación.

Pues si fuera traición, ¿qué mujer fuera
que habiendo ya el delito cometido
antes que yo mi agravio conociera
de mi justo rigor no hubiera huido?
Si su inocencia no la defendiera
viendo mi afrenta y ya su honor perdido,
por no perder también la vida cara
temerosa no huyera o se ausentara.

Y pásmase afligido y pavoroso
viendo más llena su divina amada,
el vientre sacrosanto más crecido,
más corto el limpio y virginal vestido.

¡Ay santo horror si lloras agraviado!
¡Ay fiera obligación del hombre honrado!

¿No viera yo el horror con el decoro?

Mi honor seguro y viera destruida
mi poca hacienda, mi salud y vida.

¿No ves que viene el alma asegurada
del honor que quitarme solicitas?
¡Ay de mí, triste, que la veo preñada,
la vida acaba si el honor me quita!
Pues es la vida del que está agraviado
muerte que da el tormento dilatado.

Es decir, que para el *San José* de Valdivielso, como para los celosos de Lope o Calderón, la *fama* es equiparable a la *vida*. Y no hay vida posible sin honor.

●

Ya hablé en mi ensayo sobre la *Inmaculada* del pintor católico que acertó a expresar —sincrónico y conmovedor— la Purísima en la tierra de Mañara: *Murillo*.

Ese pintor, que llamaríamos de la «Contrarreforma», ideológicamente es, para mí, mucho más interesante que el Greco, que Velázquez; Murillo es el pintor de la *Inmaculada Concepción del Hombre*, de la *Purísima* y de la *Sagrada Familia*. Y es el pintor de *san José*. Murillo: *Jesús, María y José, J. M. J.* (Por algo se ha hablado del influjo jesuita y trentino en la pintura de Murillo.)

Tiene Murillo un *San José* en el palacio de Santelmo, en Sevilla, donde están cifradas la dulzura y la mansedad dentro de un aire grave. No es su *San José* el viejo y barbicano patriarca, sino el hombre maduro, comprensivo y aún joven: un cierto y nuevo Cristo sacrificado. En otro *San José* suyo conservado en el Museo Conde, se advierte esa misma tendencia a cristificar la imagen josefina.

Ribera también pintó al glorioso patriarca. Y sería necesario estudiar toda esta iconografía para llegar a ciertas conclusiones:

Que san José es abordado como tema por la poesía y la pintura en el Siglo de Oro. Pero que se evita en el teatro —salvo en ciertas escenas retardadas en la fluencia medieval—, sin duda por altas razones.

•

La devoción a san José, desde la Contrarreforma, fue aumentando en prestigio.

En el siglo XVIII una *Vita di S. Giuseppe, esposta in novena a suoi Divoti da Don Gabriele Maria Valenzuela, Barnabita* (Roma, 1721), asigna a España un rango primacial en el culto del patriarca.

A partir del siglo XIX y del recrudecimiento de la campaña jesuita en loor a san José, este nombre entra a formar parte del acervo nacional, familiar, común, de España.

Los estudios de onomástica española en estos últimos períodos del XIX y primeros del XX, creo que confirmarían la enorme preponderancia adquirida por el nombre glorioso.

José se distribuye por todo el ámbito hispánico en numerosas, simpáticas, populares modalidades: *Pepe, Pepet, Joselito, Joshecho*, etc. Y la fiesta del 19 de marzo toma caracteres solemnes.

Hasta solera de vinos generosos en la tierra de María Santísima llegan a titularse con ese matriarcal signo: Tío Pepe.

Frases proverbiales —significativas— se cuajan. «Estar hecho un Pepe» es sinónimo de estar hecho algo castizamente genuino.

En la literatura vulgar y en las costumbres se denomina, antonomásicamente, «Pepes» a los vigilantes nocturnos de procedencia asturiano-gallega; de esa región de las «amas de cría», vieja y probada zona de vestigios matriarcales.

El uso ritual de «los siete domingos a san José» cunde rápidamente en el tipo medio de mujer española. En estos «siete domingos» se advierte todo el pliegue de la literatura jesuita: en obsequio del glorioso patriarca:

Se acabarán bien se ve
nuestras penas y dolores
teniendo por protectores
a Jesús, María y José,

dice una de las *jaculatorias* tras de la que debe rezarse un padrenuestro y una oración que empieza así: «Oh castísimo esposo de la Virgen María y amable protector mío». Oración que, pregada devotamente, concede trescientos días de indulgencia al día; y una indulgencia plenaria al mes al que la rezase a diario, confesándose, comulgando y visitando una iglesia —según acordó Pío IX, el 26 de junio de 1863.

●

En resumen: que para mí significa san José un mito, un culto, un ideal de mujeres dominadas por hombres. Un ansia sublime y secreta de matriarcas esclavizadas en un ambiente de tirana patriarcalidad. Por tanto: un culto romántico femenino.

Como tales condiciones se han dado excepcionalmente en España, de ahí el rasgo nacional y conmovedor de tan celeste patriarca hispánico.

III. UN MATRIARCALOIDE MADRILEÑO

El esquema de toda la anterior exposición fue pronunciado en el Lyceum Club Femenino de Madrid. Alguien creyó que pudo moverme a ello intención irónica o irrespetuosidad por el glorioso santo nuestro. Nada más lejano de mi ánimo que cualquier punta de volterianismo módico. Me repugna el volterianismo. La burlilla fría, roepeanas, de aire suficiente y al cabo de las cosas. Yo creo en las divinidades. Y si me entusiasma acercarlas y agitar mis dedos entre sus pliegues oscuros, es como el montador eléctrico que desata cables de alta tensión para examinar posibles averías en la conducción de fluido. Los chispazos azules tienen color de luceros. Nada más bello que manejar luceros, fluideces eléctricas de mitos y santos.

Elegí la institución madrileña titulada Lyceum Club Femenino por considerarla la única actual —en nuestras costumbres— de carácter matriarcaloide. Digo matriarcaloide y no matriarcal, porque ella es una institución mixta.

Por un lado —el originario— esta institución comporta una influencia anglosajona, protestante, nórdica, liberal: de indudable predominancia ginecocrática.

Quiere ser una de esas típicas «ligas de mujeres» ánglicas, modernas amazonas, donde el hombre queda en un margen, si no de «exclusión», al menos de «superación», y sólo admitido en calidad de camarada sin prerrogativas.

Pero, por otro lado, esta institución basa ese su origen —típico y alógeno— en una esencia genuina e indígena de España. Es posible que el hombre en forma de «cura» no influya en las decisiones de las mujeres clubistas. Pero influye en forma de «intelectual», que es otra especie de cura. La ropa talar del sacerdote católico —que significa, según Krische, un vestigio matriarcal— queda sustituida por el feminoidismo nato del intelectual.

Y así se da en dicho Lyceum el curioso y significativo caso de que muchas de sus asociadas, con un sentido teórico de libertad, acudan al novenario de san José y conduzcan una vida de perfecta tradicionalidad española. De sexual romanticismo. (Y que el Lyceum, a pesar de su anglicanismo, trasparezca el «casino» y «la sacristía».)

Sin embargo, resulta indudable que algunas de las indicadas mujeres —en especial las muchachas— van tirando por la borda romanticismos y mitos. Y que van acudiendo a la liza para reñir las durísimas batallas con el empedernido hombre español. Hay algunas que sienten en sí el ímpetu que las eslavas han denominado *duch* y se van inclinando con sinceridad al ideal comunista.

Sentir el comunismo, un muchacho corriente de una burguesía, no significa nada grave mientras no reflexiona: mientras no se dé cuenta de la poca importancia que tendría ser *hijo de su madre* solamente. Y de que su mujer pudiera ser «mujer» de cualquier otro además de él.

Porque *comunismo*, como ideal, quiere decir, rigorosamente, el planteamiento del problema íntegro de la *propiedad*. Y la *propiedad* más terrible y delicada es —evidentemente— la sexual.

La muchacha española que idealice con el *comunismo* y rechace ya el mito —frenador, romántico— de san José habrá de poseer una gran dosis de heroísmo. O una gran dosis de otra vehemencia ya no tan sublime.

En cualquiera de los dos casos, tales camaradas vanguardistas hallarían entre nosotros, sus compañeros, toda suerte de facilidades para instaurar tan gran ideal político —idílico y humano— en España.

Primavera, 1930.

[*Revista de Occidente*, 83, mayo de 1930, págs. 169-227]

ARTÍCULOS EN *LA GACETA LITERARIA*

(1931)

ANTE LA NUEVA JUSTICIA ESPAÑOLA: *LA GACETA LITERARIA* Y LA REPÚBLICA

En estos momentos solemnes —es decir: históricos— de España, en que tantas voces justifican, o intentan justificar desaforadamente, sus esfuerzos por el nuevo orden de nuestro país: ¡unas palabras duras, precisas e históricas, de *La Gaceta Literaria*! Sí: ¡históricas y firmes!

Como fundador de *La Gaceta Literaria* he solicitado de la gerencia y de la codirección el permiso para adelantar mi voz en este fondo de primer plano y recordar taxativamente a la nueva justicia española de opinión —y a todos los hispanistas extranjeros que nos siguen, hasta el punto de historiarnos (como sucede con la universidad yanki de Oklahoma)— los siguientes e inconmovibles puntos:

1.º Los fundadores de *La Gaceta Literaria* pertenecen a los fundadores de la República: Gregorio Marañón, Nicolás María de Urgoiti, Ángel Ossorio y Gallardo, Luzuriaga, y algunos otros más colaboradores del advenimiento, siendo el padrino inaugural de *La Gaceta Literaria* el gran vidente don José Ortega y Gasset.

2.º *La Gaceta Literaria* ofreció a Cataluña, el 1.º de enero de 1927, la solución que acaba de cristalizar en la República de Macià. Recuérdese —fundamentalmente— que nuestro periódico fue la vanguardia del plurilingüismo peninsular, el primer ensayo franco, abierto, de Madrid para acoger la lengua catalana de par a par.

Por tanto, la primera sede intelectual de Madrid en pronosticar y postular la solución actual de Cataluña.

Ahí están las etapas: a) Colaboraciones catalanas en catalán (Pi Suñer, Soldevila, Estelrich, Pla… Nicolau. De Nicolau d'Olwer, actual ministro, habló *La Gaceta Literaria* en Madrid, cordial y popularmente, antes que nadie). b) Exposición del Libro Catalán en Madrid. c) Viaje en avión a Barcelona de la redacción de *La Gaceta Literaria* y recepción popular de la ciudad en el Palau de la Música Catalana. d) Acto solemne de cordialidad entre catalanes y castellanos en Barcelona; y e) Publicación del

volumen *Cataluña ante España*, ¡donde hoy quedan registrados en histórico anal todos los antecedentes de la actual República de Macià!

¡Que se recuerde por la nueva Cataluña quiénes fueron los castellanos, los madrileños, que aportaron su primera fe! ¡Justicia, Cataluña, a *La Gaceta Literaria*!

3.º Federación peninsular. Y cuestión portuguesa. *La Gaceta Literaria* no sólo admitió el catalán en su confederación intelectual. En sus páginas circuló el gallego, el valenciano... Y sobre todo el portugués. Iniciadora de la Exposición del Libro Portugués en Madrid fue *La Gaceta Literaria*. Ya hasta el presente, la lengua portuguesa —con una fidelidad ya de cinco años— viene colaborando en nuestras planas.

4.º La cuestión religiosa: los judíos. Con un tacto sumo, para no despertar tristes suspicacias de poderes dictatoriales, tradicionales, en España, *La Gaceta Literaria* fue la primera que afrontó eficazmente el problema sefardí, el problema judeonacional de España. Hasta el punto de estar hoy en marcha ascendente los primeros e históricos lazos de una reaproximación con esa gran familia espiritual expulsada hace cinco siglos.

5.º La expansión internacional española. Heredera *La Gaceta Literaria* de unas generaciones intelectuales demasiado preocupadas del problema interior, logró asomar su faz fuera del hogar patrio con afirmaciones de esperanza en el gran porvenir español. El famoso pleito del *Meridiano* con Hispanoamérica y las atenciones de todos los hispanistas mundiales por nuestra publicación fueron el mejor signo.

Sobre todo con Hispanoamérica, tras el viaje del señor Sainz Rodríguez, *La Gaceta* es el primer órgano que abordó la vida intelectual de allá, panorámicamente.

6.º La juventud y la Universidad. Otro gran servicio que puede apuntarse *La Gaceta Literaria* es el de haber asumido —durante el tiempo breve que pueden asumirse avalanchas de tal género— a la juventud literaria, universitaria de España, órgano de la cual fue este periódico. Todo nombre ilustre de joven que hoy circula por letras, política, diplomacia, colaboró en esta publicación, fue atendido por ella. Desde Pérez de Ayala, Américo Castro, Antonio María Sbert a Recaséns Siches, a Garrigués, a Valdecasas…

La misma palabra de «universitarios» fue puesta en mucho rigor por nuestro periódico. Personalmente yo batí un cierto récord de universidades europeas llevando

la voz de un universitario español. Siendo como una especie de primer embajador —libre— de la España en génesis.

7.º El joven periodismo político. Colaboradores de *La Gaceta Literaria* iniciaron en 1929 hasta ahora el avance de vanguardia hacia nuevos postulados políticos. Así Antonio Espina que —con Díaz Fernández— fundó la *Nueva España*, semanario que si no fuera más que por su certero título merecería hoy un debido homenaje.

Asimismo colaboradores de *La Gaceta* participaron en *Nosotros*, revista vivísima de César Falcón. En la *Nueva Revista*, en *Universitarios*. Últimamente, el señor Ledesma Ramos, al fundar *La Conquista del Estado*, llevó también semilla de nuestra publicación.

8.º Arte nuevo. *La Gaceta* llegó a asumir un significado de bandería de avance y vanguardia. Los jóvenes pintores, arquitectos, escultores, se refugiaban en nuestras páginas y combatían. Defensores del cubismo, del superrealismo. De la arquitectura racionalista. Del mueble nuevo. De todo ese orden plástico que ahora ya cuaja y fructifica en la España actual republicana, popularmente.

9.º El cine como instrumento social. Así como el arte nuevo, *La Gaceta* propulsó como nadie antes en España la función poética y política del cine. En plana aparte se reproduce lo que el esfuerzo de *La Gaceta* por el cine ha significado en nuestro país.

10.º Vida del libro, vida editorial. Por vez primera también consiguió *La Gaceta* reavivar y conectar la política del libro español. Logró publicidad y ayuda de toda suerte de editores, aun de los más escépticos. Logró exposiciones del libro en España y fuera de España. Siguió lealmente a los autores, a los intelectuales, poniendo de relieve sus vidas y trabajos, hasta la estimación que hoy alcanza un intelectual en España. El triunfo del intelectual en España debe recordar justicieramente la proporción que nos debe.

El hecho mismo de estar hoy *La Gaceta Literaria* organizada bajo la gran editorial Ciap demuestra hasta qué punto este periódico se ha hecho acreedor a respeto y vitalidad nacional.

Exaltación. Gobierno de intelectuales: Gobierno de la República española: estas líneas no son de justificación ante vosotros: son de recuerdo y justicia.

Hoy que *La Gaceta Literaria* lleva ya su vida perenne y serena, libre de toda pasión: pensad que es el órgano periodístico de las letras —«La República de las Letras»,

como ya se llamó el único antecedente nuestro fundado por Blasco en 1905— que lleva cinco años de incitaciones a vigencias actuales.

La Gaceta Literaria no pide a la República española otra cosa que una estimación justa. Más que justa: justiciera.

[*La Gaceta Literaria*, 105, 1 de mayo de 1931, pág. 1]

MÁS ORÍGENES LITERARIOS DE LOS SUCESOS ACTUALES Y SUBVERSIVOS DE ESPAÑA

RELATADOS SIN AÑADIR UN SOLO PUNTO A LA COSA, Y DANDO RELATIVA IMPORTANCIA A LA MUJER VISIBLE DE SALVADOR DALÍ, Y DEDICANDO ESTAS LÍNEAS A DON DÁMASO ALONSO SU AUTOR, E. GIMÉNEZ CABALLERO

Hace poco, y en otro sitio cualquiera —aparte de las conversaciones, sí, por impreso—, yo señalaba lo que ha tenido el movimiento llamado en Francia superrealista, y de ningún modo exacto entre nosotros, para desencadenar la fobia y ataque contra los guardias de seguridad, esas inocentes criaturas de la burguesía, amamantadas en los pechos castos de las señoras y señoritas del Corazón de Jesús y del Lyceum Club, grandes inocentes criaturas los guardias de seguridad, a quienes los herodes de la burguesía intentaron sacrificar, arrancándolos de los pechos castos de sus madres, y todo ello por haber oído esos herodes que André Breton era superrealista y que Sigismundo Freud se ocupaba de las libidos reprimidas, y todo ello porque la carne de guardia de seguridad era sabrosa como la de manjar prohibido y se confundía en el paladar sádico de los herodes burgueses con el sabor de *muslos de peluda*, muslos que ya no comían nuestros herodes porque nuestras ninfas se lavaban todas ya en bidet y con jabón de glicerina, muslos de guardia de seguridad, peludos, con olor a pólvora y tal, y que convenían mucho al paladar sádico de los románticos agresores, románticos herodes burgueses, como aquel pobre autor de las *Noches lúgubres*, que os acordaréis muy bien todas las delicadas porquerías que se le ocurrían con los muertos, pero, en fin, ha sido así, y además hay más cosas que voy a contar en esta nueva coyuntura, como es esa de arrastrar los curas e incendiar sus guaridas o conventos, como se hace en la caza mágica de los primitivos y de los geniales hombres del neolítico con mucha precisión, sí, amigos, sí, amigos, con mucha precisión, como lo cuenta el maestro Obermaier, y como lo contaba el *Heraldo* frente a la iglesia de los jesuitas de la calle de la Flor, por cierto que el libro de Füllop-Miller sobre los jesuitas, que ha tra-

ducido la Biblioteca Nueva, ha detenido grandes carnicerías ofreciendo el pecho bravo de sus 30 ptas. y sus numerosos grabados y valiendo de barricada para que los sacerdotes saltasen rápidamente sobre él en traje de paisano, con mucha gracia y elegancia, como corresponde a un sacerdote vestido de paisano, pero a un sacerdote vestido de sacerdote le insultaba Benjamin Péret, y a otros dos vestidos de maristas los arrastraban por el suelo con cuerdas Luis Buñuel, el perro andaluz, Salvador Dalí, el separatista Miratvilles, con su piano de notas secas y el Cineclub —viejas historias que traen lodos—, porque fijaron bien en esa magnífica fotografía de Max Ernst, donde hay tres testigos testificando que la Virgen pega y corrige al infante Jesús, lo que significa eso de indisciplina sagrada tener que ser corregido el infante Jesús, vigilado por Max Ernst y otros amigos, que es como ver quemarse el colegio de las Maravillas sin intervenir, sin humedecer las brasas ni siquiera con saliva, sí, sí, había mucha quema e injuria preparada en el movimiento de esos amigos citados, pero todavía falta la tercera etapa, la más magnífica, la que va tras de la etapa de los guardias y tras de la etapa de los curas, y es esa etapa de la mujer sin sexo, violenta y esterilizada como es la señora Éluard, la gran amiga de Salvador Dalí, mujer a quien Salvador Dalí ha consagrado visiblemente su *Mujer visible*, que es un libro caro, bibliofílico, hemofílico y magnífico, bello, bello, bello, fuerte como el talento fuerte de Salvador Dalí, talento de fanático que ya no es talento sino paranoia, arbitrariedad con poesía y recuerdos definitivos de infancia, como ese complejo pueril donde dice: *je pense à l'abominable, à l'ignoble pays natal où j'ai vècu mon adolescence loin de l'amour dans les familles, la chambre des parents non ventilée le matin, dégageant l'affreuse puanteur d'acide urique, de mauvais tabac, de bons sentiments et de merde*, y sin embargo, de ese innoble país de su adolescencia, de ese abominable país, Cataluña, de su adolescencia guarda la superstición de las casas barcelonesas *modern style* a las que sublima, exalta, dignifica, envanece, reedifica, peralta, acaricia, lame, recría, rechupa con succión de niño de teta en pecho de nodriza y en un alarde de patriotismo que sería abominable y pestífero si no fuese subconsciente como son todos los patriotismos gratuitos y válidos, como lo es el de Salvador Dalí adivinando a través de la mujer visiblemente esterilizada las casas desordenadas, entrañables, cursis y llenas de buenos sentimientos, llenas de paternidades y olor a familia de su Barcelona, cosa que a mí no me parece muy mal sino muy bien, como muy bien me lo parecerá el momento real de la

nueva profecía surrealista, o sea esa de saltar a vía pública la mujer en sexo crudo y estéril, la mujer visible, la que se le ve todo menos el sexo, porque es lo único que enseña, una mujer tan admirable como Gala, a quien adora Salvador Dalí como se adora a los ídolos aztecas, con sacrificios humanos y candidez genital, es decir, con simplicidad enormemente complicada, con esa sencillez con que la Virgen de Max Ernst pega azotes al infante Jesús, que luego resulta no ser el infante Jesús sino el mismo Salvador Dalí, a quien su propia madre azota públicamente por desacato, siendo los tres testigos —aparte de Luis Buñuel, que no se quiere mezclar— los condes de Noailles, esos condes por los que yo regañé bastante a Salvador Dalí, cuando hablé de él en este mismo sitio, ya que encontraba yo muy mal poner un film tan bueno como la *Edad de oro* al servicio de unos semitas de edad como los condes de Noailles, pero claro, éstas son aguas pasadas y azotes pasados, que nada tienen ya que ver con el afectuoso sonajero de amistad y el biberón admirativo que ofrezco yo ahora a Salvador Dalí, arrancándole del regazo de la Virgen iracunda y buscando rápidamente un consuelo, hasta hallar la mirada alucinante de la mujer visible y entregarle a ella con toda franqueza, paternal y bondadosamente, como hubiera hecho san José.

[*La Gaceta Literaria*, 106, 15 de mayo de 1931, pág. 1]

ARTE Y ESTADO

[SELECCIÓN]

(1935)

CRISIS DEL ARTE OCCIDENTAL (O DESESPERACIÓN DE LA PINTURA)

El problema del *arte y de la realidad* tiene dos aspectos considerables: el metafísico y su sucedáneo, el social.

Metafísicamente, la realidad para el arte no es la expresión del *ser*, como creía la retórica académica y platónica. Sino la expresión de ciertos *modos de ser*. En estos modos del ser hemos distinguido tres fundamentales, y por consiguiente, tres modalidades de realidad artística: la panteísta, u oriental; la individualista, u occidental; y la armónica, o cristiana.

Hemos, también, afirmado que el arte occidental o europeo (como su civilización liberal y humanista) está en crisis. Y que no podemos soportar la tiranía de un arte de masas absolutas que quiere imponernos el comunismo ruso, el Oriente. Y que es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal.

Examinemos una a una estas proposiciones, para mí axiomáticas. Comenzando por la crisis del arte de Occidente.

•

La crisis del arte occidental —o europeo, o liberal, o humanista— responde a la crisis del genio de Occidente. Es uno de sus fenómenos o formas de manifestarse. Quizá la más aguda, puesto que es la más delicada y expresiva.

¿Cuáles son los factores y apariencias en que se manifiesta tal crisis?

De todas las complejas causas que motivan esta crisis, yo creo que tres pudieran señalarse como las más graves:

1) *La máquina*. 2) *El purismo*; y 3) *La ausencia de mercado*.

Tres causas que tangencian la economía europea, la crisis económica, y que vierten el problema metafísico de la *realidad y el arte* en un aspecto netamente social.

1) El arte y la máquina

Cuando se habló de «las artes contemporáneas» en la Exposición Bienal de Venecia —julio de 1934—, a nadie, sino a mí, se le ocurrió preguntar con ingenua malicia: «Pero ¿cuáles son las artes contemporáneas? De cierto no será la pintura. De cierto no será la escultura. De cierto, casi, no será la música». Y, sin embargo, al hablar de las *artes contemporáneas*, todos los presentes entendían hablar de la pintura y de la escultura sobre todas las demás. Es decir, unas artes que —siendo las más clásicas en la historia— han dejado en estos tiempos, virtualmente, de ejercitarse, de *interesar*. Cuando yo afirmé —ante las sorprendidas protestas de los circunstantes— que las artes auténticamente contemporáneas —aparte la arquitectura— eran, por ejemplo, artes mixtas, como el *cinema*, como la *radiofonía*, como las *artes gráficas y de propaganda* (prensa ilustrada, carteles), se creyó que pretendía malbaratar la cuestión. Y, sin embargo, me bastó hacer observar que el problema de la pintura, de la escultura y de la música no es hoy —en el fondo— más que un típico problema de *paro obrero*, que si no preocupa a los Gobiernos tanto como otras clases de paro es porque el número de artistas inermes siempre resulta mucho menor que el de otra clase de operarios manufactureros. Pero que, no obstante, el propio Congreso de la Bienal de Venecia, con su discusión ante el Comité Permanente de la Sociedad de Naciones, era un síntoma elocuente de esa preocupación y de esa angustia. Era un grito de socorro frente al *paro* de pintores y escultores.

•

La pintura está hoy en crisis porque la máquina ha superado en gran parte a la pintura. ¿Cuánto mortal para inmortalizarse ante su familia y sucesores —o para hacer perdurar un momento de amor, de boda, de viaje— acude a un pintor? ¿Cuántos, en cambio, los que se van al fotógrafo? Frente a las escuelas de dibujo obligatorio ha surgido el Kodak, que nos hace a todos, automáticamente, reproductores fieles del mundo y de sus formas.

¿Qué puede la pintura frente a las composiciones, mágicas y dinámicas, del cinema? ¿O frente a los sistemas gráficos de reproducciones plásticas? Pensad, por ejemplo, en el *cartel*. En el fotomontaje. En el huecograbado. En el tecnicolor.

•

Soy un apasionado del *cartel*. Hasta el punto de que tengo todo un libro sobre ellos. Y uno de mis libros más entusiastas. Puesto que introdujo en el mundo literario la iniciativa de una *crítica de libros y de autores* en la forma plástica, rápida y sintética que dan los carteles a otros fenómenos de la producción humana. Aquel libro tuvo repercusiones hasta internacionales. A poco de publicado (1927) hice una colección de *Carteles literarios de España*, que fue expuesta en Madrid y en Barcelona. Siendo adquirida íntegramente por el bibliófilo D. Gustavo Gili para honra y beneficio mío.

La mesa donde escribo, el paisaje de mi estancia desnuda de escritor, no tiene más escape al mundo de lo plástico que dos magníficos carteles viajeros de Cassandre.

Hoy, un cuadro de historia, un paisajito, un aguafuerte, un tío fumando su pipa en un escorzo, nos dejan, si no helados, indiferentes.

En cambio, unos manchones arrebatadores, anestesiantes, de Julius Klinger, pegados en una tapia de suburbio, anunciando el perfume Mayamí, de Viena, nos sugieren en el acto un mundo de apetitos, de vanidades, de delirios, de calenturas inapagables. El transatlántico emproando un azul rayado de rojo de un Austin Cooper, portando encima el letrero de la Royal Mail, que encontramos al revoltar de una calle, al salir, asfixiados de mezquindad y estrictez, de la oficina, nos empuja a un globo de ensueños, de proyectos, de huidas, de escapes, de revolución sentimental. El plato de huevos con jamón —humeando suculento— apercibido al anochecer en un esmalte del autobús, cuando la mujer, acercándose la hora del condumio, sabiendo que no tiene cena hecha, inapetente por el trabajo de toda la tarde en el *bureau*, ese plato mágico, fascinador, provocativo, firmado por Everett Johnson para Morris y Company, la hace renacer a una vitalidad apetitosa, correr a escape por el manjar preparado y satisfacer por pocas monedas el encanto aún no roto de la rica atracción. Y así con el prospecto majestuoso del gran automóvil, de la fiesta de golf, de la corrida

de toros, de la feria de Sevilla. El sortilegio de unas llamaradas cromáticas, sabiamente repartidas, y he aquí de nuevo al pueblo conducido por el desierto como por la voz de Moisés. El cartel, lo gráfico en lo dinámico. Pintura maquinística.

2) El purismo

Otra grave causa en la crisis del arte occidental ha sido ese morbo característico de la cultura humanista, europea, liberal, individuante: la *restricción de temas*. La tendencia a elaborar un arte de iniciados, de selectas minorías. Un arte algebraico. De destilación exquisita. El llamado *arte puro*. Como el fabricar *arte puro* no ha venido a significar, ni mucho menos, que quien lo fabrica sea un *puro artista*, de ahí el descrédito y el cansancio que tal arte ha comenzado a producir. El *hermetismo purista* ha valido para que todos vayamos descubriendo, poco a poco, que en el santuario no había dioses, sino unos cuantos charlatanes aprovechados, profesionales del hieratismo y de la farsa.

El *arte puro*, a fuerza de destilaciones y más destilaciones, ha terminado por no tener nada que destilar y trabajar en vacío. Sutilizando el ímpetu poético y plástico, adelgazando la vitalidad creadora, ha llegado el arte puro a una pura fórmula ósea, rígida; a una mueca glacial y cadavérica. A un verdadero suicidio. A un quitarse la poca vida que aún le sostenía.

Cada día desconfiad más de los artistas y poetas puros. O son unos retrógrados, o —lo que es más fácil— unos vividores.

Y 3) La ausencia de mercado

La tercera causa en la crisis del arte occidental, y como consecuencia de las dos anteriores, es esa de la paralización del mercado, la ausencia de demanda, la falta de impulso adquisitorio por parte del público.

Todo arte se compone de tres factores esenciales: un artista, o productor; una obra, o producto, y un consumidor, o público.

Estando el artista en *paro*, sin materia o temas en que ocuparse apasionada y abnegadamente, era lógico que sus discontinuas producciones encontrasen una carencia de interés en el mercado de los gustos, de los adquirentes.

Vamos a concentrar en el ejemplo de la pintura esta carencia de mercado: este tercer factor que subsume las otras dos causas de la crisis en el arte occidental. Del modo como en el capítulo siguiente tomaremos «la nueva arquitectura» para probar la derrota del arte bolchevique. La pintura ha sido siempre un gran índice de Europa. Y una vez más ha de darnos la clave de secretos íntimos. La pintura —como Europa— está hoy desesperada. Hasta tal punto, que ha comenzado «a tirarse a las paredes». Es decir, a arrojarse en brazos del Estado, pidiéndole muros que llenar, fracasada la pintura *purista*, de caballete.

La desesperación de la pintura

Al final de la guerra pareció triunfar la *pintura pura*, o cubista. Se centralizó su mercado en París. Se erigió a Picasso en el patriarca de esa escuela, y al poco tiempo París era una colonia pictórica, el paraíso de los plásticos vanguardistas. Se abrían exposiciones, se fundaban revistas y se cotizaban en aquella bolsa del pintor precios insospechables. De todo el mundo acudían los pinceles aspirantes a la gloria y a la fortuna. Con lo cual pareció que el *problema de la pintura* había quedado resuelto.

Pero poco a poco —en estos últimos años— *llegó la crisis*. Los caballetes de las mansardas parisinas fueron cerrando sus patas. Las revistas comenzaron a dejar de publicarse. Las telas —sin pedidos y sin marchantes que las negociasen— permanecían enrolladas e inútiles. Se terminó aquella feliz y efímera etapa en que un pintor cubista ponía en fila varios lienzos en blanco y los iba emborronando en serie, con inspiración estandarizada. El éxodo principió. Los artistas que habían ganado en aquella racha se compraron una cartilla postal de ahorros. Y los otros —la mayoría—, menos dichosos (exhaustos y misérrimos), tornaron al pueblo abandonado.

Se ha querido explicar esta crisis como una simple e inmediata consecuencia de la otra, de la económica. No habiendo dinero para las necesidades primarias era imposible que lo hubiera para un *lujo* como la pintura.

Pero la razón profunda de la crisis pictórica era ésa: el *lujo*. La hipertrofia capitalista. La decadencia del espíritu occidental de empresa, individuante, sensual y suntuario. Caprichoso.

¿Se ha analizado bien la entraña de la crisis pictórica en el mercado de París? Yo creo que no.

El *tema* del cubismo respondía al último postulado romántico y liberal de Occidente; al último refugio del yo *perdido en el cosmos*.

¿Qué se proponía la pintura purista? Interpretar los *datos inmediatos de la conciencia*, que dijo Bergson. Y hasta los *mediatos de la subconsciencia*, como diría luego Freud.

(Bergson y Freud. *Dos judíos*, anótese bien. Los dos promotores ideales de ese arte *inmediato y surrealista*: materialista.)

La pintura tomó la *realidad circundante* para interpretarla *yoísticamente*, sin más norma que el yo, que el *alma individuada* de cada artista productor.

¿Y cuál era esa *realidad*? Pues la que ofrecía el ambiente bohemio y montparnasiano de aquellos pintores. Bien pobre y triste realidad. Una botella. Una mesa. Un trozo de periódico. Una guitarra. Un vaso. Un juego de ajedrez. Un piano… Es decir: el breve y estúpido escenario de un café cualquiera, o el de un taller de bohardilla en París. Con eso de que el pintor debía ver en la realidad *inmediata* la última razón de su arte, el pintor tomaba una manzana que le había sobrado en su postre y hacía una *nature morte*; o el sueño erótico y bulevardero que acababa de tener; y se ponía seriamente a interpretar «el realismo mágico» de estas cosas. De «su mundo» —como dijo el teorizante de estas teorías entre nosotros, don José Ortega y Gasset—. Bien mezquino mundo el de estos artistas. Se quiso —una vez más en la historia de Occidente— interpretar la *realidad* al modo platónico y académico. Tomando la parte por el todo. Sinecdóquicamente. Y creyendo que un *café* de París podía representar toda la *realidad universa*, se quiso hacer un arte *universo, internacional, antitradicionista y nuevo* de lo que era —una vez más en la historia— la petulante soberbia del «europeo»: esa de inventar la realidad a fuerza de desdoblamientos en el yo.

El cubismo quiso sorprender algo así como la realidad matemática de la vida: el relativismo exacto de la materia; la faz abstracta del *ser*, del «noúmeno». (Picasso, en la reciente conversación que con él tuve, daba su ideal cubista, matemático de la vida, exponiendo este teorema: el mejor puente sería aquel que se hiciera con el mínimo material posible, con una línea recta, con un hilo.) Cada cuadro cubista tenía que resolverlo el

pintor como el desarrollo de un teorema o de un binomio, en una pizarra. Y luego el espectador —para entenderlo— se veía obligado a saber mucha más geometría que la exigida por Platón para entrar en su Academia. El cubismo —por eso— pudo llegar, y ha llegado de hecho, a ser la «pintura más académica» que jamás existió. En el profundo y neto sentido que el filósofo de Academos pensaba: imitación de esencialidades. Y no *imitación de imitaciones*; imitación de esquemas arcanos, y no imitación de sombras, de fenómenos, de apariencias. Pintura rigurosamente intelectual. Pintura matemática. Racionalista. No es de extrañar que, a fin de cuentas, los rusos bolcheviques hayan desdeñado a Picasso como a un burgués de la *intelligentsia*. Y otro tanto hayan hecho con Le Corbusier. Por eso hoy Picasso y Le Corbusier, arrojados del paraíso terrenal ruso, despreciados por esas *masas* sociales a cuya conquista fueron, sienten la angustia de las conversiones, de los nuevos caminos. El arte racionalista era demasiado orgulloso y autárquico —demasiado «juego noble»— para no ofender a los humildes. En efecto, las *masas*, el *gran público*, se sintió ante esa pintura indignado, escandalizado, amotinado. Como se sienten siempre los humildes al ver abiertas las puertas de los alcázares para unas breves minorías henchidas de soberbia y de desprecio hacia los no elegidos. Era una pintura para pocos. Era una pintura auténtica de *Academia* y no de *Templo*.

●

Lo mismo ocurrió luego con la variante «surrealista» y «onírica» de esa pintura. El pintor dejó de interpretar el *noúmeno de la manzana de su postre* y se puso a ensayar el último tejido de sí mismo: el *sueño*, el *deseo*. Pinturas para clínicas de psiquiatría. De la Academia matemática se salió a la Academia hipocrática.

●

El espectador, la gente, siguió en las verjas de hierro, a las puertas, dando gritos, hasta que se cansó y se desparramó por cines, por carteles, por altavoces de radio, por un arte piadoso y acogedor que le entretuviera la pena y el dolor de vivir.

●

No obstante la puridad y laboratorio de esa pintura, surgió en el acto la posible industrialización de esa pintura. Para alguien tenía que ser esa pintura. Alguien habría de consumirla.

Y entonces, el espíritu judaico y bancario, siempre alerta a todo ensayo creador, aun ante el más aparentemente inútil e incotizable, como era ese de «la pintura pura», se puso en marcha.

Eligió una clientela snob y codiciosa. Americanos, nuevos ricos de la guerra, burgueses intelectualizantes, y comenzó sus operaciones.

Dio un valor fiduciario a esos cuadros. Como a auténticos valores muebles. Como a billetes de banco, como a diamantes. Y creó la *Bolsa de la pintura*, con sus agencias o despachos en las «exposiciones privadas».

Los cuadros se empezaron a cotizar como *acciones* de empresas en marcha. Subían los Picassos tantos enteros. Los Braque o los Max Ernst bajaban otros tantos.

Año 1922-1924	Francos	Año 1928-1930	Francos
Braque: *Le violon*	570	*Nature morte fruits*	50.000
Chirico: *Le douleur*	550	*Nature morte*	3.610
Derain: *Deux verres*	300	*Femme dans un fauteuil*	75.000
Gris: *Nature morte*	140	*La tranche de pastèque*	10.000
Laurencin: *Femme arabe*	160	*Le chapeau*	30.000
Lothe: *Pantomime*	920	*Les trois graces*	5.000
Matisse: *Vue de la Seine*	200	*Paysage maritime*	60.000
Metzinger: *Le clocher*	130	*Paysage*	3.000
Picasso: *Citronnade*	500	*Composition* (27 x 21)	52.000
Utrillo: *Saint-Alban*	210	*Rue Mont-Cénis*	33.400

La pintura quedó en manos de «agentes de bolsa», de «marchantes». Los cuales eran los intermediarios entre el productor y el consumidor. Al productor se le explotaba con un contrato fijo de trabajo. Y al consumidor se le engañaba con el alza futura de aquellas *acciones al portador*.

A veces el comprador —un tanto escamado— protestaba de no entender nada del cuadro adquirido, del disgusto horrible que su vista le producía. Pero el «marchante» le convencía pronto de que un cuadro, como un billete de Banco, cuantos más arabescos incomprensibles tuviera, *más fondo de seguridad* poseía, más garantía contra las falsificaciones.

●

Sobrevenida la crisis económica, esa clientela mercantil y snob fue desapareciendo. Italia estaba cerrada para tal clase de adquisiciones. Rusia, no digamos. En España, patria de Picasso, no se le conocía ni con su nombre completo: Pablo Ruiz. De Alemania fueron barridos por Hitler los principales mercantes de ese arte. En Norteamérica estalló el desbarajuste financiero. En Sudamérica se «congelaron los créditos». Inglaterra seguía sonriendo con su fría risa tradicionalista y un poco estúpida…

Como un campamento en pleno desierto ante la tormenta de arena, volaron caballetes y camellos. Un simún. Un ciclón.

¿Quién comprará lo que pintemos? ¿Quién comprará lo que aún nos queda pintado? ¡Acudamos a las exposiciones nacionales! ¡Acudamos a implorar al Estado! ¡Que nos compre el Estado! ¡Que nos emplee el Estado!

Y así pasó, por ejemplo, en España. Gran parte de los *fauves* españoles, de los *independientes*, de los *ibéricos*, de los *vanguardistas*, de los *libertarios*, van terminando como profesores de dibujo en institutos estatales de segunda enseñanza.

Y, como en España, así en los otros países. Los futuristas italianos piden «muros» al Estado para pintar. No temen ya caer en pintores de gorda brocha.

●

Es natural que el Estado —ofendido generación tras generación, año tras año, por estos *rebeldes*, *individualistas* y *románticos*— se haya cuadrado, inquisitivo, ante esa turba de desesperados antes de hacer nada a fondo. Y quien dice el Estado dice también la Iglesia. Dice: toda institución *colectiva* y *de masas*.

¡Ah, ah! ¿Conque ahora somos las masas, los humildes, los *despreciados*, el *Estado*, el objeto de vuestra ansia?

Y mientras el Estado —entrañable y piadoso en el fondo— se dispone una vez más en la historia a salvar al artista, le deja por un tiempo, en castigo y disciplina y arrepentimiento, tirarse a las paredes hambriento y desmelenado. Que apure bien la crisis de su soberbia. La crisis del arte individualista y occidental.

EL «EXPEDIENTE» PICASSO

Picasso no ha ido a Roma todavía. Pero ya es bastante que haya retornado a España sin que de España le haya llamado nadie.

Una tarde del pasado verano fui a saludar a un amigo del Club Náutico donostiarra, a la hora de almorzar, cuando mis ojos se posaron en los de un comensal frontero, a quien acompañaban una señora y un muchacho.

—Ése es Picasso —le dije a mi amigo.

—No. Es un francés —respondió mi amigo, un abogado a quien ese pleito plástico, planteado por mí, le dejó indiferente—. No ha hablado toda la comida más que en francés.

A la mañana siguiente, el joven arquitecto constructor del Náutico me llamó por teléfono, todo alborozado:

—¿Sabes quién está en San Sebastián?

—Sí. Picasso.

En efecto. Yo no me había equivocado. Picasso estaba en San Sebastián. En España. Y acababa de ser descubierto, al cabo, por sus compatriotas, nosotros, dos españoles.

—Podrá estar usted satisfecho, Picasso —le dije aquella misma tarde, con una ironía que él me pareció agradecerla—. ¡Le hemos descubierto, al fin, en España!

(Le rodeábamos a Picasso poco más de media docena de muchachos en el mismo escenario cubista del Náutico.)

—Claro es —proseguí en el mismo tono— que para compensarle tan gran satisfacción, sabe usted que tiene garantizada nuestra absoluta discreción nacional. Ni un

teléfono de periódico se moverá por usted. Ni un fotógrafo. Ni un repórter. Ni una autoridad pública. Ni una manifestación popular… ¿A que lo menos llevaba usted quince días en España sin que nadie lo supiera ni le reconociera?

—Sí. Llevo ya varios días. Muchos más de los que pensé. Vine por veinticuatro horas. Y ya ve, no sólo me he quedado por muchas más, sino que es posible el que me interne España adentro. Hace diecisiete años que no la pisaba.

—¿Tan atrayente encuentra nuestra tierra, esta tierra tan ingrata para usted?

—Me divierto mucho, mucho más de lo que yo creí —respondió Picasso rehuyendo una respuesta a fondo y extendiendo sobre el pormenor local su mirada gozosa—. Por ejemplo. He descubierto, la otra tarde, en los toros, algo que quizá ustedes mismos no sabían: que las monjas llevan ahora sus niñas a las corridas. Se ve que con esto de la República tienen derechos gratuitos, como si fuese una fiesta de beneficencia. Yo creo que me pasé la mitad de la corrida mirando a aquel palco de monjas. Otra cosa que también me ha chocado es esa de la cantidad de niños perdidos en la playa, y el reclamo que hace de ellos el altavoz de la Concha. He llegado a pensar si tantos niños perdidos serían casos de exhibición de sus mamás o de sus niñeras. Y luego, es formidable la descripción que de estos niños hace el radioparlante. ¡Qué señas corporales y de vestido improvisa en el momento! ¡A qué reconocimientos estupendos deberá someter a esos niños!

—Pero lo que más le habrá gustado en el fondo, Picasso, de este retorno a su pueblo es el pasar por él desapercibido, desconocido. Yo creo que para un temperamento fuerte y excepcional, que ha ganado una batalla dura en la fama del mundo, lejos de constituir una amargura atroz esta ignorancia del término nativo debe ser como una disciplina moral, casi religiosa. Y además, estupenda. En París, en Londres o en Berlín, tiene usted que huir de la publicidad, de los asaltos admirativos, de las invitaciones acá y allá. Mientras que aquí puede circular libremente, alternar con todo el mundo, dejar que le tomen por un comerciante de vinos, por un relojero, por el dueño de un estanco… Y hasta por un general retirado, aquel Picasso que hizo el expediente de las Responsabilidades por la derrota marroquí de Annual.

—¡Como que era mi tío!

—Picasso, ¿toda su familia es de Málaga?

—Sí.

—¿Y ese nombre de Picasso es italiano?

—No. Era español, Picazo. Pero unos antecesores míos fueron a Italia y de allí lo trajeron desfigurado, pronunciada la *z* a la italiana, con *s*.

—¿Y por fin se celebra esa exposición suya en Madrid?

—Lo dudo. Resulta que el año pasado me mandaron un representante de la República para organizar esa exposición en Madrid. Mis marchantes, los propietarios de mis cuadros, y yo mismo, hicimos en seguida la más elemental observación, suponiéndola resuelta de antemano: el seguro de las telas. «No tenemos dinero para eso», me respondió ingenuamente el delegado oficial, «pero… podríamos poner Guardia Civil por la vía del tren». (¡Ja, ja, ja!)

Entre los que rodeábamos a Picasso —todos fascistas— estaba José Antonio Primo de Rivera.

—Algún día nosotros pondremos para recibirle una Guardia Civil, pero como honor, y tras haberle asegurado su pintura —dijo José Antonio.

Picasso quedó sonriente y subrayó:

—El único político español que habló de mí elogiosamente como gloria nacional, en un artículo publicado en Norteamérica, fue su padre, el general Primo de Rivera…

Guardamos un momento cierto silencio…

—¿Va usted a la corrida del domingo?

—No sé… Belmonte tiene ya pocas facultades.

La conversación empezó a centrarse en los toros. Picasso entendía de toros tanto como de pintura. Su epidermis francesa e internacionalista iba poco a poco pulverizándose al calor de nuestras palabras y de nuestros temas. Iba apareciendo en Picasso el Pablo Ruiz de hacía diecisiete años, el castizales de café madrileño, el que pintaba «monos» para revistas bohemias que patrocinaba un mecenas vendedor de cinturones eléctricos. Pablo Ruiz Picazo, el hombre ibérico de una estirpe apasionada, aguda, barroca. Sus chistes, unos crueles, otros cargados de intención sexual, cruzaban la conversación como estocadas.

—Picasso —le decía yo—, ¿cuál es el libro que más le ha gustado entre los que se han escrito sobre usted?

—Uno en japonés, que acaba de salir, y que no podré leer nunca —respondía con una carcajada de ironía violenta.

—Picasso —le preguntaba otro—, ¿por qué cree usted que Sánchez Mejías volviera a torear?

—Por vergüenza…

—Claro; como que el torero y el artista no pueden vivir sin público, sin una masa social que los recoja, atienda, excite, y si es preciso los lance a la muerte.

—Naturalmente —respondió Picasso—. Nosotros hacemos las cosas para alguien. Eso del arte por el arte es una filfa…

—Pero el arte, ¿cree usted que debe ser algo abstracto?

—No; sencillo, simple, directo. Es como un puente. ¿Cuál sería el mejor puente? Pues aquel que se redujera a un hilo, a una línea, sin que le sobrara nada, que cumpliese estrictamente su función de unir dos distancias separadas.

●

Poco a poco, fui quedándome con el Picasso que yo había presentido y forjado.

—El pasaporte lo llevamos en la cara —dijo Picasso en un momento en que alguien le abordó su vivir en París y no en España.

¡Y qué pasaporte! Yo sólo recordaba unos ojos parecidos a los de Picasso: los de Mussolini. Una mirada tan cegadora, vital, deslumbrante. ¡Qué ojos esos de Picasso! Perforaban como puntas de fuego. Había que bajar persianas para mirarlos. Y entornar pupilas para resistirlos.

Aparecía en Picasso el caso genial de una estirpe barroca y romántica como es la ibérica. Sólo Goya debió de tener una mirada de ese ardor. Mientras sus teorías de oriundez occidental y europea hablaban de matemática plástica, su persona, su mirar, su modo de vestir, de sentarse, su bromear, revelaban un fondo bárbaro, nuestro, genuino, pasional, tormentoso, conceptuoso: barroco.

Tenía aladares grises en las sienes como algunos picadores. Llevaba una cadena de oro de la solapa al bolsillo del pañuelo. Su chaleco resultaba explosivo al lado de su traje. Tenía actitudes de cura en un casino. De jugador de tresillo.

Este «cubo de cal» malagueño que salió un día de la entraña española hacia mercados occidentales y revolucionarios volvía poco a poco a su sitio, se repatriaba, reingresaba a sus orígenes, a sí mismo, en un renacer de nueva juventud.

El día antes había venido un universitario francés a mi casa para hacerme unas preguntas acerca de Gómez de la Serna —el tipo sincrónico de Picasso en literatura— para una tesis.

—¿Por qué Gómez de la Serna está en baja y ha decrecido el interés por él? —me preguntó.

—Yo creo —le respondí netamente— que por haberse excedido en la línea de un sentido determinado. Ramón ha llevado la tesis vanguardista y revolucionaria, internacionalista, libertaria, a momentos en que la revolución y la creación estaban por otro lado.

Yo creo que Picasso está en el mismo peligro que Ramón. Pero también creo que quizá lo salve antes. Se le nota más repugnado que nunca contra un arte falsamente internacionalista; contra un París, falso centro moral del mundo; contra la concepción falsamente, judaicamente revolucionaria en la historia. Se le nota con una querencia hacia el genio del terruño nativo —a pesar de las monjas en los toros y de los niños perdidos en las playas—. ¿Acaso no es Picasso un niño perdido en la playa española?

¿No es su caso el evangélico —una vez más en la vida— del niño pródigo, del hijo que vuelve?

Es posible que Picasso, vencido por la inercia de las cosas, termine su vida de creador y de renovador—como un buen burgués galo cualquiera, panzudo y rentista— rumiando glorias y pipas pasadas, en cualquier pueblucho amable de la dulce Francia, saludado por el alcalde, por la «Marsellesa» local, por el juez, por el gendarme y por reportajes retrospectivos en los periódicos del mundo occidental. Pero es también muy posible que el león entrañable que lleva en sí Picasso renuncie a esa cochina vida que le acecha y pegue el salto genial, libre, hambriento, devorador, desmelenado, hacia nuevos desiertos y nuevas hostilidades e inclemencias.

Por lo menos, ésa ha sido la genialidad de otro genial contemporáneo: Le Corbusier.

La desesperación de la pintura contemporánea, liberal, burguesa, occidental, representada hoy por Picasso, ha tenido su fenómeno correlativo y semejante en el fracaso de la «nueva arquitectura», simbolizada, en cierto modo, por Le Corbusier.

Vamos a verlo.

LA «NUEVA ARQUITECTURA» O LA REVOLUCIÓN FRACASADA

Cuando parecía que el mundo estaba conquistado por *l'esprit nouveau* de la «nueva arquitectura»:

Cuando parecía que la tierra se iba a convertir en un mar surcado de casas náuticas y racionalistas:

Cuando la humanidad parecía resignada a aceptar para vivir una arquitectura de tuberculosos, unas moradas-sanatorios, unas salas de clínica dental y unos dormitorios-quirófanos:

Cuando la ley rígida del *funcionalismo racional* iba a cumplirse sobre el globo arquitectónico.

Y el hombre a quedarse en cueros sobre terrazas innumerables.

Y las cristalerías oblongas —aéreamente suspendidas entre cemento y acero— comenzaban a confundir al hombre con el paisaje, y a transformarlo en pez de pecera, o en viajero transiberiano que considera la vida como un puro tránsito cósmico, sin distinción de patrias ni tradiciones:

Cuando esta «nueva arquitectura» estructurada por alemanes, rusos, holandeses, franceses y suizos de la posguerra revolucionaria —por el espíritu judaico, socialista y pedagógico de 1917—, parecía pronta a su total eclosión, ¡hétenos que en Alemania, el gran nido de los Gropius, Mies van der Rohe, de los Stuttgart y los Dessau, queda clausurada! Y el Gobierno de Hitler proclama esa arquitectura antinacional, antitradicional y bolchevique.

¡Y hétenos que en Rusia, la gran revolucionaria del arte y de la construcción, desechan como burguesa esta arquitectura, últimamente, para el Palacio de los Soviets, adoptando un proyecto de tipo babilónico, como para el rey Asurbanipal!

•

Es decir, que la Europa *nórdica*, *protestante*, y la Rusia *marxista*, inventoras y propulsoras de esa «arquitectura funcional», «de masas sociales» y de «materialismo vital», dan por fracasado el experimento, volviendo a sus formas arquitectónicas más acreditadas o genuinas: en Germania, el estilo romántico, colosal, salchichoso y nervudo. Y en Rusia, el estilo asiático, serrallesco y vegetalino.

●

Por contra, en el mundo románico, donde hasta ahora el *estilo funcional y cúbico* había quedado relegado a los vestigios de casas campesinas o de pequeñas ciudades litorálicas, empieza a cobrar prestancia. Italia y España es ahora cuando acrecientan su entusiasmo por la arquitectura desnuda, masiva y proporcional.

●

¿Qué lío es este de la «nueva arquitectura»? A mí me preocupa hondamente.

La arquitectura es el arte indicilar de nuestra época.

En rigor, la arquitectura ha sido siempre el índice estilístico de todas las épocas. Se habla de un *orden clásico*, pensando en el Partenón. De un *alma gótica*, en las catedrales. De un *Renacimiento*, en las cúpulas de Bramante. En un *rococó* o en un *barroco*, recordando a Churriguera.

El habitáculo del hombre es como la prolongación misma del hombre. Hasta el nómada (el hombre sin casa) hay que imaginarlo siempre bajo una tienda de tela, morada de lona, velamen empujado por el viento trashumante. El hombre es siempre *el hombre y su casa*. La historia del hombre es un poco la historia de sus estilos arquitectónicos.

●

¿Cuál era el último estilo arquitectónico predecesor de este *nuevo*, *funcional*, *racionalista*?

Era un estilo prolongación última del *barroco*, del estilo *romántico*, del estilo *naturalista* y *psicologista*. Era ese *modern style* que los surrealistas a lo Dalí quieren rei-

vindicar ahora, siguiendo instintivas instrucciones del comunismo ruso, como protesta contra un arte, como el funcional, que corre el peligro de romanizarse, de fascistizarse.

•

(Paréntesis.)

El catalán surrealista Salvador Dalí es el campeón del modern style *como ideal de arte, en oposición al arte funcional y racionalista. Para Dalí la Suma Belleza deberá ser* comestible. *Adora las puertas en forma de hígado, las columnas de confitería arquitectónica. Adora las ondulaciones de mar petrificado de las fachadas del paseo de Gracia, en Barcelona. Y las estatuas ornamentales en éxtasis eróticos y cursilísimos. Y las neurosis ceramistas del Parque Güell, en su tierra. A primera vista, podría sorprender que un artista joven,* avanzado *y de gran talento plástico como Dalí haya caído en esa glorificación de lo que se tenía por más cursi, repugnante, burgués y mediocre: el estilo catalán o* modern style *fin de siglo. Y, sin embargo, no hay contradicción.*

Es un fenómeno en arte —paralelo al político— que obedece a una misma causa: el regionalismo.

El regionalismo *es una consecuencia de la metafísica romántica, naturalista y subversiva, utilizada hoy por la Rusia comunista y por la Francia liberal para impedir toda posible unificación en principios clásicos, cristianos, catolicistas e imperiales.*

Así como los «revolucionarios sindicalistas» de la Esquerra de Macià partieron de un hipócrita e insincero postulado internacionalista y humanitario para terminar en una Generalitat localista y regional, así Dalí partió del principio vanguardista, abstracto y deshumano para terminar en las bellezas de la Barceloneta.

Aribau, Rusiñol, Guimerà y todos los artistas folklóricos y regionales de Cataluña han quedado bien pobres ante la glorificación del alma del señor Esteve, *ramplona, tripuda, práctica y tierna, comercial y orfeónica, alcanzada por Salvador Dalí, el único chico con genio que ha dado el arte joven catalán. Y a quien admiro hoy más que nunca. Precisamente por reconocerle un magnífico enemigo. Ese arte que proclama Dalí me parece respetable, con una sola condición: la de no pretender que traspase el paseo de Gracia. Es decir, la gracia que les hace a los señores de ese paseo. Su erección, en norma universal, es*

como ese prurito de los esquerristas de basar la confederación dels pobles iberics *en el uso de la lengua catalana.*

●

El *modern style* era el tipo Casino de San Sebastián. Banco de España en Madrid, casas de Gaudí en Barcelona. Una arquitectura con exteriores y fachadas donde se habían depositado —como en las enciclopedias a lo Larousse, a lo Espasa— todos los vestigios del pasado. En un detritus infatigable. Una arquitectura con interiores «psicológicos», «intimistas», donde guarecer bien las lágrimas pasionales de escenas de sofá, los eructos de comidas complicadas, los malos olores de una ausencia de baño, los bacilos de toda epidemia y la caries de unos dientes sin cepillo. Deliciosa arquitectura.

Por eso ha tenido que ser violenta —y hasta revolucionaria— la reacción contra esa pútrida delicia.

●

La nueva arquitectura —funcional e higienista— tuvo un primer origen excelente, piadoso y noble. Procedió de dos impulsos netamente científicos: el *biológico* y el *técnico*.

Ya a fines de siglo se había abierto paso —desde los laboratorios de biología— el concepto microbiano y bacilar. Con su terapéutica consiguiente: *aire*, *sol*. Las ciudades comenzaban a hacerse imposibles para la vida. El maquinismo en auge (carbón, gasolina) ponía irrespirables las angostas ciudades, estrechas e inservibles para un tráfico cada vez más febril y creciente.

Por otra parte, el *ingeniero*, el *técnico*, al construir máquinas y rodajes para estas máquinas, había descubierto una serie nueva de materiales y modos constructivos. El hierro, el acero, el níquel, el cristal, el cemento armado.

Cuando, en 1903, en vista de esta industrialización de la vida que se avecinaba, dos arquitectos como Tony Garnier y Ángel Peret presentaron unos proyectos de nueva arquitectura, no se hizo sino ensayar la práctica de esos dos imperativos origina-

rios: la *lucha contra el bacilo* (biología) y la *lucha contra un material antiindustrial* (ingeniería).

La Gran Guerra desarrolló enormemente la validez de esos dos conceptos motores. El laboratorio químico se perfeccionó maravillosamente, con sus sucedáneos las clínicas operatorias y los sanatorios de convalecencia. Y la técnica ingenieril y maquinística llegó a creaciones insospechadas. El avión, el tractor, el submarino, el automóvil, el transatlántico, el cañón, el puente metálico, las estaciones radiotelegráficas, los puestos de semáforos, las locomotoras, adquirieron de pronto algo más que una utilidad inmediata: un prestigio de belleza, una irradiación ejemplar, que no tardó en trascender a la poesía y a la plástica nueva. Al arte.

El hombre —después de la guerra— creyó que se avecinaba la Edad de Oro en que había soñado románticamente tantos siglos. La paz iba a reinar sobre la tierra. Todo iba ya a socializarse, en una vida común, rápida, idílica, aséptica. Se iba a salir de la ciudad tentacular, en una vuelta a la naturaleza madre. Y a huir de conceptos místicos y enrarecidos, turbadores de la paz natural y comunal: como eran las ideas de Dios, de Patria, de Familia. No habría ya distancias, ni fronteras, ni razas inferiores, ni explotadores ni explotados. Se viviría en casas sencillas y puras como celdas de una comunidad internacional, tomando por modelos las viejas casas primigenias del litoral africano, griego, siciliano y andaluz. Cubos de cal. Ayudados del hormigón y del hierro —pura armazón orgánica—, se proyectó la *casa transportable*, como un buque sobre la tierra. Como un palafito: apoyada sobre pilotes, sobre zancos de cemento que dieran la sensación del caminar, del trasladarse sobre el globo, a gozarlo. Y con hermosas terrazas para desnudarse y fundirse a la naturaleza, desnudos, en un místico desnudismo integral, materialista y panteístico.

●

Fue ése el segundo origen —el *insano* y *maldito*— de la «nueva arquitectura».

El espíritu originario —de ciencia y piedad humana— se había evaporado para dejar paso a un espíritu turbio, voraz, revolucionario y herético que desde tiempo acechaba en la sombra para caer sobre esa presa: el *espíritu errabundo y oriental de Israel. El espíritu judaico.*

Fue el mismo espíritu que desencadenó la Revolución rusa para dar satisfacción política a los mismos postulados, a las mismas querencias que perseguía en el arte y en la vida: *racionalidad, igualdad, internacionalidad*.

Y en la Alemania socialista —prehitlerista— y en la Rusia trotskiana, y en la Holanda de Amsterdam —judaizante y socialista—, surgió ese credo de una *arquitectura para masas proletarias*, una arquitectura uniforme y sin fronteras. Racional y lógica, como la moral del judío Espinosa. Y ese espíritu judío se complacía en reiterar la forma bíblica, palestínica del cubo de cal y de la terraza solar, adulando con ello la vieja sed de sol y de aire puro de los climas nórdicos; y su ancestral tendencia selvática y panteísta al desnudismo y al culto de las fuerzas naturales. Y ese espíritu judaico se complacía en acentuar el sentido nómada, errátil y despojado de la *nueva arquitectura*. De ahí esa obsesión por las *casas-buques*. Por los *lechos-literas*, las *alcobas-camarotes*, las *ventanas-escafandras*. De ahí el culto excesivo de la nueva arquitectura por los valores materialistas de la vida: confort y confort hasta el paroxismo. Adoración solar. Deshumanización y geometría. El espíritu humano y creador de los primeros orígenes de esta arquitectura se transformó en el espíritu característico del revolucionarismo judaico: lo *nómada* y lo *materialista*.

Pero ese espíritu judaico, oriental y revolucionario, *espíritu* 1917 de la nueva arquitectura, fue descubierto un día, combatido y desarmado. Hoy…

●

Los nórdicos descubrieron un día —oh, qué gran descubrimiento— la única ley fundamental de arquitectura: la *climática*. Descubrieron que tanta terraza y tanto solarismo y tanta desnudez interior eran espantosos y desafiantes para un clima de lluvia, de nieve, de goticismo y de selvas con abetos. En la Alemania de Hitler descubrieron que mientras combatían en la calle al judío, al católico, al hombre moreno y soleado, en casa ¡vivían «la casa de ese hombre»!

Y, como es natural, le suprimieron también la casa.

Con un sentido racional, muy diferente al *racionalismo espinosiano* de tal arquitectura. Cada raza tiene su clima y, por tanto, su guarida contra ese clima. Su casa es-

pecífica. La raza aria no podía tener el mismo habitáculo que la semita. Y llamó «hebrea» a esa arquitectura.

Lo mismo les ocurrió a los Soviets de Stalin, caída la venda judaica de los ojos. Desilusionados de conquistar el mundo en «revolución permanente», volvieron los ojos a los viejos tiempos orientales, retrógrados, asiáticos y zaristas. Volvieron los ojos a su querida arquitectura de bazar y de serrallo. Por eso el nuevo Palacio de los Soviets no será de «nueva arquitectura», por considerarla como un último producto, *occidental*, *capitalista*, *burgués* y *judío*.

•

Y así se encuentra hoy esta pobre «nueva arquitectura», destinada por los revolucionarios de 1917 a la conquista integral del mundo. Y, al fin, desechada por el Occidente nórdico (anglogermánico) y por el Oriente ruso, bolchevique.

Sin más salvación que la de todo pecador: purgar sus pecados con una peregrinación a Roma, en busca de una absolución total. Es decir: sin más vía de salud que el «retorno a sus orígenes matriculares», en una vuelta de filialidad pródiga. Una vuelta a aquellas matrices —humildes y eternas— del litoral antiguo; a aquellos *cubos de cal*, populares, seculares, de donde un día la sacaron unos aventureros, con el señuelo de correr el mundo montada sobre cristal y metales preciosos.

El reciente descubrimiento de «Roma» por Le Corbusier —el gran apóstol «funcionalista»— significa uno de los síntomas indudables y hermosos de la salvación que espera a la nueva arquitectura tras el fracaso de su revolución bolchevique y mundial.

EL «EXPEDIENTE» LE CORBUSIER

La «nueva arquitectura» ha seguido la ruta parabólica de la «nueva política» en el mundo.

Nacido el socialismo en los típicos medios intelectuales de Occidente, se creyó que al desembocar ese producto, por intermedio del judío Marx, en el Oriente, se iba

a plegar el Oriente —y el mundo— a los postulados de los utopistas europeos. Rusia cogió el socialismo y lo plasmó con su genio comunista, absoluto, asiático, riéndose de aquella *intelligentsia* francesa, inglesa o alemana, inventora de los idílicos proyectos sociales. Mofándose de ella. Escupiéndole el peor insulto del comunista: *burguesa*.

Le Corbusier debió de hacerse tantas ilusiones como Picasso en la «revolución social» a través del arte. ¡Pobres Picasso y Le Corbusier! Yo vi a Le Corbusier por vez primera en una de esas visitas suyas de propaganda hechas, no entre las masas sociales y populares, que pretendía conquistar, sino —buen *europeo*— en círculos de minorías selectas, pedantes y esnóbicas, círculos morbosamente sedientos de *ideas nuevas*, de *hechos nuevos*, de peroraciones nuevas, de querer estrenar el mundo todas las tardes en una hora de conferencia.

Le Corbusier dejó en su paso por España —como en otros pueblos europeos— un ideal filocomunista, redentor de la vida inquilina y del urbanismo burgués. Dejó tras sí una escuela de imitadores y de entusiastas.

Lo que más me gustó de Le Corbusier —ya desde entonces— no fueron tanto sus proyectos como el ardor y el ímpetu que ponía en sus geométricos sueños. Ya la gente le decía que era más un lírico que un arquitecto. Un romántico de la geometría. (En ello iba a estar su salvación, como veremos.) Pasó el tiempo. A mí, que había sido uno de los más conmovidos por la propaganda de aquella nueva arquitectura, y que fui uno de los primeros escritores españoles en proclamarla y difundirla por mi patria, me vino una cierta angustia repulsiva por tal estilo. Y, en consecuencia, y de reflejo, por su gran apóstol: Le Corbusier. Encontraba esa arquitectura, más que protestadora, protestante. Sentía en ella una frigidez incontrarrestable con tanta retórica del sol y del aire como postulaba.

Y es que yo había llegado ya lealmente, sinceramente, a la conclusión definitiva que constituye el secreto de toda arquitectura: el *genio climático*.

La nueva arquitectura —aérea, encristalada y palafítica, sin muros, sin macizos, toda ella paisaje, sol y comunión naturalista— me pareció una aberración para la vida española genuina.

El hombre de España jamás buscó, ni podría buscar, el sol y la luz en su arquitectura. Eso fue cosa de holandeses, de ingleses, de baltas. La impresión que me de-

jaran Londres, Amsterdam: la de ciudades con gafas. Todo en ellas: miradores, cristalerías, espejos reflejantes. Ciudades miopes, ansiosas de claridad y de precisión. De sol, de aire, de contornos. *Licht, mehr Licht!*

El español (como el romano, el árabe y el griego) lo único que había buscado en serio durante su vida arquitectónica fue la *sombra*. Frescor y umbría.

Muros densos, mengua de ventanas exteriores y patios. Aireación interna. Intimidad luminosa.

El *patio* había sido para nuestra arquitectura como el *hogar* para la arquitectura nórdica. El corazón de la vida cotidiana. Su médula.

El español no había sentido —ni siente, ni sentirá— el *paisaje*. Eso del paisaje fue una invención panteísta del humanismo que tuvo escasas repercusiones en nuestra genuina cultura. El «sentimiento de la naturaleza» en nuestra literatura y en nuestra pintura ha sido sólo un tema de profesores liberales para torturar a alumnos y a clásicos. ¿Cómo en la estepa castellana o aragonesa iba uno a sentarse en un sillón metálico frente a la reverberación cegadora de kilómetros de ardor? ¡Sin árboles, sin agua deliciosamente enriada y enriberada, sin verdura enjugadora de la luz y de la calígine polvorienta!

Es cierto que las terrazas —una de las claves en la nueva arquitectura— existían en nuestra arquitectura románica y afromediterránea. Pero nuestras terrazas eran para utilizarlas en el atardecido y en la plena noche. Yo nunca olvidaré el secreto de Tetuán, aflorando los atardeceres —y en las madrugadas del Ramadán—, aquellas figuras ocultas durante el día solar. ¡Espectáculo marino, abisal, de ver abrirse flores humanas en las rocas calizas de las casas, y trémulas animálculas en caracoles de yeso, bajo el océano azul de una noche estrellada tetuaní!

¡Mortandad de nuestras ciudades blancas, grises, en las horas meridianas! Ciudades siderales, lunares. Sin tránsito, sin humo, sin gritos, sin seres, sin máquinas.

Pronto vi que Le Corbusier y su arquitectura eran un *error de laboratorio*, de taller técnico, de cerebros maquinísticos, fáusticos; una *falsa universalidad*, un *arte restringido*. Una confusión que confundía la *estandaricidad* con la catolicidad de un arte.

Era el romanticismo eterno del hombre nórdico, que había querido universalizar el mundo, tomando las formas externas de la cultura del sur y maquinizándolas. En

efecto: W. Gropius, el creador de Dessau, se había inspirado en las casas de pescadores de Capri.

El famoso Mies van der Rohe hizo sus planos germánicos sobre las moradas pompeyanas. Otro se fijó en las arquitectonías sudanesas. Otro, en las viviendas tangerinas o malagueñas. Picasso, en las casas aragonesas de Horta.

¡Oh tiempo de la preguerra y de la inmediata posguerra!

Final confusísimo de toda una era de confusionismo.

Mientras los arquitectos nórdicos bajaban a los climas solares, importando la *cal* y la *terraza* a sus climas abéticos, de niebla y nieve, nuestros arquitectos indígenas tomaban estos dos caminos, a cual más bufos: o se iban a la Königsplatz de Mónaco, o a la Brandeburgtor de Berlín, para importarnos edificios plúmbeos de piedra asalchichada, o bien se iban, los más jóvenes, a Stuttgart, a Dessau, a reingresarnos la cal y la sal de Andalucía con un *made in Germany* oliente a cerveza, a sosería y a dureza. ¡Qué descastamiento y ridiculeces recíprocas!

Afortunadamente, las cosas no van a seguir así. Y la arquitectura va a dejar pronto su papel de arte snob y de laboratorio para conquistar un papel mucho más fundamentado, tradicional y serio: *el de su primacía artística*, *humana*, *social*.

Le Corbusier —por fin— ha encontrado su camino de contrición y de recreación. Frente a su quimera de revolución social y de maquinismo integral, ha encontrado, según sus propias palabras, «une verité sociale: Rome».

Y lo mismo que Roma —matriz universa— va plasmando de nuevo la política del mundo, así ha comenzado a plasmar el arte de este mundo universo, que tiene su símbolo en la más viril, constructiva, imperial, de todas las artes: *la arquitectura*.

Le Corbusier ha descubierto la majestad de Roma. De la arquitectura de los pueblos. Del Estado.

●

Hace muy poco he encontrado de nuevo a Le Corbusier. Bajo el cielo de Italia. Ni la primera ni esta vez quise hablarle. Me satisfice en observarle, en escucharle. Ahora, con una diferencia: la admiración me la encontraba teñida de algo fraterno,

de una alta ternura, como de una indecible camaradería y ritmo en la misma marcha. Veía en él —gran talento famoso— ingresar en la misma ruta ideal por donde yo marchaba ya —sin fama y sin honores— hace años.

Su perfil seco, preciso, engafado, gris y elegante me pareció menos suizo, menos maquinístico, menos fanático de la geometría. Sencillamente: más humano.

Creo, además, que ésa era, precisamente, su propia preocupación: la rehumanización de la arquitectura. Arrebatar a la máquina y a la ciudad tentacular y a la masa colectiva su presa del hombre. Sabido es que Le Corbusier fue el inventor o propulsor de aquella ecuación célebre en la «nueva arquitectura»: *casa = máquina para vivir*.

Partido, como los otros arquitectos nuevos, de los hallazgos maquinísticos e ingenieriles (electricidad, acero, hormigón, cristal) y de terapéuticas biológicas de laboratorio (lucha antituberculosa, aire, sol), fue el lírico en arquitectura de la *vuelta a la naturaleza a través de la máquina: de la casa*.

Hoy, sus dos grandes inquietudes, las inquietudes que el genio de Roma parece haberle desvelado, son casi las contrarias: *salvar al hombre de la máquina, dominar la naturaleza humanamente*. Encontrar la fórmula entre la masa y el individuo. Entre lo colectivo y lo personal. He ahí su teorema nuevo y trascendente:

¿Qu'est-ce que la ville?

¿Et d'abord qu'est-ce que l'homme?

C'est un potentiel illimité d'énergie placé entre deux fatalités contradictoires et hostiles: l'individuel et le collectif.

C'est entre ces deux destins que se trouve le point juste, le point d'équilibre.

No otra ha sido y es la fórmula fascista para lo social y político.

Le Corbusier ha llegado en arquitectura al «punto justo», al «punto de equilibrio» entre las dos fatalidades contradictorias y hostiles, entre lo *individual* y lo *colectivo* a que había —en el Estado— llegado Mussolini. Genio de Roma. Punto medio, equilibrio entre la fatalidad hostil del genio de Occidente (lo individual) y entre la hostil fatalidad del genio de Oriente (lo colectivo). Genio de Roma. ¡Nueva catolicidad arquitectónica!

Roma es el más elevado potencial en el cielo de una fatalidad. Roma ha conquistado una verdad social.

Es comprensible que en el mundo arquitectónico y artístico de París, de Moscú, de Norteamérica y de otros sitios se rumoree el que Le Corbusier se ha hecho fascista. Ante fórmulas así, y ante su amistad con gentes francesas como Lagardelle el sindicalista, amigo de Mussolini, es natural que Ginebra y Moscú sospechen haber perdido un naipe de fortuna, un pleno artístico, un gran talento mundial. No creo que a Le Corbusier le interese llamarse o no fascista, pertenecer o no a una política determinada. Lo que le interesa es la revelación de esa nueva fórmula encontrada para su arquitectura y su urbanismo: esa nueva ecuación mágica entre lo individual y lo colectivo.

Con lo cual se cumpliría una vez más el destino de Roma en sus florecimientos históricos: que son siempre las provincias romanas, el mundo románico, quien abastece a Roma de sus mejores artistas, salvadores, exaltadores. Una vez más se vería patente que Roma no es Italia, ni Francia, ni España, sino almas romanas de esos países las que sienten el ímpetu de la filialidad, el misterio de un genio matriz. ¿Qué es Roma para Le Corbusier?

Roma, la fuerza consciente.

Roma, palabra redonda, plena, entera, central, eminente.

Roma, geometría simple, pero esencial.

Roma, hacer surgir un potencial.

Roma, encaminarse por una vía noble.

El Partenón (puro arte de Occidente) *había hecho de mí* —dice Le Corbusier— *un revolucionario*.

Frente a las ciudades rascaciélicas y monstruosas y maquináticas de Norteamérica, o los conglomerados románticos de las villas medievales y las urbes caprichosas y modernistas del pasado siglo, la villa romana se le aparece como una villa de *orden*, *clasificación*, *jerarquía*, *dignidad*. Villas como máquinas: productos de acción. Roma ha conquistado una verdad social.

●

No será de extrañar el que pronunciamientos como este de Le Corbusier conmuevan los destinos de la arquitectura por venir, las almas jóvenes de los arquitectos en gestación.

He pasado esta tarde sobre el Palatino, en medio de los oleandros rosas y blancos, en medio de los cipreses y bajo un cielo magnífico. La historia emana de todo; se apodera del corazón; arrebata el espíritu. Pero ¿constituirá un peso para el espíritu y para el corazón? O bien, ¿será la historia un trampolín maravilloso del impulso, del salto hacia delante?

Yo no concibo la historia más que en esta forma última. La historia nos enseña que cada época ha creado obras peculiares a ella, y, anteriormente, otras obras que las precedieron.

Hoy es útil el que técnicos perseverantes, modestos pero convencidos (entre los cuales estoy yo), puedan venir a afirmar y a decidir a aquellos cuya misión es regidora de que nuevos tiempos han llegado y que medios técnicos prodigiosos están pronto aptos, y que todas las soluciones pueden ser afrontadas y alcanzadas, que los proyectos están hechos, que la prueba está controlada numéricamente.

Las raíces de la nueva civilidad que adviene son tan profundas que una arquitectura y un urbanismo esplendentes, magníficos, llenos de grandeza y dulzura para el corazón humano, pueden escudarse bajo el signo milagroso de la decisión, del gesto que sólo la Autoridad puede crear. La Autoridad; esta fuerza paterna.

Roma está hoy, ante el pleno tumulto universal, en el puesto de una autoridad adquirida y conquistada, una autoridad en grado de proclamar su verbo ante la paz del mundo.

•

Sólo sobre el Palatino, bajo el cielo de Roma, entre la severidad del ciprés, la gracia del oleandro y el pálpito de la historia, podían surgir estas palabras; este programa; esta ruta nueva.

Roma: salto de lo *sido* hacia el futuro. Progreso, afincándose en la tradición: *fatalidad*, *genialidad*, en la historia.

Le fascisme —ha dicho un ilustre escritor francés, actual y joven— *est un retour aux sources et un magnifique retour sur soi-même.*

El Imperio —ha dicho ese mismo crítico, Waldemar George— *es una síntesis del Norte y del Mediodía; de los tiempos modernos y de la Antigüedad.*

Y el arte esencial al Imperio fue siempre la arquitectura.

Las legiones comportaban sus ingenieros geómetras, arquitectos y militares que fundaban las ciudades. La urbe romana jamás padeció de error —dice Le Corbusier.

¿No era el César el constructor de puentes: Pontifex? Estructurar, edificar, ordenar, son los verbos del Estado. Verbos arquitectónicos. Toda resurrección de lo «estatal» en la historia significa un resucitamiento de «lo arquitectónico». Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura.

Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado.

Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo —genio de Roma, jerárquico, ordenador— ha llegado al mundo.

Que las otras artes —como falanges funcionales— se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La Arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma.

EL ARTISTA COMO COFRADE

Hay, por los barrios viejos y populares de San Sebastián, algunas tabernas semejantes a las que existen en barrios populares y antiguos de otras ciudades españolas. Tabernas donde algún artista desconocido —quizá por algunos vasos de vino, como los clásicos juglares— decoró los muros con pinturas alusivas a la industria y al paisaje en que instaladas están esas tabernas.

Cuando hace poco un grupo de artistas vascos «individualistas» y «conocidos» me invitaron a visitar el refugio gremial que, con el nombre de Gu (nosotros), acababan de fijar en San Sebastián, esa preocupación mía por el artista popular se me convirtió en emoción: la emoción de ver un sueño cobrando propincua realidad.

Eran estos mismos pintores, arquitectos, escultores que en otros años habían expuesto sus trabajos en el parlamento liberal del arte que son las *exposiciones*. En las exposiciones donde sus obras, divididas en *partidos*, en *tendencias*, tendían la mano hacia un núcleo electoral, una votación, un jurado que las eligiese candidatas a la medalla. Buscaban, las pobres, el sufragio inorgánico de un público que miraba, curioso, las candidaturas, las aplaudía, las vituperaba y se marchaba a su casa sin más complicaciones. Sin el menor encargo, sin hacer un solo pedido, sin verificar una sola compra. Condenando a la miseria los esfuerzos *individualistas* y *tendenciosos* de los expositores.

Pasé ratos deliciosos en Gu. Gu —construido con cierto esnobismo, todavía un tanto desorientado— iba adquiriendo, por la fatalidad de las cosas, el verdadero sentido que anda buscando el arte desde hace tiempo: *la casa sindical*, el *refugio gremial*.

Allí arribaba un pintor. Bebía un trago de sidra. Se tumbaba en una especie de lecho-camarote que hay para los artistas transeúntes, y cuando sentía llegarle la inspiración, tomaba pincel y colores y empezaba a extender por los muros del sindicato su sueño y su estilo. Al poco se presentaba un arquitecto. Traía noticias de un proyecto estatal o municipal para el que se necesitaba el concurso de todas las

artes juntas. Y se estudiaba la posibilidad de asistir a ese concurso gremialmente unidos.

●

Esa corriente sindical del arte, iniciada por el Gu donostiarra en España, tiene un porvenir seguro, grande y fuerte. Y responde a la misma inquietud que —sintónica y sincrónicamente— sienten los artistas de otras partes del mundo.

Recuerdo que hace ya algún tiempo recibí una documentación, para su propaganda en España, de una institución sindical muy semejante. La del grupo Porza.

Porza era el nombre de un pueblecito alpino, al borde del lago de Lugano, donde habían convivido tres años un pintor alemán (Albensleben), un escultor italiano (Bernasconi) y un pintor ruso (Bryks).

Habiendo experimentado el beneficio del enriquecimiento mutuo de esa convivencia, quisieron que tal ensayo beneficiara a otros artistas.

Y se decidieron a fundar por varios países *casas* donde los artistas y los intelectuales pudieran congregarse, vivir en común, trabajar, reposarse y favorecer los intercambios nacionales.

La primera casa Porza la inauguraron en Cadempino, trasladando a poco la sede central a Berlín.

En Francia, gracias al apoyo de Jean Schlumberger y Arthur Fontaine, púdose obtener de Paul Desjardins la reserva permanente de un cierto número de cámaras en la famosa abadía de Pontigny (adonde acudió, por cierto, nuestro Eugenio d'Ors).

Asimismo, el pintor Albert Gleizes ofreció al borde del Ródano tres de sus habitaciones.

●

En otro aspecto, y con carácter más estatal, es el movimiento que algunos Gobiernos nacionales han iniciado para albergar a sus artistas en paisajes y medios de gran tradición plástica. Ponemos, como ejemplo, la espléndida Casa de Velázquez, creada por Francia en la luz velazqueña del Madrid que mira al Pardo y a la sierra.

España misma, con su Casa, ya venerable y tradicional, para pensionados, en Roma, es otro ejemplo digno de la máxima atención.

●

De un lado, Gu, Porza, los artistas que buscan su sindicación para intervenir, con su arte y algún día, en el Estado. De otra parte, algunos Estados, que agrupan sus artistas para que orienten el arte con nuevos puntos de vista. Corrientes, movimientos, aún en embrión, aún dispersos, aún sin orientación clara y firme, pero que significan ya decididas afirmaciones contra aquel mito, fracasado y trágico, del artista solitario descubriendo todos los días el mundo. Y llevando ese mundo descubierto a democráticas e inorgánicas exposiciones nacionales o internacionales, donde la *iniciativa liberal* del *comprador* tenía que *comprender y pagar* el esfuerzo de tales descubrimientos. Es decir, coger un cuadro, entregar por él unas pesetas y archivarlo en un comedor entre olor a solomillo y patatas fritas.

●

Fue una mentira del humanismo esa de que el artista podía vivir solo. La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos.

El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí —siempre— al *cofrade*. En el doble sentido *monacal* y *gremial*.

Las Casas Porza (de tipo laico) representan el mejor ejemplo de la *querencia monacal* que pervive en la subconsciencia del artista. El ansia de una vuelta a cierta disciplina espiritual, el retorno a elegir en el mundo los paisajes más bellos, donde más luzca la gloria de Dios.

El *turismo* —esa institución bárbara y laica que es el turismo— no podrá nunca llevar sus snobs autocares a grandes paisajes sin encontrar, en todo gran paisaje, enclavada, la ruina de una abadía, de un monasterio (casas Porza de antaño).

¿Cómo se instalaron aquellas grandes fábricas de artistas que fueron las famosas órdenes monásticas? Cluny, Camaldula, Cister, Carmelo. ¿Dónde instalaron sus ca-

sas benedictinos, cartujos y franciscanos? Orillas de lagos, cimas de montañas, valles de luz, imperios de soledad, gracia, silencio y belleza. ¿Cómo se realizaron esas casas? Por donaciones del *Estado* de entonces. Donaciones de *señoríos*.

Y cuando las donaciones no eran cuantiosas, buscaron el sistema *mendicante*. Que hermanos mendicantes fueron siempre los artistas y poetas. *Pobrecitos, hermanitos, fraticelli, vandervögel.*

El artista y el intelectual sienten ya la angustia, insostenible por más tiempo, de su dispersión, de la rotura de su hermandad.

Y a soldar esa rotura y crear otra tienden todos los esfuerzos de esas llamadas «cooperaciones intelectuales». Y, sobre todo, esa orientación hacia la *gremialidad*, a la *sindicación*, a la *cofradía*, al sentido humilde y social de lo *artesano*, que se va mostrando en algunos países, en países «regresados de lo romántico». Así en Italia, en Alemania, en la misma Rusia, que tornan al artista como «cofrade» encuadrado y uniformado. Frente a la despeinada y aviolinada y enchalinada y antisocial *alma bohemia*. Por eso tiene tanto interés el ensayo «sindical» de Gu en el viejo San Sebastián artesano, pescador, operario y cofrade. Es un ensayo hacia una nueva *moral colectiva* del artista, que no tiene nada que ver con la moral personal de cada artista. El artista, como el santo —ha dicho un filósofo—, tiene su moral específica. Por eso se han envenenado siempre en las épocas liberales las cuestiones morales de los artistas. Hombres de poca fe y de costumbres terribles fueron Filippo Lippi, el Perugino, Rafael, Caravaggio, Tiépolo. Y, sin embargo, ¡qué gran servicio moral prestaron a su tiempo!

●

Es un error creer que en las épocas de mayor esplendor artístico gozaron los artistas privilegios excepcionales como individuos. Por el contrario, se les tuvo como *artesanos* y *operarios*.

En la Roma pagana y cesárea sólo tenían derecho a la ciudadanía los arquitectos. Pero no los pintores ni los escultores.

Durante la Edad Media —cuando no estaban refugiados en el convento— se confundían con la clase ministril de los juglares. Eran simples menestrales.

Poco a poco se fueron organizando en corporaciones y gremios, en cofradías que recordaban la organización clasista y colegiada del antiguo Imperio romano.

Los artistas formaban grupos profesionales, y eran utilizados en empresas colectivas de tipo social y de sentido religioso. Pero desde que en el 800 surgió el emblema de *in arte libertas* y comenzaron a estilarse «las exposiciones» para dar cauce a esa teórica libertad de los artistas, los artistas fueron perdiendo algo peor que la libertad: el arte mismo. Del modo que el Parlamento, nacido para salvar la libertad del ciudadano, ha terminado por acabar con la ciudadanía.

De ese Estado liberal —corrompido y cursi— viene la confusión, hoy ya inaceptable, de que un *arte* de *Estado* es un arte *pompier*, falso.

El arte protegido por el Estado liberal sí era un arte falso y de pacotilla. Porque el Estado liberal entendía su función, ya como *beneficencia*, o bien como *compadrazgo*. De ahí esos cuadros horrendos e intolerables que suelen decorar los ministerios y edificios públicos; y las estatuas y los proyectos arquitectónicos, todas esas «obras artísticas» cuya compra o encargo dependiera de un jefe de negociado amigo del ministro de turno.

Algo semejante le ha ocurrido a la Iglesia, en esos tiempos mismos. Ella, animadora, creadora y exaltadora del arte en tantos momentos sublimes, parece haberse reducido a un ideal de belleza gobernado por apagavelas. Por gentes que ahuyentan a los mejores espíritus del servicio religioso y se quedan sólo con el sacerdote torpe, basto y, lo que es peor: burocratizado. Ese tipo de cura que confunde el alma de los fieles con una oficina.

●

Las dificultades que se presentan para el desarrollo sindical de los artistas no son —por hoy— pequeñas.

Roberto Papini y Antonio Maraini, que han estudiado estos problemas en la Italia actual, advierten la necesidad de mantener e intensificar las relaciones sindicales de los artistas con otros sindicatos. Pintores y escultores con arquitectos e ingenieros. Y con los gremios de la industria y del comercio.

Maraini ha detallado la organización sindical que se hace hoy en Italia de los artistas, como de cualquier otra profesión.

Ese sindicato de artistas está concebido como «organización nacional» subdividida en organizaciones regionales o provinciales. Ya existen diecisiete. En el aspecto sindical, sólo se exige el *tesseramento*, el carnet profesional. Por una cotización módica. Y para evitar así el diletante. Este año había inscritos 4.500.

Desde el punto de vista de la eficacia, está concebida la organización en forma de filtro. Dan toda suerte de facilidades en el principio, mediante las Escuelas de Artes y Oficios. Las Academias vienen a desempeñar un papel de Liceos depuradores. Sólo llegan al final —a grado *universitario*— aquellos que han sufrido toda suerte de pruebas en su vocación e iniciativas.

Las exposiciones son ayudadas siempre. Desde las individuales a las locales, las regionales y las nacionales.

Al artista se le había considerado siempre como un ser al margen de la vida.

El principio sindical tiende a recoger al artista de su posición marginal y encuadrarlo, ligarlo a la vida de la nación.

Sólo así el Estado deja de ser «mecenas». Y ayuda al artista, no arbitrariamente, sino conforme a un plan general de justicia y eficacia.

Para lo selectivo, frente a la *exposición*, se tiende a volver, con todos sus inconvenientes, pero con todas sus posibles grandezas, al «concurso», a la «oposición de tono militante». Siempre que una legislación especial garantice esta práctica.

Otro problema que ha surgido en esta organización sindical es el de saber «quién sea artista», «quién pueda sindicarse». ¿El que ostente un título académico? ¿El que se llame a sí mismo artista? Ello se ha solucionado con el simple recaudador de impuestos. De un modo enérgico y seguro.

En cuanto a los dirigentes de los sindicatos de arte, se ha convenido también en que no son los mismos artistas los mejores regidores. Porque el arte de la organización es otro arte que el «arte».

Hasta el punto de recordarse que en el principio básico de la experiencia sindical del socialismo se guardaron bien de poner un metalúrgico al frente de los metalúrgicos y un albañil al frente de los albañiles. Creándose ya entonces «el organizador de profesiones», que dio excelentes resultados.

●

Si Gu, en San Sebastián, quiere ser algo más que una *garçonière* de unos cuantos desocupados y bohemios, debería iniciar una campaña de discusiones y de fiestas colectivas, que quizá fuese recogida por algún partido juvenil y nuevo en la política nacional. Su emblema: *Frente a bohemios, cofrades*. Gu dejaría de ser una perlita de buenos camaradas y amigotes. Y podría tener la ambición de que su grito «Nosotros», dicho ya en *lengua española, nacional y católica*, fuera el grito *de todo un sector social*, del gremio, de la cofradía más fina y más ardiente y más inquieta de un país: esa de los artistas.

ESTADO, ARTE Y ARTISTA

Recordad

Abrimos este libro asegurando que para su claridad y elegancia no lo comenzábamos definiendo lo que el arte fuera. Sino que —al trepanar problemas y perforar túneles temáticos— lo iríamos induciendo tensa, nerviosamente. Y que sólo al cabo de esa tarea esforzada —a fin de rematarla con redondez de cúpula— abordaríamos lo que el Estado fuese en sus nexos con el arte.

Nos parece haber cumplido generosamente la fatiga de examinar el arte y las artes en sus relaciones con el Estado. No hemos de resumir esos exámenes en conclusiones y considerandos. Queremos que cada capítulo anterior tenga validez por sí mismo, más que por sus definiciones: por sus sugestiones. La definición es siempre un verbalismo que deja escapar la realidad, abstrayéndola. En cambio, la sugestión es siempre un método vivo de dar sentido a la realidad: de concretarla, de animarla.

Pero el lector de este libro —al llegar a este punto final— me dirá que tal vez yo he conseguido dejarle orientado en lo que el arte sea.

Y hasta en las relaciones del arte con el Estado. Mas lo que no comprende es por qué he nombrado tantas veces la palabra «Estado» y tanto me he referido a ella, y sea ese concepto uno de los dos fundamentales en que este libro se polariza —¡sin decir nada, hasta ahora, sobre lo que pueda entenderse por Estado!

¿Qué es eso del Estado? Por qué tanta alusión al Estado? ¿Qué entiendo yo por el Estado? ¿Y qué deberá, en consecuencia, el lector de este libro entender por Estado?

El Estado, concepto nube

Llegamos al último nódulo de las cuestiones. A su remate final.

Me ha placido dejar en la mayor de las vagarosidades ese término de Estado, a lo largo de todo el libro, como si ese término hubiese sido una blanda y moldeable nube que debía conformarse al viento que soplara en cada instante. Es decir: haciendo que el lector, como el contemplador de nubes, viese en el concepto Estado lo que mi incitación y su imaginación del momento le sugiriesen: una montaña, un reino de serafines, un dragón, un monstruoso palacio, un ángel, una materia informe y sin figura…

Hay conceptos-nube que sin ser ellos delimitados sirven como delimitaciones, para que se destaquen los perfiles en el paisaje. Uno de tales conceptos es, sin duda, ese del Estado. Por eso lo he utilizado así. Y creo no haberme equivocado al haber hecho de él un uso externo e instrumental hasta ahora. (Tantos servicios se deben al Estado que uno más —éste— no podía negárnoslo.) Pero llega el momento en que necesitamos conocer los secretos de esa naturaleza nebular. Su estratigrafía vaporosa. Su esencia. Porque de ello depende nada menos que todo el tema de este libro. Su éxito o su fracaso. Si posee o no valor y trascendencia el emparejamiento conceptual de *Arte y Estado* que lo encabeza.

Es ya el punto de preguntarnos con toda energía y decisión: ¿Qué es el Estado?

Deformaciones jurídicas

Ante todo, hemos de responder de un modo periférico y como de oídas: el Estado es hoy un concepto que no se le cae de la boca a nadie, un concepto-moda; algo que todo el mundo cree conocer e intuir, pero que nadie logra representar, perfilar.

Y menos que nadie los tratadistas de derecho político. Que son algo así para el Estado como los teólogos para Dios. Gentes que a fuerza de usar y abusar del *nombre* dejan intacto lo que detrás del nombre hay. La definición y el casuismo, el teorema y sus corolarios, pareciendo haber apresado la verdad, dejan siempre que la verdad, como el perfume, se desvanezca.

Creo que fue Jellinek el que clasificó las teorías sobre el Estado en tres tipos: a) teorías objetivas, b) subjetivas, y c) jurídicas.

A las teorías objetivas pertenecían, por ejemplo, estas ecuaciones:
El Estado es un hecho.
El Estado es una forma patrimonial, de dominio.
El Estado es la población.
El Estado es el soberano.
El Estado es un órgano de tipo biológico.

A las teorías subjetivas pertenecía esta otra serie de equivalencias:
El Estado es un organismo moral.
El Estado es una unidad colectiva de asociación.

Finalmente, las teorías jurídicas:
El Estado es un objeto de derecho.
El Estado es un sujeto jurídico.
El Estado es una relación jurídica.

Es muy difícil que con cualquiera de esas definiciones pudiéramos emparejar lo que hasta aquí hemos dicho sea el arte. Y hasta que tenga nada que ver. Véase sólo por el enunciado de ello: «El arte y la relación jurídica», «El arte y la forma patrimonial». ¡Qué horror!

Y es que los tratadistas de derecho, deformando profesionalmente, jurídicamente, los conceptos vitales, han hecho del concepto «Estado» algo no más allá de un término *político*, *legal*, *positivo*. Cuando ese concepto «Estado», si a algo concreto alude, es a lo menos concreto del mundo: a lo metafísico, a lo trascendente, a lo religioso. Y, por ende, a lo artístico.

Ser y estar, en España

Yo no veo otra manera mejor de comprender, de intuir, lo que el Estado sea, si no es partiendo de lo más elemental y, al parecer, más equívoco: su literalidad, su signo gramatical: su letra. Y ascender por su letra a su espíritu: a su sentido.

La palabra *Estado* es un sustantivo posverbal. Esto quiere decir que procede esa *sustancia* de una *acción*. La acción de *estar*.

Estado es el participio pasivo del verbo *estar*. Esto es: algo que participa pasivamente de un verbo que de por sí tiene un sospechoso cariz de pasividad: el *estar*.

Etimológicamente, todos los indicios nos inducen a afirmar que *Estado* es un concepto antidinámico: quietista.

Como la mineralización de una fluencia anterior, como la fría piedra volcánica procedente de una erupción remota.

Sin embargo, esto que gramaticalmente es cierto, en realidad no lo es. Pero sigamos nuestra indagación literalista.

La lengua española tiene entre las peculiaridades de su genio una muy conocida precisamente sobre este verbo *estar*. Que lo diferencia netamente del verbo *ser*.

Lo cual no acaece en otros idiomas y culturas. En España, *estar* denota la cualidad pasajera en un sujeto (Juan *está* malo).

Ser: señala la cualidad permanente en ese sujeto (Juan *es* malo). La diferencia la hace la lengua española nítidamente con ambos verbos. No es lo mismo *estar malo*, accidente y eventualidad en la vida de un hombre, que el *ser malo* ese hombre, tara moral congénita.

Por tanto, *estado* será algo como eventual en un ser. Una permanencia más o menos duradera, pero sujeta a cambios y desapariciones. Retengamos esta conclusión. Para aproximarla a esta otra:

El verbo *ser*, en español, no procede del latín *esse* = *ser*, sino de *sedere* = *estar sentado*. En una posición como permanente y fija.

Mientras *estar* viene de *stare*, que en un principio dicen que significó *estar de pie*. Es decir, con posibilidad de traslación, de fuga, de marcha, de tránsito.

Luego *estado* —contra lo que nos indica su carácter de pasividad— tiene un sustrato activo, transitivo: *estado* es aquello que *siendo*, *permaneciendo*, *existiendo*, puede de un momento a otro dejar de ser, de permanecer, de existir.

La lengua griega tenía cuatro clases de verbos clasificados por Aristóteles:

Dos verbos de carácter de pasividad, noluntariosos: Κεῖσθαι, yacer, y πάσχειν, sufrir, y otros dos con esencia más activa y querenciosa: ἔχειν, tener, y ποιεῖν, hacer.

(Estos verbos fueron llamados «vacíos» por gramáticos posteriores.)

Pues bien: el caso del verbo *estar* es un verbo que participa de esos dos caracteres

contradictorios: de un lado es un verbo de pasión, de noluntad. Pero de otro implica una posibilidad opuesta.

Por tanto: *estado* participa sólo de lo pasivo en cuanto que esa pasividad es resultado de un *siendo*. De un *siendo* producido por un *hacer* y por un *tener*.

•

Salgamos de estas sutilezas lingüísticas a una más clara luz ejemplificadora:

El *Estado* en un individuo, en una política, en una religión, es exactamente lo que el sustantivo posverbal y pasivo en la lengua española. Una forma transeúnte, pero determinada, de ese *ser*. Llámese ese ser *Juan*, *España*, *catolicismo*.

El cohete y el Estado

Pero con esto no hemos alcanzado quizá sobre el concepto de *Estado* sino una débil claridad auroral.

Trasplantémoslo del mundo de la filología —saltando por encima de lo político— hacia aquel horizonte metafísico que Nietzsche nos señaló con su imperativo famoso: *¡Llega a ser lo que eres!*

Traducido el aforismo nietzscheano al verbo *estar*, equivaldría a esto: *¡Llega al estado supremo de todos tus estados!*

Al vértice de tus posibilidades quemando todas las anteriores, como el cohete aniquila sus reservas explosivas para alcanzar la última cima telúrica de ímpetu: aquella en que estalla de estrellas e ilumina el cielo más que las estrellas del cielo.

Por consiguiente: en un ser hay plurales *estados de ser*. Ascendentes y descendentes. Y entre ambos —como un pico de sierra—, ese *estado cima*, único cielo, única ventura reservada a la vida: *la felicidad de ser todo cuanto se era previamente*.

El *Estado* así visto será, pues, *etapa* y *fin*. *Medio y meta*. Un concepto instrumental y teleológico. Creación y destrucción a la par. Algo así como el avión que vuela mientras puede sostenerlo su hélice. Y bate las alturas que el corazón del piloto da de sí.

El Estado no es un país, no es una nación, no es una cultura, no es un individuo. Ahora bien: cada individuo, cada cultura, cada nación, cada país, tienen sus *estados*. Y esos *estados* varían, o bien en ascensión hacia uno ideal, prefijado. O bien descienden de él tras haberlo vivido tanto o cuanto tiempo.

Dogma de la Santísima Trinidad

Pero no saldremos de estas anfibologías conceptuales si no pegamos un golpe de timón y nos remontamos a un punto de vista general. A algo que constituye la médula de este libro, el miradero cenital de este libro: mi fe en la tripartición genial o divina del mundo. Es decir: mientras no nos atrevamos a enfrontarnos nada menos que con el viejo dogma, cada día más olvidado, de la Santísima Trinidad. Ese dogma que de todos los dogmas católicos es el que me produce más desvelos para hacerlo mío, para comprenderlo y llegar a su último sentido. Los cristianos ortodoxos, como los griegos, toleraban sabiamente la recreación de los dogmas a través de la experiencia personal. La fe ignorante sobre un dogma da sabiduría. Pero la sabiduría anhelante sobre ese mismo dogma llega a dar la fe. Y yo hoy, tras mis búsquedas ansiosas, gnósticas, yo creo, como el primer católico del mundo, en el dogma de la Santísima Trinidad, que los jesuitas en el siglo XVII marginaron cautamente para evitar nuevos conflictos interpretativos, sustituyéndolo con el dulce, familiar y fácilmente accesible dogma trinitario de Jesús, María y José.

●

Ya en el siglo III comenzaron las querellas entre las relaciones del Padre y del Hijo. ¿Eran de la misma sustancia? ¿Iguales los dos? ¿Cuál el lugar del Espíritu Santo en ese sistema?

Un obispo de Antioquía, Pablo de Samósata, subordinó el Hijo al Padre. Dios era más.

Arrio o Ario, sacerdote de Alejandría, provocó por las mismas razones el terrible movimiento ariano o arriano que condenaría el Concilio de Nicea en 325; que combatiría

san Ambrosio, y que haría dogmatizar al Concilio de Constantinopla (381), sobre el Espíritu Santo, haciéndolo tercera persona de la Santísima Trinidad. Como un tercer Dios, armonizador y completivo de los otros dos en litigio. Un tercer Dios «espiritual» y «ordenador» que representaba, se ha dicho, la evolución del *Logos* platónico.

El dogma trinitario fue fijado por el llamado símbolo de Atanasio, obra quizá del obispo Vigila (490).

«Adoramos un Dios en la Trinidad y la Trinidad en la Unidad, sin confundir las personas ni dividir la sustancia…

En esta Trinidad las tres personas son *co-eternales* e iguales entre sí.

Porque si cada una de esas tres personas —tomada aparte— es Dios y Señor, la religión católica nos prohíbe decir que existen tres Dioses o Señores.»

Cuando yo —intuitiva, poética, católicamente—, en mi *Genio de España* (1932), afirmé que el mundo se repartía en dos genios o divinidades —que luchando entre sí se completaban en armonía por un tercer espíritu ordenador—, aludía, sin querer, al dogma central y básico del catolicismo.

Establecía mi sistema religioso sobre mi propia religión, *poniendo al día* los misteriosos conceptos de *Padre*, *Hijo* y *Espíritu Santo*.

Cuando yo decía que el genio de Oriente significaba *Dios sobre el hombre* y el de Occidente el *hombre sobre Dios*, y el genio romano, crismático, la *armonía de Dios y hombre*: el *espíritu de conciliación*, sentaba con nuevas denominaciones el dogma trinitario. Y al referir ese espíritu de conciliación, de *Espíritu Santo*, al fascismo —sobre bolchevismo (Oriente) y liberalismo (Occidente)—, asignaba al fascismo, certeramente, la misión continuadora de una «nueva catolicidad». (Véase mi *Nueva catolicidad*, 1933.)

Estados «geniales» y Estados «políticos»

Pues bien: el genio de Oriente —Dios sobre el hombre— tiene sus estados. Aquel Estado será el supremo en Oriente, que llegue a ser todo lo que el genio de Oriente es.

Por eso, el budismo, y hoy el bolchevismo, son los estados perfectos de ese genio oriental. Y sus concreciones políticas —perfectas—, por ejemplo el Estado de Lenin, la Rusia maximalista, donde el ansia aniquiladora de lo individual se extendió con genialidad perfecta, de lava amorfa e invasora, anulando y aplastando todo.

¿Por qué se dice que Inglaterra es el Estado más perfecto del mundo liberal? Porque su Estado político ha llegado a ser lo que el genio del inglés, del ario liberal, quería ser.

¿Y por qué se ha visto en el Estado fascista de Mussolini algo así como la suprema tensión a que podía conducir la estirpe romana? Porque con su ecuación de libertad y autoridad en lo nacional, en el Estado, lograba «su Estado». Ese Estado a que siempre aspiró, aspira y aspirará Roma mientras Roma exista en el mundo.

Sólo así pueden explicarse las grandezas y decadencias de los pueblos y naciones.

Cada país tiene su fórmula dada, su estado latente, su *genio*, como yo lo llamo. Mientras lo tenga incipiente y débil, ese Estado *no es*. Es otro Estado falso, o simplemente infirme.

Y si después de haber alcanzado lo que debía alcanzar, abandona la tensión por mantener ese Estado, los estados sucesivos, alejados de ese ideal, preformal (genial), lo arrastran a abismos de degeneraciones y fracasos.

Ahí está España con el símbolo de su *Estado supremo* alcanzado un día, unos años del siglo XVI: El Escorial. Estado hecho piedra, jeroglífico, esfinge. Hoy hundido en el tiempo, como en una sima desde cuyo fondo sus torres, campanas, cruces y cúpulas nos dan voces de angustia, de socorro, de templo sumergido, para que una generación titánica española lo vuelva a sacar a luz y a vértice de historia.

El Escorial

Estos gritos de socorro ya los oyó en 1915 don José Ortega y Gasset cuando meditaba, en El Escorial, sobre El Escorial. «Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual.»

Ortega —sibilinamente— creyó que esa generación era la suya. Concretamente: él.

Creyó que le bastaba oír aquellas campanas y saber dónde. Es decir: «definirlas», «señalarlas».

Pero cuando Ortega escribía esas líneas meditabundas —1915—, su generación acababa de traicionar a El Escorial.

El Escorial —piedra guerrera levantada a la *gloria católica e imperial de la Casa Germánica de España contra los franceses* (batalla de San Quintín), y *contra los herejes de Oriente y Occidente*— acababa de ser traicionado por una generación que entregaba su simpatía a los franceses y a los herejes. Y renunciando, además, a la guerra. ¡1915! Fundación de la revista *España* en Madrid. Nacimiento público de la generación de Ortega y Gasset que, proclamando la *democracia*, el *pacifismo*, la *francofilia* y el *heretismo*, abocaría a la España más opuesta a la de El Escorial: el 1 de abril de 1931. (Por eso Manuel Azaña —otro meditador escurialense— intentaría llevar a la acción lo que Ortega soñara en meditación.)

Pero no podía ser. Ya denuncié de una vez para siempre (*Genio de España*, 1932) que lo característico de esa generación pacífica, intelectual y republicana, fue la *hipocresía*, la misma del tero: la de dar en un lado los gritos y en otro poner los huevos.

Ortega dio con el grito de El Escorial, pero puso el socorro donde ese socorro no podía servir para nada. (Si no fuera trágico lo que hizo, diría que hizo una chaplinada.)

¡Pues no se le ocurre pensar a Ortega que el *error* de El Escorial estuvo en ser «un tratado del esfuerzo puro»! En ser sólo «ímpetu, coraje, furor». Sin contenido ideal, sin saber para qué ni por qué se esforzaba, como le pasó a Don Quijote. Hombre Don Quijote poco intelectual, según Ortega, aunque muy hazañoso y pleno de voluntad.

Según Ortega, El Escorial sucumbió de analfabetismo. Por falta de meditaciones de El Escorial sobre El Escorial. Por no hacer caso a Ortega y Gasset e intelectualizar su loca y ciega voluntad. ¡Ah! —piensa Ortega sin decirlo—. ¡Un Escorial que, además de su coraje, hubiera sido neokantiano!

Pero El Escorial, aun en su sima y lejanía presente, todavía es el más soberbio *Estado*, la imagen más sublime y genial de lo que España *quiso ser, fue y desearía volver a ser*.

Y si El Escorial *dejó de ser lo que era*, para rodar a un barranco del Guadarrama como una piedra más, ahogada, aplastada de chalets burgueses y democráticos, fue

porque el ímpetu le decayó. Porque dejó de querer aquel *Estado*. Porque se le debilitó *la gana de ser El Escorial*, como diría Keyserling.

El ideal de un individuo, de un pueblo, de una cultura, sólo es *voluntad de ser* plenamente lo que se es. El ideal que se lleva dentro es el que se proyecta fuera y al que se deben tender los brazos como el escalador de Alpes tiende sus dedos crispados por las junturas de los amenazantes peñascos, hacia arriba.

Quien vea de una mirada clara, simple, elemental —sin complicaciones meditabundas—, El Escorial, ha visto lo que «es» España. El *Estado* de España. Lo que quiso siempre ser desde los tiempos románicos e imperiales de Alfonso X el Sabio (siglo XIII) hasta los Reyes Católicos: hasta Carlos V.

¿Acaso no se sabe que la primera preocupación de Felipe II —tras la primordial de *centrar* su mando en el centro de España, que era ése; y en el centro del mundo, que era ése (entre Europa y América)— fue aquella de centrar también bajo el altar mayor los muertos de su dinastía?

¿Acaso no se recuerda que, apenas tuvo perfil en el aire El Escorial (1571), presenció Castilla el más egregio y pasmoso cortejo de cadáveres reales: *toda la historia de España anterior a Felipe II* en marcha hasta El Escorial para que Felipe II apoyase en ella su rodilla y elevase a Dios las gracias por consentirle ser cima y vértice —Estado supremo— de todos los anteriores esfuerzos, de todos los anteriores Estados?

El Escorial no es un *tratado*, no es un *ensayo filosófico*, sino un resultado: un *estado* que fue, mientras ese estado se sintió *estante*, sostenido en vilo por una voluntad de plenitud. ¡Llega a ser lo que eres, España! He ahí: El Escorial.

Estado y arte

Y El Escorial es, ante todo, arquitectura: nada de «esfuerzo puro», de música y vaguedad.

Es construcción. Es medida. Mesura —como diría el padre Sigüenza—. Es conquista —frente a la naturaleza circundante— de una fórmula matemática de edificación. Sus piedras son trozos de los montes circunvecinos. Por lo que el paisaje pare-

ce siempre que va a recoger sus piedras —como las vacas a sus terneruelos— y derrumbar el monasterio. Pero la mano del hombre, su voluntad, ha hincado esas piedras en orden, falange y cruz, para que sirvan de ciudadela a otra cosa que a la naturaleza: al creador de esa naturaleza: Dios.

Con lo que la naturaleza se arrodilla también —obligada por la mano del hombre— ante la mayor gloria divina.

Ningún ejemplo más resumidor de todo este libro que ese majestuoso de El Escorial.

Nada en El Escorial de confusiones valorales. Nada de esfuerzos puros y románticos. Todo él: jerarquía, armonía. «Motor inmóvil» de España.

El *rey* (supremo valor humano) supeditado a *Dios*. (Católica, sacra y Real Majestad de Felipe II.)

La *naturaleza* —montes, granito, arroyuelos, robledales, viento, nubes, mirlos, estrellas, silencio y llanura— supeditada al *hombre*. Al constructor.

Arquitectura. Motor inmóvil. El Escorial, en el centro del cosmos imperial hispánico del quinientos, desde el que partían riendas, caminos y mensajes, como radios concéntricos, a ceñir todo el mundo dominado.

Y lo mismo que el paisaje escurialense —domeñado por la mano arquitectónica en jardinería y artes forestales—, así todas las demás *artes*. ¡Qué jerarquía, qué orden, qué disciplina de todas las artes!

La *escultura*, no en independencias humanistas y rebeldes, sino controlada y regida por un plan general. Escultura monumental de reyes bíblicos de piedra en el Patio de los Reyes. Evangelistas en el Patio de los Evangelistas. Monarcas temporales, en su rango de adorantes —áureos bultos de los Leoni—, junto al altar mayor, bajo el Rey de Reyes: Cristo.

Escultura menor, de orificerías y marfiles, por las dependencias accesorias. Rejerías. Lampadarios. Candelabros. *Pintura* de gran formato narrativo y simbólico por frescos y bóvedas. *Pintura* de taller y maestría personal en los cuadros de alusión ornamental.

Bordados de tapices. *Bordados* de casullas. *Joyería* visual de los jaspes. *Música* de órgano. *Cánticos* de coro. *Arte del incienso*, combinado con el vaho delirante del verde boscaje de la Herrería, bajo el sol, para lanzar el alma hacia las dos ventanas que des-

de su cuarto había polarizado su alma el rey: hacia la naturaleza y hacia el altar. Afuera y adentro. Mundo e intramundo.

Jerarquía y ordenación y síntesis de todo un orbe, de toda una época. Estilo perfecto de toda una creación. Todas las artes jerarquizadas, disciplinadas, por una voluntad suprema de lograr lo que se era:

Lograr la unidad de España, no sólo en política, sino con *materias de servicio* a la gran armonía, al *gran Estado*, del monasterio. Los jaspes de Granada. Las rejerías de Zaragoza. Los candelabros de Toledo. La orfebrería de Madrid…

Y unidad universal también: las pinturas de Flandes y de Venecia. Los libros de Oriente y Occidente. Las especias y pájaros raros que venían del mundo nuevo, unidos a las flores y animales carpetovetónicos del contorno.

¡Ser como San Pedro de Roma —iglesia de planta de cruz griega, cúpula bramantina, *pietra serena*— y estar en plena Castilla realizando la función universa y arquitectónica de ordenar el mundo, como san Pedro de Roma soñara!

El Escorial es eso: «El genio de España». La ecuación catolicista, universa, entre Oriente y Occidente, entre libertad y autoridad, entre racismo germánico e igualitarismo semita: *cristiandad*. Escorial: supremo *Estado* de la cristiandad. La perfección de su unicidad.

Yo estoy seguro de que si todas las leyes emanadas de aquel reinado de El Escorial pudieran ordenarse y plasmarse, «verse», en su jerarquía valorativa, el resultado sería sorprendente: sería, como el monasterio reflejado en la alberca del jardín: sería la imagen misma y perfecta de El Escorial.

●

La otra noche contemplaba yo una vez más el monasterio. Yo, apoyado en el pretil, sobre la alberca del Jardín de los Frailes.

Aquello, por la lejanía ideal, arqueológica, podía ser una pirámide faraónica. Podía ser, pero no lo era. Porque mi corazón de español llenaba de rumores y palpitaciones prometedoras tan enorme caparazón de crustáceo imperial. Y así como en el caparazón de una tortuga alguien, tensando unas fibras trémulas, logró sones de lira, así mi voluntad y mi ensueño le arrancaron a aquella oquedad sonora chispas melodiosas.

Sus 1.200 puertas. Sus 2.600 ventanas. Sus 86 escaleras. Sus 16 patios. Su proporción de crucero transatlántico anclado en la llanura rumbo a Europa y América, yo sentía lo que fue El Escorial: puesto de mando, central de órdenes del mundo. Trepidación de turbinas ideales, tictac de telegrafía sin hilos, hélices de ímpetu, hacia todos los puertos de un orbe nuestro…

¿Qué necesitaba aquella fábrica fabulosa de mando para volver a sesgar el infinito de la noche?

Un artista. Un creador. Es decir: *corazón*.

El Escorial tenía ya —de antemano— en sus atriles bitacóricos todos los *pensamientos*, todas las *consignas* necesarias para navegar. Ortega, miope y ensimismado, no vio más que sus propias y personales meditabundeces. No eran pensares lo que a El Escorial le faltaban, era motor. Corazón. Corazón. Furor sacro: fe.

El Escorial era un Estado. Era el resultado de un arte: *el arte de lograr un Estado*, y el supremo Estado de nuestro pueblo, de nuestro genio. Faltaba otra vez el artista que despertase ese genio adormecido e incendiase de acción aquel *motor inmóvil*. Pues si lograr un Estado supremo es sencillamente un arte (el arte más sublime y divino entre todos los artes del hombre), también el hombre de Estado que logra tal Estado no es un político: es un artista primordial. Es decir: la mayor cercanía que el hombre puede alcanzar con la divinidad. Con Dios mismo.

Dios, el político y el artista

Esa intuición de que el universo todo no es obra de un azar sino de una voluntad plasmadora, artista, reside en las más viejas cosmogonías.

Toda la filosofía naturalista de la escuela milesia, en Grecia, concede ya a un elemento, ya a otro, la capacidad plasmadora y ordenadora de las cosas.

En Homero —reflejando poéticamente esas creencias—, el mar es el origen de todas las aguas, de todos los astros, de todos los dioses.

Tal filósofo ve en el fuego la causa primera. Esotro en el aire. Aquél en la tierra.

Heráclito habló de un *logos* ordenador. Pero fue Anaxágoras, con su teoría del *nus*, el que instituyó cómo ese *nus* venía a ser un artista supremo poniendo en movimiento

la masa inerte de las homeomerías y *ordenándolo* todo: arquitecturándolo. De ese vago *nus* creador —semejante al Jehová bíblico, que en siete días realizara el plan semanal del mundo, soberbio dictador— procederían luego los sistemas de Platón y de Aristóteles.

●

Platón, con su concepción de ideas-matrices y del Sumo Bien, sentó para siempre la creencia en una ordenación previa del mundo en forma jerárquica.

Por eso llama a la ocupación de gobernar «el arte del Estado».

Platón asignó también al Amor, con su fuerza poética, la gran creación del mundo, como luego Ludwig Klages desarrollaría, en su *Eros cosmogónico*, en la gran escritura de amor y carácter que es el mundo.

Aristóteles supuso una inteligencia única —motor inmóvil—, causa primera de todo el orden cósmico, que actuaba según sus fines.

A Aristóteles le parecía una ceguera incomprensible —ha dicho el gran pensador Brentano— el que ninguno de los filósofos anteriores a Anaxágoras reconociese que la belleza y el orden del universo presuponían una inteligencia ordenadora, lo mismo que la belleza de *una obra de arte* producida por un entendimiento humano.

Fue Aristóteles el que introdujo —junto a la idea del motor inmóvil—, de un modo clásico, los dos conceptos polares que valdrían para el universo y para el arte: *materia y forma*.

●

San Agustín adoptó un punto de vista platonizante en el problema de los principios de las cosas. *Materia y forma* son los dos componentes que integran toda cosa. Pero no al modo aristotélico, sino según la concepción del *Timeo*.

La creación del mundo, como obra de una voluntad, no pudo ser un suceso ciego e irracional para san Agustín. «Así como el artista humano tiene en su espíritu una imagen de la obra que ha de crear, así el *artista Creador*, la sabiduría divina, lleva to-

do en sí, a la manera del arte, y crea según el *Plan* de las ideas divinas, de las formas primarias e inmutables, de las razones y de los números originarios en el espíritu divino.»

El acto de la creación fue —para san Agustín— un proceso eminentemente artístico. El Creador se hizo artista y matemático. Esto es: arquitecto.

Pero no sólo eso: las cosas no tienen un ser separado de Dios: un estado autónomo. Tienen en Dios su estado y causa constante. *Conservación y gobierno* son, pues: *creación continuada*. Dios no creó su obra y la abandonó luego, sino que su fuerza creadora no cesa de proteger lo creado y de conservarlo en su estado.

Por eso, el *Estado de Dios*, la *Ciudad de Dios*, no se hunde en la sima como la creada por los hombres. Sus Escoriales no periclitan.

●

Ese Dios que ha dejado su inmovilidad aristotélica para hacerse *creador conservador*, *artista perenne*, con san Agustín, reaparece en majestad central en santo Tomás. Y como en san Agustín, el santo de Aquino desarrolla la idea de que la conservación del mundo por Dios es una *creación continuada*.

Es un *Estado-estante*, haciente, eficiente. Una pasividad activa. Igual a la del mundo del arte, como dijo Stephan George.

Al asignar hoy Keyserling el secreto, el sentido de la vida a la *creatividad* junto a la *destructividad*, vuelve a establecer la vieja ecuación divina, desarrollada por san Agustín y santo Tomás.

●

Esa ecuación que —a imitación de Dios— es el sueño de todos los grandes hombres de Estado que ha tenido el mundo. De todos los Césares. De todos los artistas de pueblos y naciones.

Las naciones y los pueblos es mentira que aspiren a otra cosa que a ser interpretadas, salvadas, por un artista.

Quiero recordar lo que yo dije de Hitler cuando avanzaba hacia el poder en 1932.

«Todo el pueblo es en el fondo una querencia de amor de mujer. Cuando encuentra su hombre, se entrega. Porque en el amor es donde se encuentran los seres. Es también, todo pueblo, como un raudal de viento con voluntad de música que va buscando su instrumento para resolverse en melodía triunfal. Es todo pueblo, asimismo, como una arcilla que sufre la tortura de lo informe, hasta que una mano la salva en forma, en estatua.»

El poder en la política es incompartible. Como el de Dios en el cielo. Todo lo más jerarquizable.

Para mí toda la teoría del poder político se resume en una fórmula salvadora: la *absolutidad*, como la luz en el sol. Encarnada en un príncipe por la gracia de Dios. En un *rey auténtico*, *natural*. *Creador: artista*. Como decía Lope de la monarquía: «Es sol para un cielo solo».

En cuanto que esa luz se comparte, suceden estas tres degeneraciones o eclipses parciales.

O comparte el poder con otro hombre. Y viene la degeneración política del *privado*, del *vicerrey*, del *valido*.

O comparte el poder con muchos hombres. Y viene la degeneración de la *Cámara parlamentaria* de los 400 reyezuelos.

O comparte el poder con unos pocos hombres, privados. Y viene la tragedia de la *Camarilla*.

La historia sólo marcha a grandes golpes de artistas, de creadores, de príncipes a imitación de Dios. Del que reciben inspiración y gracia: *arte*.

Todo gran jefe de Estado lo es porque es artista. La inspiración y no la ciencia, la fuente de su obra *estadista*.

Maneja masas, números, corazones, proyectos, destinos, como el organista teclas y registros de su armonio. Y el pintor, colores y líneas. Y el arquitecto, cálculos, planos, perspectivas.

●

Sólo los grandes artistas de pueblos crean los grandes pueblos, los grandes Estados de esos pueblos. *Estadista* equivale a *artista*.

Así como el arte equivale a reflejo y propaganda de Estado.

Observaba Ivan Lazarov que en el arte religioso egipcio, pesado, horrible, aplastante para el alma humana, se encuentran huellas netas de la vida nacional de Egipto. La sumisión servil de las gentes ante la divinidad y ante los faraones está subrayada en el arte egipcíaco claramente y con insistencia. Los trajes de los egipcios antiguos (que tapaban sólo la mitad inferior del cuerpo) son con los que vestían a sus divinidades. En cambio, los cuerpos enteramente desnudos de los dioses griegos no hubieran sido inventados si en la vida corriente el culto de la belleza y de la salud del hombre no hubiese sido el secreto de Grecia. Y en el arte cristiano la escena de género (popular) se confunde con la escena religiosa. Mientras en el Renacimiento es la vida del pueblo la que destaca su primacía sobre la del santoral.

Por eso el arte no es siempre más que una *revelación de todo Estado*, sea el que sea. Y, además, su *potenciación y su propaganda*. El gran arquitecto y humanista León Bautista Alberti lo vio claro para siempre: «El que la pintura exprese los dioses de manera que sean adorados por los pueblos fue un inmenso don concedido a los mortales. La pintura debe favorecer la piedad, por la cual los hombres nos unimos a los dioses, ayudándonos así a mantener íntimamente religiosas nuestras almas».

Lograr un Estado es un arte. Y un arte supremo lograr aquel Estado que encarne el genio absoluto de un pueblo, de una nación, de una cultura.

Estado griego de Pericles: alma de Grecia. Estado bolchevique de Lenin: genio de Rusia. El Escorial: genio de España.

Y el mundo: genio de Dios. ¿Qué más *Estado y arte* que el mundo en el misterio de su Santísima Trinidad y al tiempo mismo en su unicidad perfecta?

●

¿No somos —nosotros, pobres humanos perdidos entre estrellas— una estrella más de música y canto en manos de Dios?

¡Cantemos al Señor que con nosotros edifica todos los días el mundo, como enciende todos los días luceros en el cielo!

Obedezcamos con disciplina individua de nota musical en una melodía que sólo Dios pulsa y escucha.

Sólo así salvaremos nuestro destino contingente, creando nuestro propio destino final. Haciendo de nuestra vida, de cada estado de nuestra vida, una aspiración ulterior al perfecto Estado, al que se adecue con nuestro congénito y previo mandato, de llegar a ser lo que ser debíamos.

El arte de la vida sólo en eso consiste: en lograr pasar del estado de individuo al estado de patria, para alcanzar a través suyo el supremo estado eterno: de la paz y contemplación de Dios.

Se acabó de imprimir

en Madrid

el 23 de septiembre de 2005

Títulos publicados en la colección

Poesía. Ensayo (2 volúmenes)
Gastón Baquero

Poesía
José García Nieto

Relatos infantiles y juveniles. Cuentos adultos. Artículos periodísticos (3 volúmenes)
José María Sánchez-Silva

Raíces de España (2 volúmenes)
Eugenio Noel

Obra literaria (2 volúmenes)
José Gutiérrez-Solana

Novela (2 volúmenes)
Silverio Lanza

Novela
Nicasio Pajares

Poesía completa. Prosa escogida (2 volúmenes)
Antonio Espina

Poetas del novecientos (2 volúmenes)
Edición de José Luis García Martín

Poesía (2 volúmenes)
Ramón de Basterra

Cuentos completos
Mercè Rodoreda

Antología
Samuel Ros

Ensayos literarios
Antonio Marichalar

Memorias
Alberto Insúa

Antología
Ramón Gaya

Obras
Mauricio Bacarisse
Contemporáneos. Prosa

Obra crítica
Enrique Díez-Canedo

Materiales para una biografía
Dionisio Ridruejo

Casticismo, nacionalismo y vanguardia
Ernesto Giménez Caballero

Mucho más citada que leída, la obra de Ernesto Giménez Caballero (1899-1988) pasa por ser simplemente el brioso arranque del fascismo estético en España. Y esto ya sería mucho porque, a despecho de su siniestra historia, el fascismo fue una forma (aunque patológica) de la *modernidad.*

Pero, de hecho, Giménez Caballero representó la mezcla de la pasión nacionalista liberal del fin de siglo, de la racionalización optimista del Estado propuesta por el pensamiento de Ortega y de la insolente exigencia estética del «arte nuevo», a la vez que de las polémicas literarias italianas en los inicios del *ventennio* fascista. Las direcciones de esta encrucijada han querido resumirse en el título de este volumen («casticismo» por Unamuno, «nacionalismo» por todos, «vanguardia» porque fue el espíritu de la época), que ha antologado textos entre 1927 (acercamientos liberales a las constantes étnicas españolas: *Los toros, las castañuelas y la Virgen*) y 1935 (cuando *Arte y Estado* se convirtió en uno de los libros más singulares de la estética europea del momento), pasando por la crisis de 1930-1931, reflejada en un artículo teórico como *Eoántropo* y las puntualizaciones republicanas de su revista *La Gaceta Literaria.*

José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española de la Universidad de Zaragoza, fue el iniciador de los estudios sobre el fascismo español con una madrugadora antología, *Falange y literatura* (1971). Un cuarto de siglo después, es el responsable de la presente selección y de un extenso ensayo preliminar —«Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad»— que proporciona al lector las claves de entendimiento de los textos aducidos.

9 788489 913660

COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

Ernesto Giménez Caballero

CASTICISMO, NACIONALISMO Y VANGUARDIA

FUNDACION
Santander Central Hispano

La Fundación Santander Central Hispano pretende contribuir al ámbito literario redescubriendo y recuperando, a través de la Colección Obra Fundamental, a aquellos escritores contemporáneos en lengua española a los que la desmemoria histórica injustamente ha conducido al anonimato y al olvido, siendo casi imposible por diferentes causas encontrar actualmente su obra publicada.

Se trata de una colección pensada tanto para el lector de hoy como para el estudioso, que persigue encontrar el núcleo principal de la producción de estos escritores, aquello que les caracteriza y distingue frente a los restantes autores de su tiempo. Esta colección no pretende recoger la obra completa de estos autores, sino las obras más destacadas y difíciles de conocer para el lector actual de esta pléyade de escritores que deben formar parte de nuestra historia literaria del siglo XX.

CASTICISMO, NACIONALISMO Y VANGUARDIA

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO RETRATADO
POR JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS, 1927.

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

CASTICISMO, NACIONALISMO Y VANGUARDIA

[Antología, 1927-1935]

Selección y prólogo de
José-Carlos Mainer

COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

FUNDACION
Santander Central Hispano

© Herederos de Ernesto Giménez Caballero
© Fundación Santander Central Hispano, 2005
© Del prólogo, José-Carlos Mainer

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el artículo 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

ISBN: 84-89913-66-8
Depósito legal: M. 39.129-2005

Maqueta: Gonzalo Armero
Impresión: Gráficas Jomagar, S. L. Móstoles (Madrid)

ÍNDICE

Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad, por José-Carlos Mainer [**IX**]

LOS TOROS, LAS CASTAÑUELAS Y LA VIRGEN

Muerte y resurrección de los toros [**5**]
Resurrección y muerte de las castañuelas [**19**]
Ave María Purísima [**45**]

EOÁNTROPO. EL HOMBRE AURORAL DEL ARTE NUEVO [**83**]

CUADRANGULACIÓN DE CASTILLA [**119**]

SAN JOSÉ. CONTRIBUCIÓN PARA UNA SIMBOLOGÍA HISPÁNICA [**135**]

ARTÍCULOS EN *LA GACETA LITERARIA*

Ante la nueva justicia española: *La Gaceta Literaria* y la República [**179**]
Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España [**183**]

ARTE Y ESTADO [Selección] [**187**]

José-Carlos Mainer

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO O LA INOPORTUNIDAD

De los jóvenes escritores que se dan a conocer a comienzos de la década de los veinte, ninguno produce más desconcierto que Giménez Caballero.

Nigel Dennis

Una gaveta de recuerdos

A una determinada edad de la vida los seres humanos son, sin duda, lo que refleja su rostro, pero quisieran ser aquello que han elegido de su pasado, cuando la vida ya se expresa inevitablemente en forma de recuerdos y reliquias. Ernesto Giménez Caballero, ochenta años cumplidos cuando se publicaban sus *Memorias de un dictador* (1979), beneficiario a la sazón de un veranillo de popularidad literaria más bien equívoca, guardaba en su gaveta más íntima y querida la lista de los carnets de Falange Española manuscrita por José Antonio Primo de Rivera, donde era el quinto de una relación encabezada por Ramiro Ledesma Ramos, el propio Primo, el aviador Julio Ruiz de Alda y Rafael Sánchez Mazas. Y le seguían Onésimo Redondo y Juan Aparicio. Y, como nos cuenta, «también guardaba un retrato dedicado de Mussolini, que se lo entregué al odontólogo alemán en cuya casa me escondí el 17 de julio de 1936 […]. [Y] la firma autógrafa de Hitler con su otorgamiento de la Cruz del Águila alemana vom Deutscher Aller, 7 de octubre de 1943. Conservo así mismo el retrato de Franco apenas llegué a Salamanca en el 36, aquel de Jalón Ángel. Uno de Stroessner. Y de los reyes Juan Carlos y Sofía y sus hijos. ¡Ah! Y otro de Eva Perón»[1].

[1] *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979, págs. 75-76.

No se podía negar la contumacia en algunos capítulos de lo peor de la historia occidental a aquel anciano, sordo ya como una tapia, pero activo todavía e incluso capaz de galantear a una joven periodista catalana de izquierdas[2]. Aquella espantosa gaveta de recuerdos es algo más que una anécdota inoportuna, pero quizá también sea algo menos que una prueba fiscal en un Nuremberg ya imposible. De aquellos siete carnets falangistas, sólo él, Sánchez Mazas y Aparicio se habían librado de una muerte violenta, aunque el autor de *La vida nueva de Pedrito de Andía* debió su supervivencia a las casualidades que conocen todos los lectores de *Soldados de Salamina*, la novela de Javier Cercas. Y Giménez mismo ha contado que, en los turbios sucesos salmantinos de la primavera de 1937 que precedieron a la unificación de la Falange y el Requeté, fue condenado a muerte por los escuadristas contrarios a la decisión y que le salvó la vida en última instancia una persuasiva intervención de Dionisio Ridruejo, secundada por Agustín de Foxá[3]. Cuando su conmilitón Rafael Sánchez Mazas puso al frente de su libro *Fundación, hermandad y destino* (1957) la leyenda «Ni me arrepiento ni me olvido», sabía muy bien lo que se había jugado contra el tiempo y conocía la imposibilidad de recuperar la puesta y alcanzar el premio: había entregado la posteridad a cuenta de una fidelidad, en buena parte desinteresada. Cuando Giménez Caballero escribía sus *Memorias de un dictador*, ninguna de sus renuncias —crédito intelectual, cargos políticos, revanchas históricas— había sido voluntaria y perseveraba en la mayoría de sus absurdos sueños, derrotados en 1945.

Seguía creyendo que Mussolini, a quien conoció en Roma, era el mayor político de los tiempos modernos. «Napoleón», había escrito en *Roma Madre*, «fue un falso Mussolini». Con el Duce habló por vez primera en 1935, tras haberse ofrecido el día

[2] Lo cuenta Román Gubern en sus amenas memorias, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997: «En la entrevista en su casa de la calle de Canarias, Giménez Caballero explicó una vez más el estreno de *Un perro andaluz* en su Cineclub Español. Pero lo más notable de esta visita radicó en que, a sus ochenta años cumplidos, don Ernesto quiso ligarse a Maruja [Torres] en un aparte en una terraza, para ofrecerle una flor. Genio y figura» (pág. 333).

[3] *Retratos españoles (bastante parecidos)*, prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona, Planeta, 1985, págs. 191-194. Ridruejo ratifica la historia, sin más detalles, y traza un acerado retrato de nuestro escritor en su libro *Casi unas memorias*, César Armando Gómez (ed.), Barcelona, Planeta, 1976, págs. 156-158.

anterior una comilona en Alfredo, donde le acompañaron el escenógrafo Giulio Bragaglia, el prominente político Italo Balbo y el periodista Umberto Fracchia. El inquilino del Palazzo Venezia le recordó, por un momento, al famoso restaurador, inventor de los más memorables *fettuccine* de la ciudad: «Este hombre es un popular. Todo el aire cesáreo, marmóreo, exento, se había desvanecido para dar paso al *popolano*, a algo muy concreto, vital, sano, inminente». Pero que no dejaba de imponer reverencia: «En la Europa de estos últimos tiempos, en la España de los últimos siglos, se nos había cegado la mirada hacia el héroe. Se creía —vilmente— que admirar y consagrarse al hombre superior era algo depresivo, contrario al individuo, contrario a la libertad del individuo, y a unos derechos teóricos y todavía desconocidos»[4].

Pocas veces se ha expresado con más contundencia la dimensión de *religión política*, hecha de renuncias, que comporta la militancia fascista[5]. Esa misma comezón de obediencia y de servicio la experimentó también con respecto al nazismo, del que había recibido, como se ha dicho, la máxima condecoración a la que podía ser acreedor un extranjero. Aunque conocía su dimensión racista, pensaba que era una legítima continuidad del alma alemana, únicamente ausente de un espíritu católico que lo hubiera redimido por entero. A finales de 1941 visitó la Alemania en guerra y regresó

[4] *Roma Madre*, Madrid, Jerarquía, 1939, págs. 224-229. Éste es el original español del libro que se publicó en traducción italiana de Carlo Boselli, bajo el título *Roma risorta nel mondo*, en 1937; concluido —como veremos— algunos meses antes de la sublevación militar de julio, había ganado el premio a la mejor monografía extranjera sobre el fascismo, discernido en San Remo, y fue publicado por la editorial milanesa Hoepli. La lujosa versión española se encabezó con los elogios que el libro mereció a la dócil prensa italiana del momento. Nunca se reeditó, que yo sepa, pese a que el prefacio español lo define, y no sin razón, de este modo: «Es como la pura brasa que queda de todo un ramaje quemado al viento. Mi vera antología. Mi ópera omnia» (pág. XXXI).

[5] Sobre el concepto, es fundamental el libro de Antonio Elorza *La religione politica. I fondamentalismi*, Roma, Editori Riuniti, 1996, que el autor prefiere a la versión original española y donde se repasan varios ejemplos —Gandhi, Martí, Fidel Castro, Pasionaria, Franco…— de sacralización de liderazgos. Respecto a la mezcolanza de religión y política en la España sublevada de 1936, vale la pena leer el libro de Giuliana di Febo *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Bilbao, Desclée de Bouwer, 2002. Sobre la dimensión italiana del fenómeno de la religión política, cfr. la nota 13 de esta introducción.

convencido de que «el núcleo germánico de Europa siempre será el símbolo de toda posibilidad unitaria continental», mientras que el «núcleo anglosajón lo será siempre de toda destrucción». Nada podía oponerse al porvenir espiritual que auguraba la unión de Alemania e Italia: «El bronce romano de Tito Livio se adivina en los ademanes sobrios, cesáreos del hombre de Múnich, Adolf Hitler, todo mesura y antirromanticismo. Fiel intérprete de otro aforismo clásico, el énfasis en el gesto es contrario a toda verdadera grandeza. Hitler es de sencillez broncínea» («Convicciones sobre la Alemania actual», *Arriba*, suplemento, 25 de enero de 1942). Por eso, contó en sus citadas memorias de 1979 que se propuso culminar la *catolización* del nazismo logrando que el Führer se casara con Pilar Primo de Rivera, ejemplo de virtudes cristianas y falangistas, ya que no de encantos de otra naturaleza. La pretensión era grotesca y puede que tenga más de imaginación que de verdad; pero en 1942, en efecto, el mundo parecía ser de los orates y Giménez pudo llegar a creer que por sus manos, y las de sus nuevos amigos, pasaba el hilo de la Historia. Lo inverosímil era seguir creyéndolo casi cuarenta años después… Pero las circunstancias de su viaje tienen, en cambio, todos los visos de la realidad y ésta resulta mucho más pintoresca. Al parecer, la celestinesca proposición se hizo durante una cena en el hogar de Paul Josef Goebbels, ministro de Propaganda del Reich y *Gauleiter* de Berlín, en una larga sobremesa que Giménez Caballero pasó al lado de la guapa Magda Goebbels. No es fácil saber qué resulta más hilarante en el relato: si los comedidos galanteos del conquistador español a la esposa del jerarca nazi, o el recuerdo del peregrino regalo de Navidad que llevó en la ocasión. ¡Un castizo capote de paseo y un nacimiento de fabricación artesanal murciana, destinado a los niños del matrimonio!… (Una escena tan brillante les pasó por alto a Rafael Azcona, Fernando y David Trueba al escribir el divertido guión de *La niña de tus ojos*, inspirado en un rodaje cinematográfico español en la corte nazi, ¡y qué partido hubieran podido sacar al tono compungido con el que la señora de Goebbels desengañó a su admirador, hablándole de la herida de guerra que había privado al Führer de las delicias de la paternidad!)

No se equivocó el maligno Francisco Umbral al llamar a nuestro hombre «Groucho Marx del nuevo Estado, de prosa desbaratada y numerosa». Ni el joven ensayista cubano Ernesto Hernández Busto cuando se lo figuró «una especie de Licenciado Vidriera de su época», al que también cautivó (y enloqueció) Italia. Y el mismo ramo de

locura semidesinteresada advirtieron Román Gubern y Antonio Mercero cuando inspiraron en la figura de Giménez el personaje central (interpretado por José Sazatornil) de su filme *Espérame en el cielo*, que narra la historia de un doble del Caudillo, cuidadosamente adiestrado por un jerarca de Falange[6]. Ante Franco sintió también la irresistible pulsión adoradora, aunque el carnet número cinco de Falange nunca pudo ser ministro, y su mayor grado de poder tuvo como marco la Salamanca campamental de 1937, a las órdenes del desequilibrado general Millán Astray (de quien Giménez se había burlado, como veremos, en 1923). Franco era un sujeto reservón y frío, y sabía muy bien qué daba de sí aquel lunático charlatán con quien brindaba con una copa de champán en la víspera de cada fin de año. A cada ofrecimiento, le recordaba que lo prefería simplemente escritor, un «peso pluma», como reconoce con ironía un poco masoquista el propio Giménez Caballero, que hubiera dado su alma por sentarse en la sala de El Pardo donde se celebraban los consejos de ministros.

Sobrevivió a su época y a aquella galería de recuerdos que había atesorado, sin heroísmo ninguno pero también sin castigo, en el limbo reservado a los fantasiosos y los corifeos. En *Arte y Estado* reclamó, como veremos, ser ministro de Propaganda de una futura España fascista, o, en su defecto, gran inquisidor, pero acabó escalafonado como modesto catedrático de Enseñanza Media (sus antiguos alumnos del instituto Cardenal Cisneros, de Madrid, lo recuerdan con afecto), y en 1958 (tras dos años de purgatorio como simple agregado cultural) se le nombró embajador en Paraguay, a petición del presidente Stroessner. Era el destino menos atractivo de América Latina pero se aplicó con fe a su misión: logró vender una flota fluvial a sus autoridades, recibió en viaje semioficial a los marqueses de Villaverde (su hija Marcela fue siempre buena amiga de Carmencita Franco Polo, aquella a la que el general llamaba Nenuca) y soportó al pícaro hermano de la reina Fabiola, Jaime de Mora y Aragón, pe-

[6] La cita de Francisco Umbral, en su *Leyenda del César visionario*, Barcelona, Seix-Barral, 1991, pág. 60; sobre esta novela y el filme *Espérame en el cielo*, cfr. mi trabajo «El otoño del miedo: la imagen fílmica y literaria de la decadencia de Franco», *Letras Peninsulares*, 11, 1 (Spring 1998), págs. 387-414, ahora en *Tramas, títulos, nombres (para entender la literatura española, 1944-2000)*, Barcelona, Anagrama, 2005. La cita de Ernesto Hernández Busto, en el capítulo final, «La importancia de llamarse Giménez Caballero», de su atractivo volumen *Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*, Barcelona, Península, 2004, págs. 138-139.

ro además logró la amistad del propio Alfredo Stroessner, el titular de la más mugrienta dictadura de América.

La mala fortuna del sobreviviente

Ernesto Giménez Caballero murió en mayo de 1988, ya bastante agostado aquel rebrote de popularidad al que he aludido más arriba. «Nuestro Giménez Caballero —escribía yo entonces, y el lector me sabrá exculpar la autocita— no murió como suicida ante unos atónitos reclutas igual que hizo Yukio Mishima, ni se zafó del fusilamiento mediante un veneno como Pierre Drieu la Rochelle, ni conoció el último amanecer de los condenados a muerte como Robert Brasillach, ni se le encerró en la celda de un psiquiátrico como a Ezra Pound, ni vivió la persecución y el juicio como Céline, ni siquiera pudo gozar del culto equívoco que algunas cabezas huecas tributan hogaño al nonagenario sarmentoso y contumaz que se llama Ernst Jünger. Cuando se ha querido vivir un sueño de furia y esplendor no hay despertar más incongruente que una embajada en el Paraguay»[7].

Pero este epitafio no debe concluir la historia, aunque sí debería ser aviso de navegantes a los que todavía pueda interesar la fantasía heroica. No deja de ser significativo que la monografía más solvente acerca de nuestro autor acabe su recorrido panorámico en 1939, como si allí concluyera el interés del escritor[8]. Y, por supuesto, la presente antología de sus trabajos hace lo propio, ya que no hay editor ni responsa-

[7] Cito por mi artículo «El desván de los malditos», *Lateral*, enero de 1995, pág. 26, donde reproduzco este párrafo de mi necrología «Injustamente olvidados», *El País*, 27 de mayo de 1988.

[8] Me refiero al excelente volumen de Enrique Selva *Ernesto Giménez Caballero entre la vanguardia y el fascismo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, que el lector deberá consultar como necesario complemento de esta introducción (su autor preparó también un número monográfico sobre Gecé en la revista *Anthropos*, 84, mayo de 1988, y una antología de sus textos, acompañada de un índice simplificado de *La Gaceta Literaria*, también en *Anthropos*, suplemento 7, 1988). Menos útil le será la reelaboración de la desvaída tesis doctoral de Miguel Ángel Hernando, *La prosa vanguardista en la generación del 27 (Gecé y «La Gaceta Literaria»)*, Madrid, Prensa Española, 1975, y poco más que arqueología bibliográfica hallará en el estudio de Lucy Tandy y Maria Sferrazza, aunque no resulta así en los dos tra-

ble de la selección que sean capaces de ofrecer al lector común otra cosa… Puede que en parte haya de ser así, pero será imperativo revisar también en otra ocasión sus libros posteriores, porque en esa tierra ignota hay destellos de una retórica que no siempre fue tan huera, interpretaciones aventuradas de un hombre de cultura e información nada vulgares y, en definitiva, el testimonio de una figura relevante de las letras españolas. De algún modo, tal como él mismo advirtió en recordar la relación del olvidado Eugenio Noel con respecto al 98[9], Giménez Caballero fue un poco la sombra chinesca que todos los escritores españoles de su tiempo —arbitrariamente mezclados— podrían concitar sobre una pared: la mezcolanza del espiritualismo inquieto de Unamuno y el desparpajo errático del primer Baroja, del nacionalismo literario de Azorín y el fervor erudito (y también nacionalista) de Menéndez Pidal, del histrionismo creativo de Gómez de la Serna y la brillantez sintética de Ortega, de la creatividad de la generación del 27 y la voluntad de inmolación de la del 36… Giménez fue muy consciente, en sus momentos de lucidez, de lo que su obra tenía de microcosmos de todo aquello y, de hecho, su proyecto de una literatura nacional española entre 1925 y 1939 se pareció mucho al que, a fin de cuentas, hubo. Y muchas de sus obras personales perdurarán más allá de la polémica acerca de quien las escribió. Fue autor del mejor libro sobre la guerra de Marruecos, aparte de *Imán*, la gran novela de Sender. Fue, como se ha apuntado, uno de los creadores del *nacionalismo literario liberal* y, en tal sentido, el nacionalizador de la vanguardia. Inventó un género plástico-literario, los *carteles*, que puede figurar entre los más originales aportes de nuestra vanguardia, y a él se debe la revista *La Gaceta Literaria*, sin cuya lectura es

bajos extensos de Douglas W. Foard, que se citan en la bibliografía de las dos monografías anteriores, pese a que todos se elaboraron en estrecho (y peligroso) contacto con Ernesto Giménez Caballero. A la fecha, no ha visto la luz el volumen misceláneo compilado por Nigel Dennis, *Ernesto Giménez Caballero y «La Gaceta Literaria»*, donde yo me he ocupado por extenso de «El Robinsón Literario de España». Es muy útil asimismo la aportación de María Luisa López Vidriero, *Bibliografía de Ernesto Giménez Caballero*, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

[9] «Efecto al canto: Si se cogiera en un apretado racimo a Baroja, a Unamuno, a Valle-Inclán, a Julio Antonio, a Bagaría, a Zuloaga, a Azorín, a Maeztu y se los colocase así —en piña, revueltos, en rompecabezas— ante un reflector, la sombra desmesurada, pintoresca y alucinante que arrojarían sobre el lienzo pálido de la llanura castellana sería justamente la de Eugenio Noel» («La sombra desmesurada», *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pág. 189).

sencillamente inexplicable la historia del «arte nuevo» y hasta la simple noción de sociedad literaria en España. Fundó el primer cine-club, lo que ya es mucho, pero también rodó filmes memorables en la parva crónica del séptimo arte nacional. Y también favoreció todo lo referente a la nueva sensibilidad estética. No se contentó con encargar la decoración de su despacho al polaco Ladislao Jahl, instalar una bocina a guisa de timbre y colgar en sus paredes los bellos carteles ferroviarios de Cassandre, sino que —con sus amigos Juan Antonio Sangróniz, Ignacio Olagüe y Manuel Conde— abrió, cerca de la plaza del Callao, una tienda, La Galería, donde vendía proyectos arquitectónicos racionalistas, muebles de tubo metálico diseñados por la Bauhaus y artesanía popular española. Escribió un libro sobre los nuevos deportes, bastante menos hierático y mucho más divertido que los de Henri de Montherlant, y abordó el género de la guía de viajes tan certeramente como Paul Morand. Merodeó con fortuna los alrededores de la narrativa nueva con los «epiplasmas» y celebró las bodas de la modernidad y la fisiología con una inolvidable «Oda al bidet», que cierra *Julepe de menta* y que, no en vano, sólo tiene diez años más que *Fontaine*, el *ready-made* de Marcel Duchamp que convirtió un urinario en fetiche del arte moderno. Y además se inventó el fascismo español como colofón lunático de una obsesión por conciliar modernidad y tradición, conservadurismo y revolución, vértigo y certeza: las razones, en fin, por las que se inventaron todos los fascismos.

Para explicarse algo de estas paradojas habría que hablar de la *pérdida de inocencia de la vanguardia*. Quizá es que no la tuvo nunca un movimiento que, sin embargo, tan a menudo hemos asociado a la libertad creativa, a una suerte de anarquismo pacífico y paradisíaco, siempre dispuesto a renunciar a las retóricas y los abusos del poder constituido. Pero no deja de ser significativo que su onomástica íntima ande tan poblada de términos que proceden del nomenclátor militar y político: empezando por la propia denominación de *vanguardia* y siguiendo por la de *manifiesto* o *proclamación*; en el fondo, no era infiel a ese espíritu nuestro Giménez Caballero, tan aficionado al género de las «exaltaciones», las «profecías» o las «afirmaciones». En un libro de 1997, significativamente titulado *La responsabilidad del artista*, Jean Clair se ha preguntado algo que no ha dejado de resultar muy polémico desde entonces: ¿se puede seguir sustentando la idea de que la vanguardia es la encarnación del internacionalismo como lenguaje, del antioscurantismo como aspiración intelectual, del

progreso y de la libertad como modos de vida? La vanguardia artística ¿es asociable a la utopía del hombre nuevo que surgía por doquier en la fraternidad revolucionaria?[10]. (La candorosa iconografía y la memorialística de los años veinte y treinta nos lo recuerda siempre: la camaradería que permite hacer caso omiso de la incapacidad de hablar la lengua extranjera, la alegría de sentir la naturalidad y el fervor de la vida auténtica, la conciencia de sentirse unidos —mediante el rito del banquete, por ejemplo— en el eje diamantino de la historia que gira a nuestro favor… son cosas que se repiten en el mundo del arte de vanguardia —la llegada a París desde sus provincias europeas, el encuentro en la buhardilla o el taller destartalado— y en el mundo de la lucha política. El largo viaje —hacia la Rusia soviética de 1930, hacia la España en llamas de 1936… o hacia la Cuba de 1959, o la Nicaragua de 1979, o al Estado de Chiapas en 1995— es siempre el mismo: se viaja hacia fuera y lejos pero, en realidad, siempre se viaja hacia el centro, hacia el interior, hacia la verdad.)

A la vista de todo esto, Clair se ha planteado si el vanguardismo es un heredero legítimo de las Luces o es, en cambio, un sucesor del lado oscuro del romanticismo. Y la respuesta ha sido inquietante. Su genealogía es clara, si bien se mira: por un lado, la confianza en la innovación artística es consecuencia de la victoria de los *modernos* en la histórica querella que lo enfrentó a los *antiguos*, pero, por otro lado, la búsqueda infinita de nuevas formas de expresión proviene del ancho tronco del simbolismo y de su apelación a la irracionalidad. Hoy sabemos algo más del legado oscuro del siglo XIX. Hace muchos años, cuando Antonio Machado preparaba su discurso de ingreso en la Academia Española, entrevió la unidad de fondo que había entre el idealismo filosófico, el simbolismo lírico, el evolucionismo biológico y el economicismo marxista: todos eran sueños de la razón, teorías globalizadoras de exclusiva extracción mental, en cuanto eran hijos legítimos de aquella confusión que Kant había introducido entre la realidad y su conciencia (el desconfiado poeta español, por cierto, pensaba también que la vanguardia poética era el último episodio de aquella pesadilla idealizante que pretendía suplir la realidad por sus imágenes). En suma, que

[10] *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terrorismo y la razón*, trad. de J. Arantegui, Madrid, Visor, 1998. En la misma colección «La Balsa de la Medusa», dirigida por Valeriano Bozal, se ha publicado otra selección de trabajos de Clair: *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*, trad. de L. Vázquez, Madrid, Visor, 1999.

el esfuerzo de la razón condujo a la conversión de las convicciones en formas sustitutivas de las religiones tradicionales: todas las grandes ideas del XIX —el romanticismo social de Hugo, el positivismo científico de Comte, el naturalismo de Zola, la teosofía de Madame Blavatsky— acabaron por adoptar los rasgos imperiosos y totalizadores de una religión. ¿Tiene algo de extraño que la política también lo fuera y que el arte se pusiera al servicio de esta nueva divinidad exigente?

Los signos de la modernidad tienen una genealogía muy remota y turbia. En todos los casos, nos llegan de la ladera sombría del Siglo de las Luces o del irracionalismo romántico. Y por esos caminos se puede llegar a ser un paisajista conmovedor o un gran poeta, pero también un temible mistificador o un fanático. El análisis de Jean Clair con respecto al expresionismo alemán es revelador y sombrío. Antes de la exposición de «arte degenerado» (Múnich, 1937), el expresionismo fue el arte esencialmente germánico que Goebbels apreciaba y que le llevó a honrar como artistas superiores a un germano-danés como Emil Nolde o a un noruego como Edvard Munch, que no hicieron ascos a tal preferencia. Solamente tras aquella fecha se impusieron en lo que restaba de la vida artística alemana las preferencias de Alfred Rosenberg por el clasicismo y la megalomanía entre romanizante y tecnológica de los grandes proyectos arquitectónicos de Albert Speer. Pero conviene no olvidar que también en Rusia, poco antes, el dogma del «realismo socialista» había desplazado los entusiasmos futuristas y constructivistas, tan estrechamente asociados al primer impulso revolucionario. Aunque, sin embargo, en la Italia de Mussolini las formas geométricas de la arquitectura racionalista y los paisajes nítidos e inquietantes de la pintura metafísica convivieran sin problemas graves con los uniformes y la retórica. Pero la italiana es otra historia de la que también hablaremos más por extenso…

La conclusión tiene forma de pregunta, que Clair formula en estos términos: «¿Qué responsabilidad ha tenido la modernidad, fruto perverso del romanticismo y pervertido por el fascismo, en esa teodicea del mal que hace perder el rostro, aniquila al hombre y vuelve impotente la palabra del hombre?»[11]. Lo que quiere decir, por modo afirmativo, que la modernidad ha impedido a menudo el autoanálisis y ha promovido la desconfianza en la potestad superior del lenguaje. Si en más de un mo-

[11] *La responsabilidad del artista*, cit., pág. 125.

mento las atrevidas tesis que se glosan son exageradas e injustas, bueno será una razonable purga de crítica radical tras muchos años de beatería acrítica[12].

El fascismo como cultura

Lo he señalado ya pero conviene recordarlo: la privilegiada relación de Ernesto Giménez Caballero con la cultura italiana le puso en precoz contacto con la indiscutible patria del fascismo. Y el fascismo, como también ha de reiterarse, fue algo más que una respuesta a la crisis de los sistemas liberales y una reacción a la amenaza de los movimientos proletarios; fue una actitud cultural y una moral de salvación, capaz de desarrollar su propia utopía, el sueño de felicidad y perduración que late en el corazón de toda revolución.

Los antecedentes bullían, sin duda, en la olla a presión que fue el período que va de 1880 a la guerra de 1914-1918. La constitución de la sociología como ciencia dominante nos señalaba, aunque toscamente, algunos de ellos: a su frente, el fenómeno de las *masas* que suscitaría la curiosidad de Gabriel Tarde o Gustave Le Bon, como lo hizo también la consecuente soledad del individuo, que alumbró el síndrome de *anomia* descrito por Émile Durkheim; a la par, los sociólogos advirtieron el amenazador desbordamiento del liberalismo político por las exigencias democráticas y el consecuente descrédito de las viejas políticas del XIX (tan escasamente «técnicas»), lo que llamó la atención de Max Weber o de Wilfredo Pareto. De otro lado, la cuestión de las nacionalidades, asunto tan decimonónico en su origen, abandonaba progresivamente su aire romántico y se planteó en términos de un misticismo de la identidad y de la exclusión, a menudo relacionado con la sensación de desbordamiento de los viejos y entrañables márgenes de la vida comunitaria. Cuando el presidente Woodrow Wilson proclamó en 1918 los derechos de las nacionalidades europeas a constituirse en Estado, aquella mercancía averiada hecha de desfiles étnicos, fervores religioso-po-

[12] Los párrafos precedentes reproducen, con alguna modificación, el arranque de mi artículo «Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 30, 1-2 (2005), págs. 213-239.

líticos, orfeones unánimes, añoranzas legendarias, cultos por el pasado y ambiciosos monumentos conmemorativos llevaba bastantes años operando en las imaginaciones de los ciudadanos. Al lado de estos delirios de identidad, la configuración de los «enemigos» de ella ofrecía un atractivo quizá todavía más fácil y gratificador; no hay sino recordar la función del antisemitismo, que desde la Francia de la Tercera República al Imperio ruso, desde las clases medias alemanas a los pacíficos cantones suizos, conformó una ideología de la sospecha y la conspiración. Y solamente faltaron, entre 1914 y 1918, los ingredientes aportados próvidamente por la contienda europea: la exaltación del sacrificio juvenil, el culto a los muertos por la patria (los «caídos», en una terminología que se internacionalizó rápidamente), la exaltación de la figura del ex combatiente como titular de derechos de profecía y gobierno.

Nada se constituye únicamente por la simple suma de sus antecedentes. Pero menos todavía por la sola presencia catalizadora de un líder, aunque éste tuviera la densidad simbólica de Benito Mussolini (ex combatiente, ex socialista e hijo de socialista, periodista) o de Adolf Hitler (ex combatiente, extranjero en su país de adopción, artista frustrado). Como ha señalado recientemente Emilio Gentile, la originalidad del fascismo estriba en haber convertido tres ideas desarrolladas previamente —la modernidad como imperativo, el nacionalismo como fe, la revolución como método— en la ideología de un *partido-milicia* que las vive como mitología, sacralizadas en forma de *religión política*, con cultos y referencias muy complejos. De ese modo, la libertad individual se subsume en obediencia y acometividad (*credere, obbedire, combattere*), la inseguridad se sublima en desprecio (el jactancioso *me ne frego* del militante) y en vivencia del grupo (la *squadra* bien provista de contundentes y persuasivos *manganelli*), a la par que esa religión laica segrega una cultura donde pueden convivir los arcaísmos (la invocación a la antigua Roma) y la modernidad de la vanguardia, al igual que la ruptura iconoclasta y la veneración de los fastos[13].

[13] Acerca del fascismo como «religión política», véanse, sobre todo, los trabajos ya clásicos de Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Roma-Bari, Laterza, 1975, e *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993 (hay traducción española del primer título, y además son muy significativas al propósito de estas interpretaciones las actas de un simposio hispanoitaliano sobre *Fascismo y franquis-*

La vivencia futurista de la crisis

No nos duelan prendas. El fascismo fue una patología pero también una cultura, y solamente así pudo disfrutar de tan notable crédito e incluso seguir proyectando su sombra aciaga en no pocos fenómenos políticos de nuestros días, más de los que muchos quisieran reconocer. En tal sentido, la alianza del movimiento estético futurista y del posterior fascismo político fue mucho más que una coincidencia fortuita, que alguien podría pensar que se demuestra por el hecho comprobado de que también el futurismo se aliara con el comunismo revolucionario en la primera Unión Soviética o con el complicado puzzle revolucionario mexicano. El futurismo fue bastante más que una propuesta estética, al igual que el fascismo era más que una reacción disfrazada de revolución.

Su propio arranque demuestra cómo aliaba política y estética, nacionalismo e internacionalismo. En 1908, Filippo Tommaso Marinetti era detenido en Trieste por reivindicar la italianidad de la futura universidad de la región, que entonces seguía bajo potestad del Imperio Austro-Húngaro; e1 20 de febrero de 1909, el periódico parisino *Le Figaro* publicaba en francés el primero de sus manifiestos, donde hacía patente la vocación internacional de su empeño y la urgencia de incorporar la gloria del mundo moderno a una estética que reposaba plácidamente en la confortable cursilería del pasado. Y al manifiesto siguieron las que Marinetti llamó «primeras batallas futuristas», libradas en teatros y locales de Trieste, Milán (donde el grito pacifista de un espectador fue contestado con un «Viva la guerra, sola igiene del mondo! Abasso l'Austria!», por el propio Marinetti), Nápoles, Venecia, Parma… En 1911 partió para Libia como corresponsal de guerra y se convirtió en el cantor de la tardía aventura colonial italiana (*La battaglia di Tripoli*); en 1914 participó en la guerra europea y en abril de 1919 estuvo con otros futuristas y las escuadras fascistas en la destrucción de la sede milanesa del diario socialista *Avanti!*

mo, cara a cara. Una perspectiva histórica, Javier Tusell, Emilio Gentile, Giuliana di Febo [eds.], Madrid, Biblioteca Nueva, 2004). En el mismo sentido van los deslumbrantes y veteranos trabajos del norteamericano George L. Mosse, como *Mases and Man. Nacionalist and Fascist Perceptions of Reality*, Nueva York, Howard Fertig, 1980, con capítulos sobre el fascismo y la vanguardia, la lectura en la Alemania de Weimar o el mito de los caídos y la guerra europea.

(Es sabido que la recepción española del nuevo movimiento fue rápida, gracias al espíritu alerta de Ramón Gómez de la Serna y su revista *Prometeo*[14]; Marinetti no desdeñó tan exótica adhesión y en 1911 correspondía al interés con un manifiesto original, «Contro la Spagna passatista» —muy pronto traducido en *Prometeo*—, que revelaba su interés por el país y su identificación irrestricta con el radicalismo político de la península occidental: por supuesto, reclamaba que frente a la contemplación de las «*sierras* di ebano» se atendiera la belleza de «l'elettricità dalle mille traccia folgorante e violette», pero tal insurrección era inseparable de la batalla contra el clericalismo —«all'assalto, all'assalto della Cattedrale nera!»— y del menosprecio por la «belle operazione chirurgica» alentada por el gobierno del liberal Canalejas. Contra él, reclamaba «la volta della repubblica radical-socialista, con Lerroux e Iglesias», a la vez que condenaba «il circolo vicioso di preti, di *toreros*, e di suonatori di serenate, nel qual vivete ancora»[15]).

[14] El manifiesto futurista fue traducido por Ramón Gómez de la Serna en el número VI (abril de 1909) de dicha revista, donde lo preceden unas palabras suyas y otro texto de la misma mano, «El futurismo», incluido en la sección «Movimiento social»; en el número 20 (1910) hallamos la «Proclama futurista a los españoles, escrita especialmente para España», de Marinetti, antecedida de otras palabras de su introductor español (todos los textos en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas I. Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996). Pero el movimiento italiano suscitaba la alarma, en esas mismas fechas, de Emilia Pardo Bazán, quien señalaba que «ante el loco genial podemos sentir profunda impresión de respeto. Ante el loco por consigna, una impresión dulcemente risueña […]. En fin, estas cosas entretienen. Yo declaro que me ha provocado un rato de solaz el futurismo. Tanto mayor solaz, cuanto que me sucede con él lo que a los cortesanos de aquel príncipe de marras con el riquísimo traje que no llevaba puesto, y que era preciso alabar como si lo vistiese» («Crónica de Europa. Novedades literarias», 20 de febrero de 1909, en *La obra periodística completa en «La Nación» de Buenos Aires (1879-1921)*, Juliana Sinovas Maté (ed.), Diputación Provincial de La Coruña, 1999, págs. 357-362. Menos conocido es el hecho de que en la *Revista de la Universidad* (núm. 11, noviembre de 1909), de Tegucigalpa, el escritor hondureño Rómulo E. Durón publicó otra traducción libre del manifiesto, que previamente había suscitado importantes artículos de Rubén Darío, «Marinetti y el futurismo» (*La Nación*, 5 de abril de 1909), y el mexicano Amado Nervo, «Nueva escuela literaria» (*Boletín de Instrucción Pública*, agosto de 1909) (pueden verse todos los citados en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Nelson Osorio (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, págs. 3-29).

[15] F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori, 1983, págs. 43-44.

Sin embargo, una lectura política de las contradicciones del futurismo es muy insuficiente. El movimiento nació, y no por casualidad, en el marco de un desprestigio de la filosofía académica y al calor del individualismo nietzscheano (su futuro colaborador, Giovanni Papini, dio a conocer *Il crepuscolo dei filosofi* en 1906), pero tampoco fue una coincidencia que conviviera con una nueva visión de lo ciudadano como expresión del espíritu colectivo (Jules Romains publicó sus poemas de *La vie unanime* en 1908 y sus primeros artículos *unanimistas* en 1905), casi a la vez que uno de los apóstoles del sindicalismo, Georges Sorel, hacía editar sus *Réflexions sur la violence* (1908). Como tantas otras nociones que se fraguaron en la vida europea de entonces, el futurismo no quiso ser menos que una nueva visión del mundo, un modo nuevo de *perspectiva* pero también un manual de acción. Desde 1906, el cubismo había empezado a ser lo primero, pero en un orden que se limitaba a lo plástico y que buscaba —por modo analítico o sintético— la visión totalizadora, estática e inevitablemente depurada de la realidad. Por el contrario, el futurismo busca y encuentra la captación de lo dinámico y renuncia a cualquier seguridad metafísica. Y, en cuanto escuela de comportamiento, se anticipó a los dos movimientos de vanguardia que tuvieron en cuenta tal dimensión: dadá y el surrealismo.

Cuando Guillaume Apollinaire definió el principio de *simultanéité* para referirse a los cuadros de Picasso y Braque, decía algo que difícilmente podría predicarse de la *simultanéità* que había reclamado en sus escritos Ardengo Sofficci y que proponían las pinturas de Severini, Balla o Carrà, expresión de las fuerzas actuantes, de los tiempos acelerados y no de la materia inerte, sin reloj. Pero había más en esta táctica de tierra quemada… El importante *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 de mayo de 1912) se proponía también la destrucción de la sintaxis convencional, a lo que contribuirían el uso del verbo en infinitivo, la supresión de adverbios y adjetivos y, sobre todo, la proscripción de la puntuación. Aunque más lejos todavía nos llevarían el propósito de abolir el yo como referente y la sustitución sistemática de los sustantivos corrientes (hombre, mujer, masa o plaza…) por una suerte de *dobles* metafóricos (torpedero, golfo, resaca o embudo). De ese modo se obtendrían una «immaginazione senza fili», al modo de la nueva técnica telegráfica, y un paraíso de «parole in libertà». Un año después, en 1913, el escrito *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* nos aclara algo de la empresa: con tal libera-

ción se busca que el texto sea «il fondo analogico della vita», obtenido «colla stessa rapidità economica che il telegrafo impone ai reporters», porque han sobrevenido modificaciones de la sensibilidad a las que nadie puede permanecer ajeno; entre ellas figuran, debidamente numeradas (el futurismo habló por vez primera de «lo splendore geometrico e mecanico della sensibilità numerica»), la visión favorable de la guerra (número 10), la pasión por los negocios (número 11), el idealismo vinculado a los deportes (número 13), o la admiración que suscitaba «la nuova sensibilità turistica», cifrada en los grandes transatlánticos y en los hoteles internacionales[16].

Strapaese y *stracittà*, a la medida española

A la altura de 1920 (que fue el año de las ocupaciones obreras y la constitución de los consejos de fábrica en el norte de Italia, pero también la fecha de la fugaz conquista de Fiume por los voluntarios de D'Annunzio), el fascismo y el futurismo eran dos realidades bastante sólidas que habían convertido la vida nacional en un polémico palenque de la modernidad. Pero las contradicciones no eran pocas en un país que arrastraba un fuerte (y veterano) sentimiento de frustración histórica en su designio de ser una potencia europea, cuyo atraso económico no lo hacía comparable a sus vecinos del norte, que se caracterizaba por la ineficacia de sus servicios públicos, que ofrecía un contraste sociológico sin parangón entre su miserable campesinado y su burguesía urbana y que, por último, tenía pendiente de solución su designio de ser una sociedad laica en el marco de un arcaico catolicismo sociológico. Es cierto que apenas existe un solo país que no haya parecido una sociedad dual a sus ciudadanos más inquietos (y en España sabemos no poco de ello…), pero en muy pocos lugares la contradicción era tan sangrante como en la Italia de 1920: la nación vencedora de 1918 pero descontenta de los frutos de su victoria, que era a la vez industrial y campesina, entregada a los clientelismos políticos pero también al escepticismo más anarquizante, a la par revolucionaria y reaccionaria, moderna e inmemorial, nacionalista hasta la exasperación y europeísta hasta la caricatura.

[16] Ibídem, págs. 65-79.

En buena medida, el fascismo hizo suyas —sin resolverlas— muchas de tales contradicciones. Y el futurismo también… No tiene, por tanto, nada de extraño que los ojos de un inquieto español como Ernesto Giménez Caballero reconocieran aspectos muy familiares en la experiencia italiana. Y que alguno de éstos fascinara muy especialmente a quien venía de un país agrario, fatalista, ineficaz y dividido entre el europeísmo y la tradición… Éste fue el caso de la polémica entre el movimiento *strapaese* (que podríamos traducir como «ultraprovinciano»; en italiano, *paese* se refiere —con cierta afectuosidad implícita— al lugar donde se ha nacido) y el espíritu *stracittà* (que valdría por «ultraurbano»). El tamaño de ambos grupos fue muy desigual, lo mismo que su cronología. *Strapaese* surgió en el ambiente de renovación y politización recalentado por el futurismo, pero también cuando el fascismo había cruzado su Rubicón político, tras el asesinato del diputado Matteotti, secretario del Partido Socialista Unitario, en junio de 1924. El 13 de julio apareció en el pueblecito sienés de Colle Val d'Elsa la revista *Il Selvaggio* [El Salvaje], que reclamaba la italianización de los italianos, la defensa del carácter rural de la vida nacional («il paese più paese»), la alegre camaradería de los *squadristi* y la devolución del intelectualismo a los intelectuales, porque los nuevos escritores debían estar satisfechos de no ser sino «i buffoni di Mussolini».

El programa no era, en apariencia, muy atractivo, pero los resultados fueron mejores de lo esperado: entre 1924 y 1943 (la revista se estableció en Florencia, en 1926), *Il Selvaggio* atacó la arquitectura racionalista e internacional, la moda del *jazz* o la literatura italiana de fantasía y humor (la escuela de Pitigrilli), a la vez que modernizaba con eficacia una visión, en el fondo más realista y comprometida, de Italia y lo italiano. Es cierto que uno de sus inspiradores espirituales fue el futurista y fascista Ardengo Sofficci, que en 1943 colaboraría con la República de Saló, pero también en sus páginas dibujó el pintor Renato Gutusso, futuro comunista, y su director, el interesante escritor y dibujante Mino Maccari, acabó participando en la Resistencia.

En el número 15-16 (1929) de *Il Selvaggio*, Curzio Malaparte (Curzio Suckert) publicó «La cantata di Strapaese», una suerte de himno del movimiento al que había contribuido con su precedente libro *Italia barbara* (1925), de título tan significativo y contenido tan predecible. Pero el poema más célebre del escritor de Prato apareció en *L'Italiano* (14 de enero de 1926), la otra gran revista del movimiento *strapaese*, di-

rigida por Leo Longanesi: «La cantata de l'Arcimussolini» (que nuestro Giménez Caballero citó tan a menudo), con su estribillo «Spunta il sole e canta il gallo / o Mussolini monta a cavallo», formó parte esencial del culto al héroe, convertido cada vez más en una caricatura de sí mismo. Pero Malaparte, a quien tanto admiró Giménez, fue una veleta inconstante que acabaría por escribir aquellos dos llamativos documentos de la derrota del eje que son *Kaputt* (1944) y *La pelle* (1949); quien había proporcionado consistencia y popularidad a *strapaese* fue, en realidad, un *stracittadino* que apoyó también una idea internacionalista de lo italiano, menos fiel al telurismo provinciano y un tanto escandaloso de los grupos florentinos.

La revista mayor de *stracittà* se hizo, sin embargo, esperar. *900. Cahiers de l'Italie et l'Europe* salió en 1926 bajo la dirección de Massimo Bontempelli, con un comité de redacción en el que figuraban Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, Georg Kaiser y Pierre Mac Orlan, a los que se unió en 1927 Ilya Ehrenburg. Y desde su comienzo tuvo muy claros quiénes eran sus rivales y cuáles sus objetivos. Más allá de los deslenguados *strapaesani* y de los nacionalistas aficionados al dramatismo (como Papini o Sofficci), se buscaba una normalización de la vanguardia, quizá en la línea de otro peculiar *rappel à l'ordre*. Y, de hecho, la confrontación inevitable había de ocurrir con el futurismo, auténtica matriz de todo lo sucedido; en el número 4 (1927) de *900*, la nota «Analogie», del propio Bontempelli, establecía las distancias entre una vanguardia y otra: frente al futurismo lírico y ultrasubjetivo, el *novecentismo* se proponía «inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi»; contra la obsesión formalista que transparentaban sus manifiestos, se proclamaban antiestilistas y renunciaban a tener poética o escuela explícitas; ante la idea romántica que llevó al futurismo a ser vanguardista y aristocrático, postulaban la imagen de unos artistas de éxito que se contentaran con ser «uomini di mestiere», sabedores de que cualquier arte es siempre «arte applicata»; al lado de la exaltación jubilosa de la modernidad industrial, proponían un *americanismo* reflexivo, y frente a la apología de la intuición estética, «una tendenza specolativa e filosofica»[17].

[17] Las citas se reproducen según la antología *Le riviste di Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio». «L'Italiano». «900»*, Luciano Troisio (ed.), Treviso, Canova, 1975. Sobre Malaparte, cf. la biografía de Giordano Bruno Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Roma, Leonardo, 1996. Sobre la vida cultural italiana del *ventennio* en su relación con el poder,

Pero Malaparte no estaba equivocado. Se podía, y hasta se debía, sondear lo *strapaesano* y profesar de *stracittadino*: el misterio de lo rural y el atractivo de una Europa charolada e inquieta eran perfectamente compatibles para quien, en definitiva, se sentía con la libertad del bárbaro, o con la inocencia del habitante de los límites del continente. Cuando en el número 52 (15 de febrero de 1929) de *La Gaceta Literaria* Giménez Caballero decidió lanzar la atrevida propuesta cultural de un fascismo español («Carta a un compañero de la joven España»), todo estaba pensado: se trataba de entender la reciente tradición nacionalista y liberal de las letras españolas como una unidad de empeño («no lo saben pero lo hacen», había escrito premonitoriamente Karl Marx) y proponer su urgente desembarco en el fascismo, del mismo modo que en Italia había sucedido con las letras del Risorgimento y del fin de siglo. Casticismo y cosmopolitismo unidos, al modo en que se había practicado tan brillantemente en «esa Italia *mediterránea, ridícula, fracasada y superficial* de nuestros mayores. Esa Italia que sólo conocíamos por el *bel canto* y la filología románica», pero que, sin embargo, nos suministraba la clave de nuestro porvenir. Y así, por los grandes investigadores de la literatura italiana valdría un Ramón Menéndez Pidal; Ortega y Gasset haría el papel de Benedetto Croce; Eugenio d'Ors actuaría de D'Annunzio, y Lorenzo Luzuriaga tendría que ser Gentile; y Ramón Gómez de la Serna, Marinetti y Bontempelli a la vez; Baroja y Azorín, por su parte, serían como Pirandello, «regionalistas como punto de partida en su obra y elevadores del conocimiento nacional de una tierra» (es decir, *strapaesani y stracittadini*), y de Curzio Malaparte haría, sin duda, Miguel de Unamuno[18].

cf. Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Roma-Bari, Laterza, 1975; Mario Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Turín, Einaudi, 1979, y Giuseppe Carlo Marino, *L'autarchia della cultura: intellettuali e fascismo nelle anni trenta*, Roma, Riuniti, 1983. En cuanto a la recepción del fascismo en España, queda muy lejos de agotar el tema el libro de Victoriano Peña Sánchez *Intelectuales y fascismo. La cultura italiana del «ventennio» fascista y su repercusión en España*, Universidad de Granada, 1992, que dedica un largo capítulo a la polémica *strapaese-stracittà*, otro brevísimo a Giménez Caballero y uno muy prolijo al tema italiano en *La Gaceta*. Muy revelador, aunque referente a fechas tardías (1935), es el Anexo III, que ofrece testimonios de las actividades fascistófilas de Giménez en España, según los documentos conservados del famoso Minculpop (Ministero della Cultura Popolare).

[18] La «Carta…» figura como prólogo a su traducción de Curzio Malaparte, *En torno al casticismo de Italia*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1929, págs. VII-XXIV. El título es, por supuesto, de Giménez, así como la «Nota biográfica»

Pero la cosa venía de atrás. Ya en 1927, Giménez había dedicado una de sus «Visitas literarias» (*El Sol*, 26 de julio de 1927) a «Gerardo Diego, poeta fascista», quien, por cierto, se quedó bastante amostazado con el remoquete, que se debía a su vuelta a las formas estróficas tradicionales, lo que, al decir del articulista, era síntoma de «regreso al antiguo nacionalismo». Y poco antes, en *La Gaceta Literaria* (número 4, 15 de febrero de 1927), incluyó, bajo el título «Conversación con una camisa negra», una entrevista con Ramiro de Maeztu, que remataba un saludo emocionado a quien tenía por «la más audaz camisa negra de las que hasta ahora han alzado el brazo cesáreamente en la vida pública de las letras españolas». No se sabe qué pensó don Ramiro, que confesaba a Giménez el desgarro afectivo que le había supuesto su reciente ruptura con *El Sol*. En fin, no lo sabían, pero lo eran… Aunque más revelador del propósito de 1929 es que, justo un año antes de la «Carta…», se publicara en *La Gaceta Literaria* (28, 15 de febrero de 1928) una «Conversación con Marinetti», a la sazón de viaje por España y ya bastante venido a menos, llena de simpatía por aquel hombre con «bigotes de oficial de Orden Público» y «talante de coracero», y «que usaba hongo, gabardina, puñetazo y se codeaba con Ford y con Charlot»: «Te saludamos —le despide Giménez Caballero— con la eterna admiración española *ante lo que se mueve, grita, se desenfrena y revoluciona*. A ti, cuyo enlace en España era éste: Unamuno, Baroja, Ramón, De Torre… Antipasatistas, vulcanizadores… Te saludamos con la convicción galileica frente al escepticismo: *e pur si muove*». (En 1931 aquel viaje inspiró al fundador del futurismo el folleto *Spagna veloce e toro futurista*, donde se extasiaba ante el «dinamismo plástico» de un avión cruzando el cielo de El Escorial y se burlaba de las «*señoritas caballeros* nella Residenza di Studenti» que tomaban té ruso con pastelitos andaluces.)

La presente antología de la obra de Ernesto Giménez Caballero, una de las muchas posibles, ha querido basarse en su propia idea, tal como acabamos de glosarla. Se apoya en el diálogo que establecieron en su ánimo la pulsión de lo internacional y la fidelidad

acerca del autor. El destinatario de la misiva no perseveró, por cierto, en las ideas que le proponía Giménez: el gallego Ramón Iglesia Parga, a la sazón lector en Gotemburgo, acabó por hacerse trotskista, fue un historiador que vivió en el exilio y que acabó suicidándose. Sobre la incidencia del proyecto cultural de Giménez Caballero en el fascismo español, son imprescindibles las apreciaciones de Ismael Saz, «Tres acotaciones a propósito de los orígenes, desarrollo y crisis del fascismo español», *Revista de Estudios Políticos*, 40 (1986), págs. 179-211.

a lo nacional. Y en cómo soñó en convertir una línea de literatura marcadamente *strapaesana* (las cavilaciones fideístas y castellanas de Unamuno, la contemplación menuda de Azorín, la autolimitación sentimental de Baroja, el regeneracionismo pugnaz de Maeztu y hasta el modernismo asilvestrado de Ramón) en una propuesta universal, que pasaba por la conversión del latente nacionalismo en fascismo. Y cómo deseó, a la vez, que el lenguaje de la vanguardia (aquella ruptura de las fronteras de lo permitido que fue el futurismo) pudiera llegar a ser el referente de toda una pedagogía patriótica.

Por eso, también nuestra antología ha de concluir como tal en 1939. Por un momento, pensé que su final debió haber sido el folleto *¡Hay Pirineos! Notas de un alférez de la IV de Navarra*, que formula la más explícita renuncia a cualquier *mésalliance* de lo español y lo europeo, lo que se hace algo más que una metáfora cuando las botas y las alpargatas militares pisotean los ejemplares de la revista republicana *Hora de España*, que alguien ha dejado tirados en la frontera de Port-Bou. Aquéllas eran las hermosas páginas que habían escrito muchos de sus más jóvenes amigos de 1927-1932 (María Zambrano, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja…) y que precisamente habían llevado a su mejor culminación el proyecto de una literatura nacional y liberal, a la altura de las circunstancias del Frente Popular[19]. Pero es preferible que estas y otras líneas de la vida y milagros de Giménez Caballero no pasen del esbozo de biografía que, por fin, pretenden ofrecer al lector los apartados que siguen…

El primer Giménez Caballero: Estrasburgo y Marruecos

Desde la temprana «Contraseña biográfica del guía» (que incluyó al final de *Trabalenguas sobre España*) hasta las tardías *Memorias de un dictador*, que se han venido

[19] *¡Hay Pirineos! Notas de un alférez de la IV de Navarra sobre la conquista de Port-Bou*, Barcelona, Editora Nacional, 1939, pág. 78. En la última página del libro se dan como obras del autor «en prensa» las siguientes: *El libro de España (Para la nueva infancia española), Lengua y literatura de España (Para la juventud española), Exaltación de la infantería española, La juventud y España, La imagen de Franco, El Nacional-Sindicalismo en España, Alocuciones a los pueblos de España, El haz y el yugo, La mano abierta, La pasión de Teruel, La lengua de España, compañera del Imperio, Documentos sobre la Falange, La Legión C.T.V., América, ruta española, Marruecos y España, Portugal y España, Italia, Alemania, Japón y España.*

usando ampliamente en este prólogo, Giménez Caballero concibió su vida personal como la realización de un destino trascendente. Tienden a hacerlo así todos los iluminados, desde Saulo y Agustín de Hipona hasta el Adolf Hitler de *Mein Kampf* o el Salvador Dalí de la *Vida secreta*, todos aquellos que conciben al individuo como paradigma y síntesis de la *necesidad* universal. Y que carecen, en rigor, de vida privada: sus acontecimientos personales se aprecian como *crisis* de valores generales, sus decisiones se advierten como *revelaciones* del orden superior, sus rectificaciones se magnifican como *conversiones*. E incluso sus orígenes domésticos tienden a transfigurarse en horóscopo del futuro.

Nació en Madrid, el 2 de agosto de 1899, cerca de la popular y galdosiana calle de Toledo, hijo de quien entonces era un modesto contable que luego llegó a pequeño industrial (con un negocio de encargos de imprenta y venta de objetos de escritorio en la calle de Huertas), y más tarde a empresario bastante más que mediano, propietario de una fábrica de papel en Cegama (vinculada al *holding* de la Papelera Española) y de una activa imprenta en la calle de Canarias, donde se trabajaba fundamentalmente para la administración pública. No sin razón, Giménez vio algo de premonitorio en un negocio familiar que le puso en contacto con la letra impresa y sus protagonistas desde muy pronto (y le familiarizó, por tanto, con lo que Pierre Bourdieu hubiera llamado «el manejo del capital simbólico»), aunque tampoco el autor quiso desdeñar los orígenes campesinos que, por la parte materna de su estirpe, le vinculaban a la huerta de Talavera de la Reina e incluso a los jornaleros murcianos que, verano tras verano, acudían a la cosecha de las ciruelas que su abuelo vendía en toda España.

Realizó el bachillerato en el castizo instituto de San Isidro y a los quince años publicó en *Blanco y Negro* su primer poema (un habilidoso soneto titulado «Siglo de Oro», puesto en boca de un Lesmes toledano que declara haber cursado «teología en Salamanca» y que «en Flandes peleé con gran denuedo»). No es, por supuesto, un anticipo de los futuros delirios imperiales del escritor sino el simple reflejo del *revival* del neocasticismo «hidalgo» que habían puesto de moda Valle-Inclán (en su vertiente bradominesca) y Azorín (en su rescate más arqueológico), pero también Ricardo León… En 1916 inició sus estudios universitarios de Letras, donde hallaría excelentes maestros (Ortega y su escudero Manuel García Morente, Menéndez Pidal y su

mano derecha Américo Castro, además de un socialista de abolengo institucionista, Julián Besteiro, y otro de raíz más retórica y republicana como Andrés Ovejero) y estimulantes compañeros de pupitre: el futuro filósofo y sacerdote Xavier Zubiri, el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari y el filólogo Dámaso Alonso, entre otros. En 1920, concluidos con brillantez los estudios, Giménez se movía en el clima laborioso del Centro de Estudios Históricos (donde había comenzado a trabajar sobre el teatro de Juan del Encina) y recibió de Américo Castro la invitación, casi obligada, de vivir un noviciado formativo como profesor en el extranjero. No le aceptó, por su juventud, la Universidad de Columbia y, a la postre, fue a desempeñarse como lector de español en la Universidad de Estrasburgo.

La experiencia alsaciana fue trascendental en su vida. De repente se halló en el corazón emocional de Europa pero también en el centro de su conflicto: la ciudad del Rin había pasado al imperio alemán en 1870 y estaba recién devuelta a jurisdicción francesa, desde 1918. Puede ser fruto de su imaginación calenturienta que allí escribiera una novela titulada *El fermento*, donde habló al parecer de la «miscigenación» de su pensamiento y del «europeizamiento» que había contrapesado sus «genes berberiscos» (los términos son de las *Memorias de un dictador*), pero algunos artículos de prensa algo posteriores reflejaron muy bien las profundas impresiones de esos días. Las «Notas alsacianas» de *El Sol* hablaron de las confrontaciones religiosas y de la «generación truncada» que las consecuencias del Tratado de Versalles había creado en la nueva Europa. Más interesantes son, sin embargo, los dos trabajos publicados en *La Libertad*. «Judíos» (22 de junio de 1924) descubre la importancia de ese ingrediente étnico —religioso, inmemorial, meridional— en la vida europea y expresa ante él una premonitoria mezcla de admiración y reserva: «¡Judíos! ¡Judíos! Raza rara y mística que atormentaba a Nietzsche. Si otro Nietzsche se siente atormentado por el problema etnológico y humano que el judío significa, véngase a Estrasburgo. Aquí, como en un muestrario magnífico, encontrará los especímenes más sugestivos. Y si tiene genio de psicólogo, podrá en seguida organizar la gran persecución literaria y filosófica». El voluntario doble sentido de la última frase revela muy bien la condenada afición de Giménez por jugar al borde del abismo… que en el otro artículo, «Conversación con un fascista» (14 de mayo de 1924), es algo más explícita. El fascista era Sironi, «un hombre joven, rubio, correcto, fascista entusiasta y doctor en le-

tras italianas, conocedor de Unamuno y de Baroja y soñador empedernido sobre España», que además era cónsul de Italia en la ciudad… y hermano de una no menos atractiva muchacha, Edith, con la que Giménez Caballero se casó poco después. Sironi le hace saber sus esfuerzos de propaganda entre los cincuenta mil trabajadores emigrados de Italia que pueblan Alsacia y Lorena, y su entrevistador lamenta la inoperancia al respecto del modesto consulado español, a la vez que consigna su sorpresa: muchos de estos italianos —y los propios hermanos Sironi— son rubios, y no pocos desprenden una impresión de eficacia y rigor que se dan de bofetadas con el aire moreno y sureño y con la indolencia que suele predicarse de sus compatriotas.

Años después, Rafael Sánchez Mazas (y la coincidencia parece sintomática) convertiría Estrasburgo en una clave de su parábola fascista *Rosa Krüger*, y Giménez Caballero regresaría al lugar de su juventud, con motivo de la misión española que fue invitada a la constitución del Consejo de Europa en 1950. La conocida tentación de sentirse conciencia del destino fue inevitable en la «Misiva» (dirigida al antiguo colega Eugen Köhler) que abre su libro: «Ahí en el Rin yo había sentido desarrollarse erguido y soberbio el hombre liberal y de Occidente que lleva también todo español en su corazón; pronto, la gran revelación de que Dios había puesto en el mundo un lazo de amor entre ambos desgarramientos, entre razón y sangre, hizo que mi vida partiese como una flecha. Mística»[20]. La flecha había tenido un muy previsible paradero, que explicitaba un «plano afirmativo» final de 17 puntos donde se mezclaron el europeísmo de raíces fascistas (Europa significa la «mística del linaje» frente al igualitarismo y ha venido a ser el firme valladar contra «ese mundo de tártaros, que ulula más allá del Rin») y un atlantismo que no dejaba de resultar pegadizo, aunque muy propio de la guerra fría (América es hija de Europa por mor de la «paternidad cósmica» y no hay tal «decadencia de Occidente»), todo lo cual halló su más cumplida expresión en la invocación decimoséptima: «Europa es pelea constante. Europa es guerrear. Europa es peligro. Europa es el centinela alerta. ¡Al arma! ¡Al arma!»[21]. Un epílogo en que el autor sueña una plática ¡con fray Luis de León! cierra el libro.

[20] *La Europa de Estrasburgo (Visión española del problema europeo)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1950, pág. 12.

[21] Ibídem, págs. 135-138.

Con los años, Giménez Caballero decidió elevar al rango de revelación la otra experiencia histórica que dividió sus dos estancias estrasburguesas. En mayo de 1921 fue llamado a cumplir el servicio militar en el protectorado de Marruecos, aunque lo hizo como «soldado de cuota», cosa que suponía no pequeños privilegios. Y en el mes de julio de ese año se produjo el desastre militar de Annual, que estuvo a punto de colapsar la comandancia de Melilla y sacudió vigorosamente la opinión pública española, el prestigio de la monarquía y la muy averiada credibilidad de las fuerzas armadas. Nuestro soldado y escritor vivió de cerca los acontecimientos, aunque no participara en las refriegas militares, y dejó constancia de su opinión en su primer libro, *Notas marruecas de un soldado*, impreso a sus expensas en 1923 (en el taller de su padre) y algunos de cuyos capítulos más llamativos fueron reproducidos en *El Liberal* y *La Libertad*. Le granjearon los apoyos escritos de figuras como Unamuno e Indalecio Prieto, pero también un proceso por difamación en el que se le pidieron dieciocho años de cárcel; para su fortuna, no llegó a haber sentencia porque en septiembre de 1923 la Dictadura de Primo de Rivera llegó con la decisión de hacer olvidar las polémicas «responsabilidades» de la Corona y con la voluntad, aunque menos explícita, de limitar el aventurerismo militar, llegando incluso al abandono de parte del protectorado. Las *Notas marruecas de un soldado* (título que parafraseaba, obvio es decirlo, un famoso título del ilustrado José de Cadalso, que conoció aún mayores prohibiciones) son un espléndido ejemplo de prosa periodística y un modelo de calculada ambigüedad ideológica, que también comparte con su modelo dieciochesco. Giménez siente su alma dividida entre el feroz testimonio de corrupción, inutilidad y bravuconería de un ejército, al que jalean los patriotas y olvida el presupuesto, y el llamamiento pasional de un nacionalismo que, a su vez, remite a otra nueva paradoja: el escritor siente agudamente la pulsión patriótica pero la fiebre cursa sin ningún síntoma colonialista, ante una tierra que observa con ojos muy lúcidos y sin ninguna concesión al exotismo a lo Pierre Loti. Desde las certeras «Notas de campamento» a la excursión por Melilla, por la judería de Tetuán o por las callejas de Xauen, es difícil encontrar una prosa más viva y menos propensa a la ensoñación orientalista; para el anotador lo que más importa es lo absurdo de la situación (la ensalada de «tiritos» que suscita en plena noche un borrico que se ha extraviado entre las líneas enemigas), la dramática miseria del recluta (el capítulo «El soldado desconocido» fue el motivo

de su procesamiento y es la más conmovedora sección del volumen) y el absurdo entusiasmo guerrero de unos oficiales sin sentido común («Legionarios» narra la visita del entonces coronel Millán Astray a un hospital de campaña de los legionarios y se hace muy difícil pensar que el patibulario sujeto olvidara nunca el sarcasmo de su futuro subordinado en Salamanca). La «Nota final», escrita en Madrid, confiere a la denuncia las inevitables señas del patriotismo. De su experiencia africana, el escritor ha contraído la obligación de «contribuir a la claridad de la opinión nacional» e «intervenir en la depuración de responsabilidades, no sólo de las antiguas, que motivaron esta campaña, sino de las recientes, de los mil errores y canalladas que hemos visto» (sin olvidar la lamentable situación de los soldados de cuota: «gañanes con galones y estrellas imperan sobre nuestra juventud más delicada y más culta»), pero también quisiera que «una empresa común y nacional» volviera a conmover a un país exhausto, a una patria que ya no es «la matrona de los leones» sino «esta viejecita de luto, pobre y angustiosa, que es España»[22].

Las campañas *nacionales*: de las «visitas» a *La Gaceta*

El espíritu de las *Notas marruecas* representaba una moderada afirmación patriótica que hubieran suscrito, sin dudarlo, el Galdós que había muerto tres años antes y los políticos y periodistas radicales que, en el mismo momento, escribían sobre el caso —Rodrigo Soriano, por ejemplo, e incluso Indalecio Prieto—, y que no andaba muy lejana de las ideas que inspiraron los primeros trabajos magrebíes de Ramón J. Sender, antes de *Imán* y los capítulos africanos de *Proclamación de la sonrisa*[23]. Pero,

[22] *Notas marruecas de un soldado*, Madrid, Imprenta de E. Giménez, 1923, págs. 250-252.

[23] Como señalé en nota a un estudio sobre Guillén Salaya («Literatura y fascismo: la obra de Guillén Salaya», *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU, 1988, págs. 83-84), no hay, a la fecha, una monografía sintética sobre el impacto de las vivencias coloniales en las letras y el arte españoles de 1900-1950, desde la descarnada visión del soldado (testimonios de Manuel Ciges Aparicio, Eugenio Noel, José Díaz Fernández, Arturo Barea…) a la exaltación colonialista (Tomás Borrás, Juan Ferragut, Luis Antonio de Vega, Luys Santa Marina), pasando por el pintoresquismo orientalista que supo leer entre líneas de la tradición occidental la memorable monografía de Edward W.

vuelto a España, el objetivo del patriotismo del escritor en aquel momento había de ser muy otro, y tomaría cuerpo en la espléndida campaña del periódico *El Sol* a la que dio el título de «Visitas españolas» y que comenzó en enero de 1925. Fue, al parecer, una idea de su director, Félix Lorenzo, pero indiscutiblemente fue el propio Giménez Caballero quien muy pronto halló el sentido que podía tener un conjunto de retratos y entrevistas de lo más significativo de la *intelligentsia* liberal española del momento: proponer a través de este escaparate el hilo conductor del regeneracionismo español y una pedagogía del patriotismo liberal y europeo que el país necesitaba, lo que antes hemos llamado una *nacionalización* de la *tradición liberal*.

La lectura de cuatro años de «Visitas literarias» deja una notable impresión de unidad de propósito y, en la línea crítica de las *Notas marruecas*, no siempre es muy clemente con lo que enjuicia y valora. No le place el folklorismo, ni siquiera el refinado de Encarnación López *La Argentinita*, que le recuerda que «nuestra burguesía actual concretó ya en arte muchos de sus postulados. En la comedia de tesis, con Benavente; en la sin tesis, con Muñoz Seca. En el zapateado, con la Argentinita», aunque la más cruel de las descalificaciones va enderezada al pintor Zuloaga con motivo de su última exposición en el Círculo de Bellas Artes. ¿Qué sentido tiene esa exhibición de «todo el romanticismo. La torería desmesurada, sublime y repugnante. El novelista inefable y febril [Maurice Barrès]. El médico liberal [Marañón]. El ceramista hidalgo [Daniel Zuloaga]. El Cristo a cuya misa no iban los futbolistas todavía. El aventurero pintoresco. La marquesa sádica. La casa tremebunda y troglodítica. La ciudad podrida. La niña pasional y que ha visto poco cine», con «todo lo que pasa tras los cristales del Gran Kursaal, por la calle, por el cielo y bajo tierra. El auto, el avión, el metro»[24]? La culpa la tiene, de nuevo, esa burguesía española que no compra los cuadros a lo Cézanne que les ofrece el pintor Juan Echevarría, porque prefiere «la fuerza, lo bronco, lo acusado. Ahí están Zuloaga, gran macho de la españolidad; Romero de Torres, garañón de la fiebre amarilla cordobesa».

Said (*Orientalism*, 1978). A cambio, la breve experiencia rifeña de Ramón J. Sender —coetánea de la de Giménez— está bien documentada por Vicente Moga Romero, *El soldado occidental. Ramón J. Sender en África (1923-1924)*, Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, 2004 (con amplia bibliografía sobre el tema).

24 *Visitas literarias de España (1925-1928)*, Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1975, pág. 295.

La provocación moderna y futurista alcanza también a la más respetable «generación del 98». Maeztu le parece el «gran vasco extraño, enigmático, turbulento, cuya figura va y viene por la literatura española, cargada de equipajes lejanos, de estremecimientos de cuáquero, de Biblias sin anotaciones y de apetitos de inquisidor», aunque reconoce que, con Unamuno, «son las dos únicas conciencias actuales de nuestra literatura que no han abjurado del profetismo». La visita de Azorín levantó ronchas (y hasta un duelo con Luca de Tena, el fundador de *Abc*) porque Giménez vio que este «académico español vive como un médico francés que tomase el chocolate a las cinco», a quien, pese a su mutismo, hubiese deseado preguntarle si don Antonio Maura verdaderamente sabía escribir o qué pensaba de don Emilio Cotarelo y de los hermanos Álvarez Quintero… En el retrato de Ramón Gómez de la Serna establece que la promoción de 1898 fue «provinciana. En el bueno y en el mal sentido de la palabra». Y fue precisamente Ramón quien liberó las letras madrileñas de su pesada carga localista. En el rincón ramoniano de la botillería de Pombo debiera haber una lápida que dijera: «En este tabernáculo se verificó la transfiguración de la ciudad, la espiritualización de Madrid, la capitalización de España»[25].

Es evidente que lo más interesante del panorama patrio lo halla en la ciencia, mucho más viva en los laboratorios de la Junta para Ampliación de Estudios que en los polvorientos despachos y aulas del caserón de San Bernardo («la Universidad de España es como un cuartel de España, como un ministerio de España, como un convento de España. Y nada más»). A cambio, el Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Menéndez Pidal, le hace soñar con un porvenir distinto: «Artistas, literatos, profesores. La única y fuerte exportación […]. Escuelas, liceos, bibliotecas, libros. Que cesen los tiritos. Que cesen las ilusiones beneméritas de la Benemérita. El único imperialismo que se brinda a España, evidente, legítimo, es el de esta lengua, *koiné*, como la llaman los profesionales»[26]. Y es que «en estos días subversivos, peligrosos de España, rebosantes de cultura laica», solamente los científicos columbran las claves del porvenir. Por eso, al entrevistar al obispo de Madrid, Leopoldo Eijo y Garay, y comprobar la falta de ambición cultural en la Iglesia española, le espeta que

[25] Ibídem, pág. 103.

[26] Ibídem, pág. 161.

«las naciones, los pueblos fuertes son los que han hecho una nueva iglesia del concepto laico de Estado, pero no al revés como quizá nosotros, como intentamos nosotros», a lo que el clérigo opone suavemente: «No puedo seguirle, aceptarle esos pensamientos». «Culto de Estado»… Eso es lo que se plantea, desolado, al contemplar los mezquinos fastos del Panteón de Hombres Ilustres y saber, pero no poder remediarlo, que «el sentido republicano de un pueblo está ahí, en esa institución, más que en el Parlamento». Y recuerda al propósito la gloria de la catedral de Westminster, del Panthéon de París, de la Nieuwe Kirke de Amsterdam o de la iglesia de la Santa Croce de Florencia…, que son cimientos morales del Reino Unido, Francia, Holanda o Italia.

Cuando Giménez comenzó la serie de las «Visitas literarias» era ya uno de los redactores culturales más significativos de *El Sol*, el espléndido periódico de la izquierda liberal fundado por el director-gerente de La Papelera Española, Nicolás María de Urgoiti[27]. Pero poco después emprendería también otra campaña periodística mucho menos conocida y brillante, aunque no menos significativa, bajo los auspicios de la *Revista de las Españas*, que dio a la luz su primer número en junio de 1926 como órgano oficial de la Unión Iberoamericana. Era esta última una de las muchas iniciativas de hispanoamericanismo militante que, con mejor espíritu que eficacia, jalonaron las apetencias españolas de un nacionalismo cultural serio. Y nuestro Gecé (el seudónimo, sacado de las siglas de su apellido, era moderno y eficaz; ya empezaba a ser inevitable) no podía perderse el envite, máxime cuando los gestores de la Unión encarnaban a las mil maravillas aquel friso de apellidos nobiliarios, profesionales de prestigio e industriales millonarios que, en los años finales de la monarquía, escoltó este y otros proyectos culturales y que siempre fueron muy admirados por Giménez. En nuestro caso, el duque de Alba presidía la Junta Directiva, cuyos vicepresidentes eran Ramón Menéndez Pidal, el físico Blas Cabrera y el ingeniero Urgoiti, entre otros. Era secretario general el diplomático Sangróniz, y entre los miembros de la Co-

[27] Sobre la notable figura de Urgoiti, véase la monografía de Mercedes Cabrera, *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza, 1994, a la que puede añadirse el completo dossier presentado por la autora, con A. Elorza, S. Carrasco y R. Cruz, «Las fundaciones de Nicolás María de Urgoiti: escritos y archivo», *Estudios de Historia Social*, 24-25 (enero-junio de 1983).

misión Ejecutiva estaban el economista Luis Olariaga y el médico Gustavo Pittaluga, mientras que el comité encargado de la revista contaba entre otros con Eugenio d'Ors, Américo Castro y Ramiro de Maeztu.

Nuestro escritor aceptó desempeñar la redacción de la sección de reseñas «Revista literaria ibérica» (luego «española») y, con muy contadas faltas, contribuyó a casi todo el centenar largo de números que la *Revista de las Españas* publicó hasta junio de 1936 (hubo una sección paralela, «Revista literaria americana», que inició Guillermo de Torre, reemplazado en el número 17-18, de 1928, por Benjamín Jarnés, y en el 48-49, de 1930, por Francisco Carmona Nanclares). La serie de colaboraciones permite, en tal sentido, una perspectiva única sobre la evolución de sus ideas literarias entre su época de liberalismo nacional y su militancia fascista, teñida de conservadurismo social y patologías místicas, a la que llegaremos en su momento. Pero siempre sin acabar de perder el propósito inicial de convertirse en gozoso portavoz de la vida de las letras en un decenio tan significativo.

Por eso es muy revelador que abra su trabajo, en la citada entrega de julio de 1926, con una reseña de *El pensamiento de Cervantes*, la luminosa monografía de su maestro Américo Castro, que califica como «utilísimo, nacional libro. Resolvedor de un áspero nudo atragantado en la garganta de la literatura española» (que era el de la existencia o no de un Renacimiento español, negado por algunos críticos alemanes y rotundamente afirmado por reseñista y autor). Pero, al lado, aprecia *La agonía del cristianismo* («el libro quizá más arrebatador de don Miguel»), *Marinero en tierra* (de cautivadora «gran cristalinidad musical») y *El novelista* (donde «Ramón deja atrás al mejor de sus lectores, a fuerza de inundarle con su literatura»). Un verdadero póquer de ases, junto a los cuales no tiene inconveniente en señalar la calidad estética (y la inoportunidad política) de otros dos escritores que pertenecían, sin embargo, al comité de la revista: Ramiro de Maeztu, que ha publicado *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, y José María de Salaverría, que ha sacado a la luz sus «incomprensivos» *Retratos contemporáneos* (Regoyos, Baroja, Unamuno y Ortega), un libro «uzcudunesco, puñetable y rijoso». No es difícil trazar el canon español del liberal Giménez Caballero, a lo largo de sus contribuciones anteriores a 1931-1932: lo componen Ramón Menéndez Pidal, cuyos *Orígenes del español* se exaltan en el número 3-4 («da la impresión de un Antifonario, un Becerro, un Tumbo») y de

quien *La España del Cid* (42, 1929) le ha parecido un «manual de estímulo hispánico»; Ortega, cuyo tomo VI de *El espectador* «se recomienda sin palabras. Bastan unos cuantos puntos de admiración (!!!!)», en el número 13-14, ya de 1927; Antonio Machado que, en el número 20-21 (1928), es calificado como «un venerable, un clásico, un fundador de dinastía poética», y, por supuesto, Baroja, Valle-Inclán y Azorín. Sin que esto vaya en menoscabo de su entusiasmo ante la nueva poesía: lo que incluye a Jorge Guillén, por cuenta de *Cántico* («el lirismo líquido se hace níquel. La luz, prisma»); Pedro Salinas, en razón de *Seguro azar* (que, con el título anterior, le lleva a decir que, «en el tiempo de varios años, ningún par de libros —*Seguro azar, Cántico*— tan supremos de supremacía lírica como estos dos Anteojos (gemelos) de un porvenir de oro en España (en la España apolínea, de lira y templo. De aristocracia literaria)»), y Rafael Alberti, que, al leer *Sobre los ángeles*, ya en 1929, le ha permitido confirmar que por una «pista de ancha internacionalidad» el poeta ha pasado «de Sur a Todo. Del alhelí a la máquina multitudinaria. Su "vanguardismo", superado por su "casticismo", torna a hacerse ultravanguardista. Quien siga a Alberti contemplará en España uno de los más ricos casos de inspiración joven».

La fundación de *La Gaceta Literaria* supuso, como ya he apuntado, la realización práctica del programa de las «Visitas» y un control de su apoyo a la literatura nacional mucho más eficaz y complejo que el que le proporcionaba la sección fija de *Revista de las Españas*. Aquel llamativo quincenario vio la primera luz en enero de 1927 y fue acogido con unas líneas elogiosas de Ortega («Sobre un periódico de las letras»); para ponerlo en marcha, Giménez Caballero contó con la benevolencia de la mayoría de los escritores y con el decisivo apoyo económico de la cohorte habitual de notables, en buena parte vascos, de aquella «saga de los Agas» a la que Giménez (siempre muy obsequioso y hábil con el poder económico, como seguiremos viendo) había halagado al mencionarlos en su «Visita» al pedagogo Lorenzo Luzuriaga. Más tarde, cuando la tesorería fue peor, supo integrar la publicación en la interesante empresa editorial CIAP (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones), organizada por el financiero Ignacio Bauer, cuyo hombre de confianza era el filólogo, monárquico y *gourmet* Pedro Sainz Rodríguez. Hasta 1932 la revista fue notablemente fiel a su lema, «Ibérica. Americana. Internacional», aunque algo menos al segundo, «Letras. Arte.

Ciencia», y logró convertir la activa vida literaria española en noticia de actualidad, buscó y conformó un público y puso de moda la nueva arquitectura, el cine, las exposiciones, las conferencias y las encuestas y reportajes (entre las primeras, las recogió muy sonadas acerca de las relaciones entre literatura y política —1927-1928—, sobre la juventud española —1929—, sobre los nuevos universitarios y sobre la vanguardia, ambas en 1930). Cuando desapareció, en 1932, era ya una realidad tangible la existencia de una nueva clase media progresista y atrevida que, en Madrid y en provincias, se vinculó a la República y que, en buena medida, debía su alimento espiritual a las páginas de *Revista de Occidente* y de nuestra revista… Y *La Gaceta Literaria*, por la pluma de Giménez Caballero, lo vio con claridad meridiana en un artículo, «Ante la nueva justicia española…», que el lector encontrará reproducido en las páginas que siguen. Pero nuestro escritor andaba, en aquella sazón, por otros vericuetos y prefirió consignar para la posteridad que su revista había alumbrado las dos juventudes —la fascista y la marxista— que pelearon la guerra civil hasta destrozarse mutuamente. Sólo fue así a medias, mal que pesara a la pertinaz obsesión de Destino que invadía a Ernesto Giménez. Es cierto, sin embargo, que dos de sus más destacados jóvenes mosqueteros, el crítico de música César M. Arconada y el crítico de filosofía Ramiro Ledesma Ramos, encarnaron dos vidas paralelas (modesto origen rural castellano, fiebre de autodidactos, funcionarios ambos del servicio de Correos) que se separaron por la opción política: el unamuniano Ledesma fue uno de los fundadores del fascismo y el orteguiano Arconada, un destacado militante cultural del Partido Comunista.

La invención de los carteles literarios

El segundo libro de Giménez Caballero, tras las *Notas marruecas*, fue una de sus más significativas aportaciones al espíritu de la vanguardia, pero, a la par, se reveló también inseparable de aquel oficio de crítico y profeta nacional que había abrazado. *Carteles* fue un volumen de generoso formato, papel especial e impresión multicolor que no hubiera existido materialmente sin los muy especiales contactos del autor en el mundo de la imprenta; su concepción, a medias entre lo textual y lo plástico, tam-

poco habría sido posible sin una particular frecuentación del mundo de las experiencias vanguardistas en este sentido.

El escritor había pretendido nada menos que plasmar, a modo de síntesis visual, una crítica literaria donde se unieran la letra y la imagen, como si atendiera a una dispersión aparente de intuiciones que se unificaban plásticamente en un designio general, bajo el enigma y la apuesta de un título certero. Sin embargo, el libro que imprimieron los talleres tipográficos de Espasa-Calpe solamente contenía una sección final de «carteles» que se ajustan a ese modelo: la titulada «Feria de muestras hacia el porvenir», que incluye veinticinco; los demás eran «carteles» exclusivamente literarios que habían aparecido previamente en las columnas de *El Sol*. El resto de los «carteles» de naturaleza plástica fueron expuestos en las galerías Inchausti, de Madrid, en 1928 y luego en Barcelona, donde los adquirió el editor Gustavo Gili, cuya colección fue reproducida por la revista *Poesía* en 1986[28].

Que la letra pudiera organizarse de un modo expresivo, más allá (o más acá, mejor) de su valor convencional de representación gráfica de un fonema, fue un viejo sueño de la literatura que conocieron los poetas alejandrinos o algunos raros escritores medievales. Pero cuando Guillaume Apollinaire inventó los caligramas retuvo poca cosa más que el nombre prestigioso y helénico de aquella invención. El poeta francés supo muy bien que disponer los versos en modos caprichosos y significantes, que convertían el poema en un objeto expresivo, era la última frontera que iba a transgredir el verso libre simbolista. Primero, se había emancipado de los grilletes de la métrica y la estrofa, distribuyéndose al ritmo de los intereses y énfasis de su propia elocución; ahora pretendía añadir un significado más, puramente visual, a lo que ya decía con sus letras. Como Apollinaire escribió en una famosa carta a su amigo André Billy: los *caligramas* que recogió en su libro de 1916 eran «une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que

[28] «Carteles», *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 26 (1986), págs. 31-63. Sobre los carteles, cf. Nigel Dennis, «De la palabra a la imagen: la crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista», en *El universo creador de 1927. Literatura, pintura, música y cine*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1997, págs. 363-377.

sont le cinéma et le fonographe»[29]. Pensaba, pues, en un mundo donde unas artes invadían sin rebozo el terreno de otras, a favor de técnicas nuevas, como hacía el cine mezclando imagen, música y texto, y el fonógrafo buscando, raptando y transportando todo lo susceptible de ser grabado en una placa. De hecho, ya en su libro *Alcools* (1913) había combinado los versos en tipos itálicos (mayúsculas) y los escritos en la minúscula ordinaria. Y, en los *Calligrammes*, un poema como «Lettre-Océan» no se limitaba a dibujar con las líneas los rayos del sol o las ondas del mar, sino que ensayaba las bruscas mutaciones de tipografía e introducía, al modo del *collage*, expresiones en idiomas diversos o el texto casual de los sellos de correos.

El poema había dejado de ser una trabada unidad de expresión lingüística para requerirnos su interpretación en términos de arte visual. Pero ¿no hacían lo mismo los pintores cubistas (y los futuristas) al introducir letras o palabras en sus combinaciones plásticas? ¿Y no lo hacía la nueva música al poblarse de armonías populacheras (pensemos en *Parade*, de Eric Satie, el ballet de 1917) o competir divertidamente con el fragor de la modernidad? ¿No había hecho esto Arthur Honegger al escribir *Pacific 231*, en 1924, pensando en la locomotora de ese nombre y *Rugby*, en 1928, teniendo en su memoria un partido en el estadio de Colombes? Los futuristas lo supieron muy bien y el propio Marinetti, al definir las ya conocidas *parole in libertà*, habló de la necesidad de una «rivoluzione tipografica» que trajera la policromía de la impresión y la arbitrariedad en la elección de caracteres para «imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità, quelle delle astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei tren, delle onde, degli splossivi». Ardengo Sofficci, en su etapa parisina (donde fue muy amigo de Apollinaire), compuso antes de 1915 cuadros que eran simplemente acumulaciones de letras, en órdenes arbitrarios y a la vez expresivos, formando pala-

[29] Tomo la cita del prefacio de Michel Butor a su edición de *Calligrammes. Poèmes de la paix et la guerre (1913-1916)*, París, Gallimard, 1966, pág. 7. La primera edición de 1918, en la editorial del *Mercure de France*, fue —conviene no olvidarlo por lo que toca a la proximidad del futurismo— la obra de un poeta-soldado que dedicó su libro «à la mémoire de René Dalize, mort au Champ de l'Honneur le 7 mai 1917». Por lo que toca a las innovaciones tipográficas, recuérdese que, en 1912, Apollinaire decidió suprimir todo rastro de puntuación en los poemas de *Alcools* (1913), y que este último año dio a conocer también, el 29 de junio, el manifiesto «L'antitradition futuriste». El primer poema visual, la ya citada «Lettre-Océan», se escribió en 1914.

bras unas veces y otras no. El caligrama, las *parole in libertà* y, si se me apura, aquellas letras o palabras de imprenta que se inscribían en las naturalezas muertas de los cubistas profetizaban estéticamente los carteles de Giménez Caballero.

Pero un cartel literario es también un cartel… comercial. Y esto lo sabía perfectamente quien había escrito en el prólogo «El cartel y el cartelista» (*Carteles*, 1927) que «ha llegado el momento de restaurar a su grado positivo el adjetivo *industrial* aplicado al arte nuevo». No era una vergüenza, sino un orgullo, ser capaz de persuadir por los ojos, porque le constaba también que el cartel era «el sortilegio de unas llamadas cromáticas, sabiamente repartidas, y he aquí de nuevo al pueblo conducido por el desierto como por la voz de Moisés». No en vano, como recordó en *Arte y Estado* (el lector lo verá más adelante), su espartano despacho de *La Gaceta* incluía los dos carteles que Cassandre había dedicado a los expresos L'Étoile du Nord (París-Amsterdam) y Nord-Express (París-Varsovia-Riga). Y, en fin, había dedicado su libro de 1927 «A la era industrial del mundo, nada menos». Y a la era comercial, podría haber añadido…

Fue la guerra europea la que llevó el cartel de una «etapa subalterna» (aunque rica en hallazgos artísticos) a la condición de movilizador social masivo, en el terreno de la política, del comercio o de la expresión simbólica del poder financiero e industrial. Un sagaz cartelista de formación marxista lo expresó en términos que el prefascista Giménez hubiera suscrito: «El cartel publicitario —escribía Josep Renau en 1937—, por la condición dinámica de su función, por su sagaz sentido de lo inmediato y ductilidad para captar los matices más fugaces de la vida moderna, se erige en expresión indiscutible y genuina de una época»[30]. Lo demostraron —seguía arguyendo— los dibujantes alemanes que dieron al cartel su «purismo constructivo», los norteamericanos que lo dotaron de «valor psicotécnico», los franceses al darle «lo sensual y fragante» y los soviéticos que trajeron «la razón histórica». El llamativo «Manifest Groc» (o Manifiesto Antiartístico Catalán), de Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, en 1928 (muy cercano en su tipografía al libro de Giménez), olvidó la cartelística entre la cabalgata jubilosa de «nous fets d'intensa alegria i jovialitat» que incluían los transatlánticos, el *music-hall*, los desfiles de maniquíes, los coros populares y las máquinas de fotografía… Pero la revista

[30] *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 44. El texto suscitó una significativa polémica con el pintor Ramón Gaya que apareció en los números 1 y 2 de la revista *Hora de España*.

que lo publicó, *L'Amic dels Arts*, de Sitges, publicó dos «Guías sinópticas» del mismo trío redactor, una dedicada al cinema (número 23, 31 de marzo de 1928) y otra al anuncio comercial (número 24, 30 de abril de 1928). Y en ésta podemos advertir que las «lleis estrictes» del cartel incluyen la sorpresa, la sugestión, la visualidad, el aplomo, la agilidad…, resumidas en jovialidad, mientras que sus elementos técnicos han de ser los colores simples, las formas elementales, las cualidades inusitadas, los cambios de escala y la «explicatividat», siempre al servicio de «la reacció psicològica ràpida, intensa»[31].

En su propósito de vender idóneamente y «explicativamente» la nueva literatura española, Giménez Caballero consiguió carteles verdaderamente cimeros. Entre los veinticinco del libro de 1927 son espléndidos aquel que (bajo el título «La novela romántica») visualiza la paleta cromática barojiana que ha servido para componer *El gran torbellino del mundo*, y la composición tan certera que, titulada «El ensayista», cartografía el estado espiritual de Unamuno al escribir *La agonía del cristianismo*. Los carteles de la colección de Gustavo Gili son mejores y técnicamente más complejos. No es fácil elegir entre ellos y quedarse con la sutil captación del nuevo Valle-Inclán en «El marqués de Bradomín se hace *sans-culotte*» o con la del «Sistema filosófico de Maeztu», sobre el fondo de una bandera española (y con los reyes de la baraja); con el divertido horóscopo de Benjamín Jarnés (con un «Viva la Pilarica» al lado de la cabecera de *Revista de Occidente*), con los emblemas de Jean Cocteau o la síntesis de Ortega y Gasset, reflejada en las fases de la luna: desde la luna llena de la *Revista* y *El espectador* a las fases crecientes que han sido, de mayor a menor, la del diario *El Sol*, las *Meditaciones del Quijote*, la etapa de Marburgo y los primeros y combativos años en *El Imparcial*. Pero el más famoso y reproducido de los carteles ha sido, sin duda, el panorama de la literatura española en forma de planisferio celeste, donde campean el Sistema Solar (con los colaboradores del periódico de Urgoiti), el Sistema por *Abc* (con los del diario de Luca de Tena), los planetas solitarios con sus satélites (Menéndez Pidal y su grupo del Centro de Estudios Históricos; Juan Ramón Jiménez, Unamuno…) y la poblada «nebulosa de la Academia». Es difícil hallar una síntesis de la historia literaria española hecha con más eficacia; a la altura de 1927, Giménez Caballero se las

[31] Sebastià Gasch, *Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*, Joan M. Minguet i Batllori (ed.), Barcelona, Edicions del Mall, 1987, págs. 149-151.

había arreglado para tener que ver con casi todos sus cuerpos celestes. Y nunca dejó de pensar en su genial invento de 1927: todavía en 1985, al prefaciar sus retratos españoles (bastante parecidos) los concebía no como un museo sino como «galerías (encristaladas y sucedáneas)» (sospecho que quería decir «sucesivas») y reconocía que «mi ilusión hubiera sido *cartelizarlas* como hice con gran éxito en mi segundo libro»[32].

El escritor *strapaesano*

Los toros, las castañuelas y la Virgen es el primero de los libros del autor que va a encontrar el lector de esta antología y se publicó en 1927. Lo hizo a sus expensas Rafael Caro Raggio, cuñado y editor de Pío Baroja, que aprovechó nuestro volumen para anunciar en sus últimas páginas la serie de «Memorias de un hombre de acción» y, por cierto, también las traducciones de los relatos de Henri Barbusse que tenía en su catálogo. Los tres ensayos que lo integran son, como se advertirá, una desopilante indagación de signo *strapaesano*, pero ponderada y contada desde un divertido humor *stracittadino*. Se habla de toros, pero para exaltar —frente a «una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos», de abolengo tan plebeyo— el retorno del rejoneo que significa el disfrute aristocrático del toro. Giménez se asocia con este ensayo (que estampó previamente en *El Sol*) a una nueva fase de la taurofilia nacional, que llegaba tras las diatribas antiflamenquistas de Eugenio Noel (de quien se tendrá en cuenta, sin embargo, la colección *El picador Veneno y otras novelas*, que publicó Maucci, en Barcelona, este mismo año de 1927): me refiero al tono, entre apasionado y distante, castizo y moralizante, con el que abordaron la fiesta nacional Ramón Pérez de Ayala u Ortega y Gasset.

No poco de ayaliano (en la medida en que recuerda las tesis de *Troteras y danzaderas*) tiene «Resurrección y muerte de las castañuelas», el segundo ensayo. También Giménez parece pensar en el salero innato de esas niñas madrileñas que tocan los crótalos en la plaza y que pueden ser paradigmas de una cultura de la gracia, frente a la pesadez germánica o incluso frente a la «fórmula nórdica, anglosajona de la cultura del cuerpo». Con lo que, también aquí, la espontaneidad popular, sin mezcla de intelec-

[32] *Retratos españoles (bastante parecidos)*, ed. cit., pág. 11.

tualismo alguno, hallaría fórmulas eficaces… Y paradigmas simbólicos tan complejos como el que elabora el ensayo más largo e interesante, «Ave María Purísima», toda una atrevida interpretación sobre el donjuanismo y la imagen de la mujer en la vida española, que tampoco parece ajena a las cavilaciones de Víctor Said Armesto, Marañón o el mismo Pérez de Ayala a propósito del tema. Los tres trabajos demuestran, en suma, el entronque de Giménez con el pensamiento liberal pero también su endiablada capacidad de juguetear con los moldes del ensayo etnográfico, la interpretación freudiana y las fulgurantes simplificaciones y asociaciones histórico-culturales. Y con una información de la actualidad que tiene quizá su mejor expresión en el ensayo *San José (Contribución para una simbología hispánica*), publicado en *Revista de Occidente* (1930), que por muchas razones he añadido aquí, ya que es un capítulo sobrevenido al libro de 1927, ahora al fin en su lugar. Aunque también sea una de las más estimulantes reflexiones sobre las tormentas espirituales de 1930, en la línea de un famoso artículo de Antonio Espina, «Vísperas del año 30» (*El Sol*, 10 de noviembre de 1927).

Pocos ensayistas del momento estaban en condiciones de pergeñar unos fuegos de artificio intelectual tan atrayentes como los que se ofrecen, donde se habla de la generación del 98 y de la cultura del deporte, de la necesidad de escribir sobre las influencias de Nietzsche y Erasmo en España y sobre el retorno del romanticismo en 1930, sobre Freud y sobre Murillo. Lo explica muy bien una frase de «Ave María Purísima» en la que el lector reparará, sin duda: «La mente tiene mucho de caleidoscopio. El azar va arrojando, en su fondo, datos, bolas de colores, sensaciones, estrellitas inconexas: un *bric-à-brac* […]. Y la mente, como el caleidoscopio, muchas veces se encuentra sorprendida de ver que aquel revoltijo de aluvión —mareante— se ha modificado en una estructura, en una forma definida y distinta».

El año 1928 ofreció tres nuevos libros del autor, que han conocido alguna reedición reciente y de los que, por esa razón, se ha prescindido[33]. *Julepe de menta* (con fe-

[33] Me refiero a *Yo, inspector de alcantarillas*, pról. de Edward Baker, Madrid, Turner, 1975; *Manuel Azaña (profecías españolas)*, pról. de Ernesto Giménez Caballero, apéndice de Jean Bécarud, Madrid, Turner, 1976 (el prólogo, fechado en 1974, es muy revelador de cómo acogió el autor su efímera resurrección); *Julepe de menta y otros aperitivos*, Barcelona, Planeta, 1981; *Genio de España*, pról. de Fernando Sánchez Dragó, Barcelona, Planeta, 1983, y *Hércules jugando a los dados*, Zaragoza, Los Libros del Innombrable, 2002.

cha de 1928 en el colofón y 1929 en la portada) fue un diminuto tomo de la inolvidable colección «Cuadernos Literarios» y, como su título indica, es un verdadero cóctel: mezcla de heterogeneidades, agitado de modo sistemático, rico de color y servido con hielo, sin renunciar al humor y la inteligencia (que son los modos *fríos* de la literatura). Sus primeros dos trabajos, «Trisagio de la aleluya» y «Cuadrangulación de Castilla» (que reproduce la presente antología), están en la línea *strapaesana ma non troppo* que acabamos de ver en el tomo anterior, quizá en este caso más gustosa de lo esquemático y descoyuntado, de la metáfora brillante y de lo visual. A cambio, los textos «Primer amor. Y Góngora en el dancing» y la ya mencionada «Oda al bidet», tan *stracittadini* ambos, se mueven en la fantasía vanguardista y juegan (escamoteándose, a la vez) con la ficción en prosa, en el primer caso, y con la forma poética, en el segundo. *Hércules jugando a los dados* (1928; lo imprimió en sus propios talleres, para la editorial La Nave) pertenece al ámbito *stracittadino* puro. Diserta, como ya se ha dicho, sobre el signo de los deportes pero también sobre otras cosas de «nuestra época»: «atletismo, cinema, cornete de dados» (la presencia del «cubilete heraclida» tiene, por supuesto, muchos padres: el *Coup de dés* de Mallarmé, pero también el homónimo *Cornet* de Tristan Tzara y, por supuesto, la complacencia del cubismo en la simultaneidad y el azar constructivos). De su lectura se infiere que el boxeo es moderno, pero el alpinismo se ha quedado en el siglo XIX; que los mejores deportes han de llevar casco (aviación, automovilismo, guerra…), pero que tampoco está mal el fútbol como diversión espontánea, democrática y vertiginosa (no debemos ocultar que por las páginas del libro —ilustrado con reproducciones de pintura moderna *hors du texte*— transitan de cuando en cuando las apelaciones a una maza herculina muy parecida al *manganello*, la complacencia por el culto a los ases y ciertas nostalgias del cesarismo, pero no pasan de ser cosas que se diluyen en el humor y la hipérbole consustanciales a las reglas del juego; nunca mejor dicho en un libro de este tema).

Si no fuera por la inoportunidad, por la *incorrección política* de su autor, sería muy difícil regatearle a *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmas)* el lugar de privilegio en la prosa vanguardista de imaginación que Edward Baker, su moderno editor, le ha otorgado. El ensayista sagaz que era Giménez ha sabido muy bien dónde situar el dilema del libro, entre el yo como enigma («un neurópata famoso me colgó del pecho la me-

dalla de sufrimientos por el Yo. La cruz de la Santa Histeria. Toma —me dijo—, inválido del mundo exterior, joven pocero de entrañas») y la realidad como «zona abisal» pero también ajena, un lugar donde tropezó con Joyce, Éluard, Ernst, Man Ray y Kafka pero también con Gracián y Unamuno. Los «epiplasmas» son las revelaciones siempre incompletas, siempre turbias y dramáticas, de la vida que aflora en torno; Giménez ha pensado en el «protoplasma» de la biología —sustancia albuminoide que forma la parte esencial de la célula— pero, sin duda, también en el «ectoplasma» —aura que emana de los médiums— de los espiritistas. Y quizá el mayor mérito de este libro reside en cómo el punto de partida realista y casi costumbrista se dispara hacia lo inquietante, ya sea en la dolorosa historia de la mula enamorada de su dueño y madre imaginaria de un muleto redentor («El redentor mal parido», el mejor texto del libro) o en «Esa vaca y yo», historia de la relación de un patético *unmensch* madrileño con la pobre bestia de la vaquería cuya leche compra. Pero quien es capaz de concebir tan espléndidos embriones de novela como éstos, también lo es de esbozar fragmentos brevísimos —«Fichas textuales»— que oscilan entre el bodegón cubistoide («Naturaleza muerta»), la composición expresionista («Camión [en subconsciencia de urbe]») e incluso el esquematismo abstracto de «Algunos círculos» y «Trama».

No fue casual aquel elogio de Ramón Gómez de la Serna, que descubrimos en las «Visitas literarias», a propósito de su madrileñismo. Seguramente, al leer al redescubridor de *El Rastro*, de *El circo* o los vericuetos urbanos de *La viuda blanca y negra*, Giménez se dio cuenta del rendimiento estético que podría sacarse a una dignificación de un tema que parecía estancado en Arniches y López Silva. Y no fue el único en advertir el filón tentador del cruce del localismo y el vanguardismo, de la vida popular y el lenguaje estético moderno. ¿No era lo que mostraba, a fin de cuentas, el cine cómico americano con respecto a la vida de la sociedad tradicional de los Estados Unidos? ¿Y lo que enseñaba el entrañable vagabundo de Charles Chaplin en su peregrinar urbano, por no citar aquellos filmes documentales ciudadanos —que Giménez no conoció— como *Berlín. Sinfonía de una ciudad*? El resultado fue precisamente el rodaje de una película, *Esencia de verbena*, que el autor emprendió en junio de 1930 y concluyó a finales de agosto, entre San Antonio de la Florida y la Paloma, cuando había concluido el ciclo de aquellos festejos populares de las barriadas de su ciudad. Nada más propicio que el tema de la verbena para agitar con su pretexto las perspectivas, multiplicar los puntos

de vista y convertir en carrusel abigarrado la narración lineal. Lo habían sabido muchos poetas (Dámaso Alonso, Antonio Espina…), no pocos jóvenes de la Residencia de Estudiantes que vivieron su experiencia de inmersión popular retratándose en los ingenuos artilugios verbeneros y, por supuesto, bastantes pintores entre los que destacó Maruja Mallo. Giménez contó con el operador Segismundo Pérez de Pedro y con la colaboración de algunos escritores del momento como improvisados actores, entre los que destacó el propio Ramón Gómez de la Serna, que protagonizó tres divertidas escenas: disfrazado como un muñeco más del pim-pam-pum, estoqueando un toro de barraca y haciendo girar su cabeza al compás de un tiovivo vertiginoso. Y el propio Ramón actuó como comentarista en el estreno del filme que tuvo lugar el 29 de noviembre de 1930 en la decimoquinta sesión del Cine-Club Español de *La Gaceta Literaria*[34].

Ya sabemos que febrero de 1929, momento de la publicación de la «Carta a un compañero de la joven España», constituyó el dato capital de la progresiva definición fascista del nacionalismo literario de Giménez Caballero (que al año siguiente participó en la redacción del periódico *La Conquista del Estado*, cuya cabecera, por cierto, plagió la homónima romana de Curzio Malaparte). No es casual, por tanto, que el antetítulo «La joven España, I» preceda al título, *Circuito imperial (12.302 kilómetros. Literatura)*, que fue su último libro de 1929 y que dedicó a lo espiritualmente más parecido que encontró a su alrededor: «A la memoria de Ramón de Basterra. Poeta, diplómata, vesánico: esencial viajero» (el poeta bilbaíno había fallecido en 1928, perdidas sus facultades mentales; nunca fue exactamente un fascista, pero sí era un católico nacionalista al que fascinaba el mundo moderno, la autoridad y las tesis de Oswald Spengler, y que había descubierto la Sobrespaña, una anticipación culturalista de la futura Hispanidad)[35].

[34] Véase el capítulo que le consagra Román Gubern en *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, págs. 430-445.

[35] La *Obra poética* de Ramón de Basterra está recogida en dos volúmenes en esta misma colección (Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2001), con un prólogo mío, «Para leer a Ramón de Basterra (instrucciones de uso)», págs. XIII-LVII. Con posterioridad, acerca del concepto de «Sobrespaña», puede verse mi artículo «Las señas de *Vírulo* (1924-1927), héroe de Ramón de Basterra (con unas notas sobre la tercera parte inédita)», en Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (eds.), *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868-1939)*, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2003, págs. 163-193.

Circuito imperial es un vivaz reportaje por la actualidad de la huella hispánica en Portugal, Italia, Holanda, Alemania, Francia y Bélgica, al que no le faltan las interpretaciones agudas (y las arbitrarias) y las noticias sorprendentes, fruto de una curiosidad siempre despierta. Viajando por Alemania, lo confiesa en una preciosa instantánea de su intimidad: «(Mi mayor felicidad en tranvías, coches, antesalas.) Como hasta ahora no he pensado seriamente en la novela, nunca he tomado apuntes de mis inspecciones. Me ejercito en gimnasia de placer, inutilerías, sin trascendencias. Como quien silba un motivo o se deja resbalar por un *skating*. Tal vez un día, venciendo un cierto temor a lo inexacto, a caer en la divagación impresionista, acumule mis fichas de rostros, como el geólogo las suyas de estratificaciones»[36]. Ése es el mecanismo que genera botines literarios tan fascinantes como los que propicia su acercamiento a Holanda (donde suministra noticias del movimiento De Stijl, de Theo van Doesburg, del que se ha hecho «hojeador apasionado») y sus definiciones de Berlín, donde ha captado «la soledad de la muchedumbre, conexión con el infinito de lo humano» en una ciudad que, en la noche, «espera, como un estuche abierto y niquelado» (previamente ha apreciado el expresionismo que «acentuó un carácter moral, patético, freudiano» de los *ismos* precedentes y que ejemplifica con la obra de Joseph Roth —«un Jarnés alemán»—, Otto Dix —«ruge en cavernas. Huele a carne cruda»—, Georg Grosz —dotado de profundo «sentido novelesco»— y Max Beckmann, quien «recuerda a Solana, con ciertas graciosidades de Maruja Mallo»). Pero también conviene leer sus hostiles apreciaciones de París, donde, tras visitar a Roger Martin du Gard y Jean Cassou, concluye que «la Crítica en Francia inventa la Literatura de Francia. Es el país más genial para inventar valores. Y luego difundirlos». Pese a lo cual, ni le gusta París («París del *senso* y del sexo. Cualquier otro París ya no tiene interés»), ni Burdeos, «destartalada, ancha, espesa, beocia. Pero con una cualidad enérgica: carácter». Sólo la visita a Italia desarma por entero al ocurrente e irónico gimnasta de la observación: «Cuando el fenómeno fascista irrumpió en mi conciencia, a posteriori de mi reconocimiento entrañable con Roma, me vi perdido. Tenía que asumirlo acríticamente. Como un mandato familiar, como una imperiosa llamada de obediencia».

[36] *Circuito imperial (12.302 kilómetros. Literatura)*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1929, pág. 74.

Poco después, *Trabalenguas sobre España. Itinerarios de Touring-Car. Guía de Touring Club. Baedeker espiritual de España* fue un precioso libro de 1931 que editó CIAP en la imprenta familiar y que quizá sea la respuesta española (ya algo más que *strapaesana* y mucho menos que *stracittadina*) al larresco «Epílogo en Madrid» que cerraba *Circuito imperial*: «Ya basta de llorar y suicidarse. Si hasta ahora escribir en Madrid ha sido llorar, ahora debe ser otra cosa: apretar la mandíbula. Resistir los golpes. Concentrar los músculos. Adensar la rabia. Solidificar bien el puño. Defenderse. Y al menor descuido de la bestia inmunda, atacar»[37]. No es un volumen corriente este *Trabalenguas…* Su lector deberá tener presente que ésta es la época de consolidación y popularización del turismo, cuyos orígenes decimonónicos —y *belle époque*— estuvieron limitados a la aristocracia de la sangre o el dinero y, a todo tirar, a los intelectuales acomodados y famosos. Nos hallamos, más que en tiempo del *sleeping-car* y los grandes hoteles, el balneario y la visita monumental, en los días del transatlántico populoso, los expresos eficaces, las playas atiborradas, las visitas colectivas guiadas y los hotelitos de medio pelo. Y a ese público potencial, indígena o extranjero, quiere alcanzar Giménez Caballero con esta segunda incursión patriótica, solidificando bien su certero puño de escritor al servicio de una causa.

Que no por casualidad había sido también uno de los frentes de renovación abiertos por la Dictadura de Primo de Rivera. A los gobiernos de aquel dictador, más decimonónico que moderno (y a quien Giménez siempre retribuyó con burlas condescendientes), se debió, en efecto, la primera organización del turismo: la creación del «circuito nacional de firmes especiales» que permitió marchar a los nuevos automóviles por carreteras bien asfaltadas, la erección de los primeros Paradores Nacionales, la creación de Sindicatos de Iniciativa y Propaganda en las principales ciudades y la consolidación de recorridos y referencias monumentales (que debieron mucho al marqués de la Vega-Inclán), además de la celebración de las dos exposiciones internacionales —de Barcelona y Sevilla— que remataron la importante tarea de la Dictadura en este ámbito y consolidaron una imagen artística de España (la Plaza de España sevillana o el Pueblo Español de Montjuic son, al respecto, dos símbolos insustituibles). Por eso, *Trabalenguas sobre España* adoptó el modelo formal de una

[37] Ibídem, pág. 124.

guía de viajes de verdad, con sus fotografías, sus indicaciones prácticas, itinerarios e ilustraciones. En el fondo, nada hay más vanguardista que el remedo y la parodia de modelos, máxime cuando éstos son objetos de serie industrial (¿nos atreveríamos a decir que el *Trabalenguas* es una suerte de *ready-made* de Giménez, al modo de los perpetrados por Duchamp?), pero también será evidente para su lector que este libro es algo más que una guía divertida y una exhibición plurilingüe (lo que también tiene que ver con otra dimensión del juego vanguardista, por supuesto…). Las numerosas dedicatorias, por ejemplo, establecen una red de complicidades, cuando menos muy significativa. Lo es, naturalmente, que el libro entero se dedique «a los jóvenes universitarios españoles», pero no lo es menos que el capítulo catalán tenga como uno de sus destinatarios a Antoni Maria Sbert, el mallorquín fundador de la Federación Universitaria escolar, la FUE que combatió a la Dictadura. Y es tan divertido que el itinerario aragonés —una joya de imaginación, por cierto— se dedique a Luis Buñuel como el que la evocación andaluza vaya enderezada a Pedro Salinas, catedrático en Sevilla; la leonesa, a Claudio Sánchez Albornoz, y la madrileña al casi inevitable Gómez de la Serna. Ni tiene menos interés que la propuesta de interpretación del *Quijote* venga apadrinada por Américo Castro; que el recuerdo de Juan Valera se consagre a su mejor intérprete, Manuel Azaña, y que el repaso de las «generaciones actuales de España» se dedique a personalidades tan incompatibles sobre el papel como Antonio Espina, republicano, y Ramiro Ledesma Ramos, fascista. A partir de esos ademanes de camaradería, las afirmaciones y las adivinaciones se entienden algo mejor, por si no fuera bastante explícita de suyo esta cartografía espiritual del país. Que tiene también un melancólico sabor de despedida: nunca Giménez Caballero volvería, como hizo aquí, por los fueros de su interpretación nacionalista liberal de España, ni el friso de admirados destinatarios de las dedicatorias volvería a comparecer en términos tan amistosos y cercanos. Los días de la fe se acercaban y los puñetazos, anunciados en *Circuito imperial*, iban a ser más que metáforas…

El capítulo final del *Trabalenguas…*, «1918. Spanish Literature. 1930», es una estupenda síntesis del rumbo de las recientes letras españolas y apareció casi a la vez, siempre en inglés, en el libro panorámico del americano Samuel Putnam, *The European Caravan* (1931); fue algo posterior, aunque ambos estén estrechamente emparentados, al «Cartel de la nueva literatura», de pretensiones más geográficas, que vio

la luz en *La Gaceta Literaria*, número 32 (15 de abril de 1928). Uno y otro testimonian la consustanciación del autor con un programa. Pero el texto que ha preferido ofrecer la presente antología, *Eoántropo. El hombre auroral del arte nuevo* (*Revista de Occidente*, 57, marzo de 1928), es algo más que una síntesis afortunada de acontecimientos. E incluso me atrevería a sustentar que, al lado de otros felices diagnósticos del momento («La deshumanización del arte», 1925, de Ortega; «El arte al cubo», 1927, de Fernando Vela; la charla «L'Obra Nova», 1928, de Josep Pijoan; el prólogo «Bajo el signo de Cáncer» de *Teoría de zumbel*, 1930, de Benjamín Jarnés; y «Poesía eres tú», 1932, de Antonio Marichalar), compone el cuadro de honor de la teoría del vanguardismo español. Con todos ellos comparte su moderación divertida, su parentesco con todos los *rappel à l'ordre* que a partir del de Jean Cocteau se habían lanzado y su inclinación por una interpretación de lo vanguardista más sociológica e histórica que exclusivamente estética. De todos, sin embargo, éste es el texto más original y el más rico en referencias e implicaciones; sabe detectar la sintomatología universal del primitivismo pero también entender, como seguramente no había hecho nadie, ni entonces ni ahora, que el clasicismo del grupo de Valori Plastici, la vuelta a Góngora de 1927 y la recuperación de Scarlatti y Mozart para la nueva música venían a ser lo mismo. A quien todo esto le parezca un desvarío le recomiendo vivamente la lectura atenta del excelente ensayo de Giménez Caballero.

Síntomas de apocalipsis

Los dos artículos de *La Gaceta Literaria* que, como verá el lector, aquí se han reproducido —«Ante la nueva justicia española: *La Gaceta Literaria* y la República», 105, 1 de mayo de 1931, y «Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España…», en la entrega siguiente, de 15 de mayo— revelan las contradicciones y las certezas de una época nueva, tanto en el país como en el ánimo del escritor. Todo cuanto Giménez Caballero reclamaba a la joven República en el primer artículo era legítimo y resultaba ser el corolario exacto de su programa literario español. Si se le hubiera atendido condignamente, se habría creado, sin duda, el primer Leviatán cultural del siglo XX, mucho menos propagandístico que el soviético, menos inter-

vencionista que el italiano y menos folclórico que el mexicano. Hubiera sido una cultura de Estado nacional y popular mucho más cercana a los modelos franceses de 1945, que se solemnizaron en exceso al crearse el Ministerio del ramo en 1958. Giménez quería una República culturalmente radical pero políticamente cesarista, como le exigió poco después a su jefe de Gobierno en un libro descabellado aunque nada estúpido, *Azaña. Profecías españolas* (1932); lo peor es que aquel discurso teórico tan coherente y moderno fue tempranamente acompañado de una discrepancia en lo concreto que se parecía sospechosamente a los gritos en el cielo que puso la derecha a partir del 14 de abril: al escritor le parecía de perlas una cierta funcionarización de sus colegas pero se burló —como hizo Agustín de Foxá— de los periodistas o catedráticos apresuradamente convertidos en embajadores; había aplaudido el laicismo pero, de repente, descubrió los muchos méritos intelectuales de los padres jesuitas del colegio de Areneros; tenía que saludar con entusiasmo el esfuerzo educativo del nuevo régimen pero, con no menos sospechosa coincidencia, encontró espléndidas virtudes en el analfabetismo popular.

Las contradicciones más evidentes están en el segundo de los artículos que se han citado, dedicado a revelar que la reciente quema de conventos en Madrid, Málaga y otros lugares (fruto de una suerte de milenarismo anticlerical de las chusmas urbanas, provocadas, eso sí, por algunos desplantes de monárquicos y católicos) era… nada menos que un hecho esencialmente literario en el que la imaginación estética se había adelantado a la historia. Algunas pocas sugerencias ayudarán al lector despistado a entender este insólito texto. Se dedica a Salvador Dalí, por razones que se explican en su curso, pero también a Dámaso Alonso porque fue el traductor (con el seudónimo de Alonso Donado) del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, tan crítico con los padres jesuitas; de hecho, se advertirá que el largo título y la prosa del artículo se ajustan al encadenado mental y sintáctico propio del monólogo interior joyceano, como homenaje a autor y traductor. También se observará que se equiparan aviesamente la educación religiosa de los colegios femeninos del Sagrado Corazón y los dengues del Lyceum Club, rigurosamente laico, que fue una activa asociación de mujeres de la clase media alta, más o menos emancipadas y feministas, que le merecería más adelante nuevas burlas en el «Folletín dieciochesco: las mujeres de Cogul», que recogieron en 1931-1932 los números 119, 121 y 122 de *La Gaceta*. Sin embargo, la

relación más firmemente establecida entre los incendios y la literatura es la que vertebra la presencia del surrealismo: el artículo cita y reproduce la fotografía de Benjamin Péret insultando a un cura, como lo hace con el famoso cuadrito de Max Ernst que se describe; la película de Buñuel-Dalí a la que pertenecen las imágenes de los maristas en el piano es *Un chien andalou*, aunque la que se mencione sea la más reciente *L'Âge d'Or*, en la que no faltan imágenes tan subversivas como ésa (recordemos los obispos podridos en la isla de Mallorca). Y se tendrá también en cuenta la autocita implícita del ensayo acerca de «San José» que cierra el artículo. Sabemos, no obstante, que, a despecho del tono jocoso de este pastiche joyceano, Giménez vivió los acontecimientos con una profunda conmoción espiritual. Al reseñar *Aún*, de César González Ruano, en la *Revista de las Españas* (85-86, septiembre-octubre de 1934), contó: «Coincidí con él en una crisis fundamental: la crisis del liberalismo. Creo que casi juntos descubrimos dos cosas: el catolicismo y el fascismo […]. Recuerdo la visita que hicimos a un jesuita de un convento quemado el 11 de mayo sedientos de cuestiones que el jesuita no quiso abordar».

Para comprender la fuerza de esa sed de respuestas hay que leer los seis números de *El Robinsón Literario de España*, que fueron aquellos de *La Gaceta Literaria* que Giménez redactó a solas. Y creo que no tanto por problemas con una redacción cada vez más escindida sino por la comezón, muy suya, de jugar en los dos bandos: en el de un republicanismo nacionalista y progresista del que cada vez estaba más lejos y en el de la sistemática corrosión sarcástica de las instituciones del nuevo régimen, en la línea de encarnizamiento de la derecha tradicional. Y que acabó por ser su único bando.

El cierre definitivo de *La Gaceta Literaria* (su último número, el 123, vio la luz el primero de mayo de 1932) coincidió con la aparición del primer libro de su ciclo fascista, la obra que siempre sintió más suya e importante: *Genio de España. Exaltaciones ante un resurgir nacional. Y del mundo.* Nada menos… Las dos primeras partes del libro son sendas requisitorias contra el fracaso de Unamuno y Ortega como redentores de España: la primera, «Los nietos del 98 (notas a Unamuno)», es, en puridad, una descalificación más emotiva que otra cosa del noventayochismo; la segunda, «Los huevos de la urraca (notas a Ortega)», tiene más calado político, porque siempre es más dramática la ruptura con el padre que con el abuelo. De hecho, Giménez no va-

cila en reconocer como propia la herencia orteguiana: «Sobre esta España [*España invertebrada*] de Ortega yo fundé las esperanzas de mi *Gaceta Literaria*: es decir, el aceptar una hermandad regional de lenguas, una libertad absoluta de conciencia, un mito a ultranza de la Cultura por la Cultura y del Arte por el Arte; una creencia central de que la salvación de España estaba en lo minoritario, sobre todo si esto de lo minoritario tenía un fundamento "rubio", "vital" y "franco"». Pero, llegada la hora de la verdad, los nuevos «genios políticos» que le inspiran ahora son Hitler, Kemal Ataturk, Lenin y, sobre todo, Mussolini, reconocimiento previo de caudillajes que le lleva en derechura a una «Exaltación final sobre el monte del Pardo», que (como el propio autor señalaría en nota a las ediciones posteriores a 1939) no dejaba de ser una premonición siniestra de otras revelaciones posteriores.

Un año después, el libro *La nueva catolicidad. Teoría general sobre el fascismo en Europa: en España* (edición póstuma de un fantasmal sello «La Gaceta Literaria», con fecha de 1933) ofrece el nivel más bajo de creatividad y argumentación que hasta ahora hemos visto. El arranque es prometedor, como refutación del *strong father* que para él había sido Ortega («la palabra Europa es una palabra siempre bárbara y alógena para un español. La palabra Europa, además de ser una palabra bárbara para un español, es una palabra fatídica»), pero el «hallazgo de un nuevo Trento» en las sesiones del Convegno Volta, en Villa Farnesina, y su entusiasmo adolescente por los fastos escenográficos del partido de Mussolini y Starace resultan bastante aburridos y previsibles. Y no carentes de extremos que hieden a toda la perversión que se avecinaba. A propósito de la venerable costumbre de los pogromos, escribe, por ejemplo, que «los judíos optaron por las conversiones. Todas las violencias de las que los cristianos les hicieron objeto estaban justificadas». Y, en orden a una nueva «historia de los heterodoxos españoles», anda decidido a mejorar a don Marcelino: ya Cervantes le resulta sospechoso de recoger la «juglaría» (o popularismo medieval) al lado de lo renacentista laico, lo reformista y lo erasmiano, pero es que, más tarde, «durante el siglo XIX hay un conjunto de nombres que constituyen el pórtico definitivo de lo republicano: Goya, Larra, Sanz del Río, Costa, Galdós, Ganivet. Y la llamada generación del 98». Todo, en fin, conspira (como reza el «Plan de una resurrección nacional para España») a que suenen imperativos «clarinazo y ordenanza. Alarma y vítor». En 1934, el libro *El Belén de Salzillo en Murcia (Orígenes de los Nacimientos en España)*

obtuvo uno de los premios nacionales de literatura que discernió el «bienio negro», pero, a pesar de todo, la nueva incursión —tan *strapaesana*— no llega, ni de lejos, a la insolente calidad imaginativa de *Los toros, las castañuelas y la Virgen* de diez años antes. Es un libro erudito, alguna que otra vez brillante (cuando habla del bucolismo dieciochesco y sus motivos, o cuando censa las «modalidades escénicas» del portal), pero resulta poca cosa más que una apología de «nuestro nacimiento católico» frente al «panteísmo vegetal del Noel»: un asunto, en suma, más propio del folletón de una hoja parroquial que de un ensayo.

Por aquellas mismas fechas, Giménez empezó a escribir en *Informaciones*, un periódico vespertino creado en 1922, que había sido (y quizá lo era todavía a la fecha) propiedad del financiero Juan March Ordinas pero que, en todo caso, estaba dirigido por un periodista tan escasamente recomendable como Juan Pujol (quien, muy posiblemente, recibía un jugoso sobresueldo de los servicios de propaganda de la embajada hitleriana). El 7 de junio de 1934, en plena campaña del diario en pro de las clases medias, escribe, por ejemplo, una «Salvación española. La clase más nacional y más social» que produce vergüenza ajena, aunque no tanta como otro artículo de su amigo César González Ruano que, una semana después, lucró un premio de mil pesetas, discernido por la Unión Española de la Clase Media. El trabajito de Ruano se titulaba, cómo no, «Poesía y verdad. Defensa de la clase media» y arrancaba así: «Dios conserve a la clase media española —en tanto que le aumenta la fortuna, que es justicia— ese afán en el que anda toda su finura, el patético honor de su acento; esa agonía de no querer dejar de ser en sí»[38]. Pero no mejoran mucho la sensación de bochorno otros artículos de nuestro escritor que salieron a lo largo de ese verano. En «El ansia actual de la juventud. Sed de autoridad» (4 de julio de 1934) diagnosticó muy bien el juvenilismo como corriente de un tiempo que regresaba a lo romántico, pero también pensaba que «esa sed juvenil» de obediencia y combate «es un fenómeno de tipo religioso y profundo. Admirable. Esta sed es la consecuencia de muchos años de

[38] No lo recoge la excelente antología de *Obra periodística (1925-1936)*, Miguel Pardeza Pichardo (ed.), Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, págs. 536-629 (para los artículos de *Informaciones*). Tomo los datos acerca del citado periódico vespertino de María Cruz Seoane y María Dolores Saiz, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 277-279.

impiedad ante el hombre, de dejar solo al hombre en sus miserias, en sus soberbias, en sus ilusiones y en su debilidad». Vivir en milicia ha devuelto al joven de hoy el poder ser «alegre, sereno, fuerte, ingenuo». Y fraterno, como saben incluso los *chíribis*, los jóvenes socialistas que la clase media atemorizada veía desfilar los domingos, cuando regresaban de pasar la tarde en la Casa de Campo: «Lo de menos sería luchar con ellos. Pues sólo se debe luchar con los iguales. Y nada se parece más a un abrazo que un cuerpo a cuerpo de combate».

Lo malo es que las escuadras falangistas se aplicaban ya más a la dialéctica de las pistolas que a la de los puños, cuerpo a cuerpo, ambas reivindicadas por el joven Primo de Rivera en su mitin patriótico del 29 de octubre del año anterior (que suele llamarse «acto fundacional» de Falange Española). Giménez también estaba por la labor, como refleja el artículo «Gran virtud restaurable. El fanatismo español», del 8 de agosto de 1934. Para entonces era ya una suerte de consiliario general de las agrupaciones más derechistas del empresariado, andaba en todas las aventuras fascistas y frecuentaba los salones de la monárquica *Acción Española*, del marqués de Quintanar y Ramiro de Maeztu; a nadie extrañaría, pues, que se declarara enemigo de una España republicana «desfidelizada, chistosa, individuante, relajada y heterodoxa» y mucho más cerca de «una enardecida Italia, una enloquecida Alemania, una vigilante Francia y una tajante Rusia» (todo lo cual viene a cuenta de que Margarita Sarfatti, ninfa Egeria del fascismo —y amante de Mussolini—, le ha presentado en Venecia como «joven y nuevo representante del fanatismo español», provocando que en la misma reunión Salvador de Madariaga se definiera como «profesional de la herejía» y Eugenio d'Ors como «amante de la ironía y de la tolerancia»).

Los artículos de 1935 muestran el agravamiento de la patología. El 27 de marzo publicaba, siempre en *Informaciones*, «El Káiser Hitler. El triunfo de un rey natural», que concluía así: «¡Qué poema de gloria, de grandeza, de virilidad, de misticismo y de coraje el de Alemania! Hitler: ¡Heil Hitler!». Y el 10 de agosto (aniversario, por cierto, del fallido golpe militar antirrepublicano del general Sanjurjo), en «Hoy. Exaltación del Escorial», volvía contra sus propios genes orteguianos para abominar de la revista *España* y su programa basado en «la democracia, el pacifismo, la francofilia, el heretismo» que llevó a la República. Contra eso, el monasterio herreriano le ha recordado un gigantesco «crucero transatlántico, anclado en la llanura rumbo a Euro-

pa y América […]. Puesto de mando, central de órdenes del mundo, trepidación de turbinas ideales, tic-tac de T.S.H., hélices de ímpetu hacia todos los puertos de un orbe nuestro».

El delirio final recuerda, amén de los tropos de Ortega, los peores momentos de la insania de Ramón de Basterra, pero el poeta vasco nunca renunció a la participación de las grandes creaciones del nacionalismo liberal en el nacionalismo del futuro. Y Giménez, sí… Del 26 de enero de 1935 es un avieso artículo, nada vulgar de otra parte, acerca de «Secretos de Madrid. El barrio laico», que intenta retratar las «cuatro renovaciones basamentales» del urbanismo madrileño: la de los siglos XVI y XVII creó el modesto núcleo urbano que remataba el Prado y el Retiro; al XVIII se debió la escenografía castiza de la Puerta del Sol y el Palacio de Oriente; del XIX fue el repeinado ensanche burgués del barrio de Salamanca. Y este siglo XX ha dado ya la zona que «será el Alcázar de la Segunda República española». Y que adoptará la forma de «la suprema covachuela de la capital republicana. De un régimen cuyo ideal sólo puede estar en el naturalismo y en el enchufe. En el pacifismo idílico y en la burocracia pancista». Es, por supuesto, la zona que, más allá de Chamberí, se extiende teniendo como eje la Castellana, donde están la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes, el Museo de Ciencias Naturales y el proyecto de los Nuevos Ministerios. No perdurará esa nueva ciudad: «Los que no hemos pertenecido al régimen agónico y exhausto de la última monarquía, y estamos más allá del barrio laico, sabemos cuán larga y dura será nuestra tarea de nuevos fundadores».

Tal fue el clima de insurrección que explica la redacción de *Arte y Estado*, última de las piezas seleccionadas en la antología que presento y de la que reproduzco tres capítulos (algo más de la tercera parte de su extensión). No estará de más que recordemos que el texto se había publicado parcialmente en varios números de la revista *Acción Española*, en el cogollo intelectual mismo del autoritarismo clerical y monárquico, que no era mal compañero del fascismo aristocrático y suavemente historicista de Rafael Sánchez Mazas y Eugenio Montes, pero que tenía muy poco que ver con el fascismo montaraz y virulento de Giménez Caballero. Dudo que uno solo de los suscriptores de la revista se sumergiera en la lectura de las páginas que aquí se reproducen, y si lo hizo, su escándalo debió de ser mayúsculo. Quizá sea eso lo único que hoy las rescata… Suponen una de las últimas ocasiones en que la argumentación de

Giménez partió de su conocimiento cabal de la modernidad, aunque su lectura de la misma lleve por un camino erróneo a un final de perdición: la mayor nobleza del arte es servir a las grandes causas políticas de su tiempo, desvivirse en la obediencia ciega. Y no se equivoca ni en las líneas maestras de esa sumisión, ni en la universalidad de un fenómeno que concernía más o menos por igual a nazis, fascistas y comunistas. No hay mucha bibliografía europea tan precisa y sugerente sobre un tema tan siniestro. El título mismo, *Arte y Estado*, es provocativo pero profético; cuando hace pocos años una importante exposición promovida por el Consejo de Europa quiso evocar el mundo estético e intelectual que hizo posible la Exposición Universal de París, en 1937 (donde se confrontaron los orgullosos símbolos del pabellón alemán, del italiano y del soviético… pero también los de la República española en armas), el título elegido por su comisario, el gran historiador Eric J. Hobsbawm, fue un homenaje involuntario a Giménez Caballero: *Art and Power*[39].

Del combatiente voluntario al héroe en nómina

Debería escribirse alguna vez la historia de la literatura que nunca existió, la de aquellos libros que anunciaron sus autores y que no llegaron a ver la luz. Sería algo así como sombra de la literatura realmente existente: nos recordaría lo endeble de nuestros sueños de grandeza y seguramente no nos proporcionaría tampoco demasiadas sorpresas. Muchas cosas no existieron porque, en el fondo, ya habían sido escritas antes, porque eran anhelos desmesurados (y, a menudo, confusos) o porque los escritores se cansaron de ellas, después de haber advertido la distancia astral que hay entre una intuición fugaz y las muchas horas de escritorio. Usualmente, los autores más fecundos en esa suerte de literatura virtual son los que, algo más arriba, hemos llamado *escritores de destino*. Su lugar preferido del libro es aquella página donde se recogen por orden las obras ya publicadas del autor y se anuncian las obras *in nuce*, bajo los rótulos consabidos de «en preparación» o incluso «en prensa» (que suele ser tan mendaz).

[39] Cfr. el suculento catálogo de la muestra: *Art i poder: l'Europa dels dictadors (1930-1945)*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània — Angle Editorial, 1996.

Giménez Caballero, hombre de destino, fue siempre fiel a la inclusión de esta página que, en las vísperas del 18 de julio de 1936, andaba particularmente poblada. En *El Belén de Salzillo en Murcia* (1934) se anunciaban como de inminente salida *Roma y España* (que ha de ser el futuro libro *Roma risorta nel mondo* o *Roma Madre*), *Poemas de España* (subtitulado «traducción de Archer M. Huntington», que deben de ser versiones de los versos del conocido filántropo hispanista, fundador de la Hispanic Society, de Nueva York), *Los judíos de España, Juan del Encina* y *Folletón de un salvaje (novela de clave)* (que quizá tenga que ver con el folletón sobre Cogull, ya citado aquí como parte de *El Robinsón Literario de España*). *La nueva catolicidad* incluye solamente los tres últimos, pero *Arte y Estado* añade a los cinco de *El Belén…, Lope de Vega y San Isidro* (un propósito que pudo venir estimulado por el centenario de Lope, en 1935, y por la reactivación del talante *strapaesano* y castizo del autor), *Exaltación del matrimonio* (que pronto veremos) y unos *Cantos de la guerra civil* que, por supuesto, deben de usar el sintagma en el sentido unamuniano, como «guerra civil de los espíritus», aunque el equívoco sea, otra vez, siniestramente profético. La *Exaltación del matrimonio* de 1936 incluyó el anuncio de una monografía sobre Pedro Antonio de Alarcón, y, en plena guerra, *Los secretos de la Falange* relacionaba todos los títulos citados hasta ahora, pero además acogía a la rúbrica «Libros inéditos destruidos por los rojos» los que siguen: *España y Roma* (que no lo fue, como hemos visto), *Orígenes del teatro español bajo los Reyes Católicos* (que seguramente era la monografía sobre Juan del Encina), *Don Pedro Antonio de Alarcón, Los judíos y España* y los *Poemas de España*.

De todo lo mencionado sobrevivieron la evocación romana y *Exaltación del matrimonio. Diálogos de amor entre Laura y don Juan*, que se imprimió en el taller familiar y en el mismo año de 1936, procedente de una primitiva versión italiana titulada «Dialoghi d'amore tra Laura e don Giovanni o il fascismo e l'amore» (en la revista *Antieuropa*, 9, septiembre de 1935). A rótulo tan explícito sigue una bernardina descabellada que se califica de «nueva filografía» (al modo de la del humanista León Hebreo, *Dialoghi d'amore*), que escribe «guiado ¡sin duda! por inspiración divina» y sin rastro alguno del judaísmo de su predecesor. Su propósito es la destitución de la tradición amorosa de Petrarca (que, como Goethe, fue «otro retórico del sufrimiento del amor») mediante la entronización de una idea cristiana, colectiva y genesíaca de la re-

lación amorosa que, a su modo de ver, se relaciona con la figura de Don Juan («el antipetrarquista esencial») y con la concepción oriental de la mujer que cifraría la expeditiva opción musulmana de «hurí o jumento». El posible lector de este descabellado vejamen lo cotejará de inmediato con las reflexiones sobre la Inmaculada y san José como cultos hispánicos, que ya se han repasado en su lugar, pero la confrontación hace escaso favor a un Giménez católico y fascista y, decididamente, muy poco caballeroso.

La sublevación militar del 18 de julio de 1936 sorprendió a nuestro escritor en Madrid. Como ya sabemos, se refugió en casa de su dentista alemán, luego se tiñó de rubio y, de esa guisa, tomó un avión con destino a Italia, de donde pasó a la España de Franco. Se trasladó de inmediato a Salamanca para ponerse a las órdenes personales del general rebelde, con quien mantuvo una entrevista que narran sus memorias, aunque seguramente muy fantaseada. De aquel propósito (que identificó con el *dictum* de los curiales medievales: «Tu me defendas gladio, ego te defendam calamo»), sólo quedaron sus modestas aventuras propagandísticas salmantinas, que, en cualquier caso, dio por canceladas pronto. En el otoño de 1937 (atrás quedaron los sucios conflictos de la unificación de falangistas y carlistas, de camisas azules y boinas rojas), su situación debía de ser bastante incómoda y sus expectativas estaban visiblemente defraudadas. A esto y a su obsesión por el destino atribuyó la decisión de hacer los cursillos de alférez provisional en la academia de Pamplona (iba a ser un alférez bastante talludo, treinta y ocho años, aunque fue el número uno de su promoción) e incorporarse al frente. No entró, que se sepa, en acción, pero convivió con las tropas «nacionales» (un conglomerado de hijos de papá, pequeños propietarios campesinos, modestas clases medias urbanas de fuerte impregnación católica y, sobre todo, gentes de lealtad puramente geográfica), adoptó un espíritu entre castrense y guerrillero, y desarrolló con pasión un revelador culto a la muerte, a la vez que radicalizaba hasta la caricatura su catolicismo patriótico. Habría que repasar al respecto su periódico de trincheras *Los Combatientes* o un folleto tan curioso y lunático como *El vidente*, donde narraba su búsqueda (al lado del joven universitario falangista Antonio Tovar) de la memoria de Juan Donoso Cortés, el romántico adalid reaccionario de la era isabelina. A la fecha, nada le resultaba más ajeno que la vanidad de la escritura ni más próximo que la renuncia estoica y la meditación de la muerte. Las notas de 1938 a la nue-

va edición de *Genio de España* son muy reveladoras al respecto porque radicalizan todavía más un texto que, de suyo, ya venía muy cargado de vapores irracionalistas y antiintelectualistas. Allí señala, por ejemplo, que «los intelectuales» son aquellos que la Grecia clásica desdeñó como «sofistas», que la Edad Media tildó de «herejes»; el Renacimiento llamó «bachilleres»; el XVIII, «pedantes», «y en el siglo pasado, "intelectuales". Y a todos ellos juntos, "heterodoxos". Gentes de opinar contrario y al revés. Enrevesados. Frente a ellos estuvimos siempre los místicos, los teólogos, los predicadores. Los sacerdotes de causas divinas. Los curas del alma»[40].

A este período de fervores (y de equívocos, porque irritaba la susceptibilidad de casi todos)[41] correspondió el «breviario doctrinal y delirante» escrito «bajo el fuego del enemigo» *Los secretos de la Falange* (1939), publicado por la editorial Yunque en su serie «Solera de España» (cuyo esperpéntico emblema era una copita de fino subrayada por una espada). Lo de «delirante» queda algo corto ante un libro que se define como respuesta, iniciada ya en 1930, «a la propaganda socialdemócrata en España, para someternos a la órbita de la constelación anglo-francesa-rusa y judía», y donde el

[40] *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección española. Y del mundo*, Barcelona, Jerarquía, 1939, pág. 22. Cf., como una lectura muy crítica pero certera, Jo Labanyi, «Women, Asian Hordes and the Threat to the Self in Giménez Caballero and *Genio de España*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII (1996), págs. 377-387.

[41] Mi amigo Jordi Gracia, indagando acerca de Dionisio Ridruejo, me hizo llegar fotocopia de un escrito mecanografiado de Giménez, titulado «Documento al *Abc* sobre la monarquía», fechado en noviembre de 1938 y dirigido al periodista Luis de Galinsoga, futuro director (y de muy infausta memoria) de *La Vanguardia*. El texto se halla en el hoy tan polémico Archivo de Salamanca y su propósito es puntualizar los pujos antiborbónicos que Juan Ignacio Luca de Tena y los suyos apreciaron en el artículo de Giménez «La traición al 2 de mayo», publicado en *La Gaceta Regional* de Salamanca y por el que se había decidido suspender su colaboración con el *Abc* de Sevilla. El «Documento» refleja muy bien que la vehemencia ideológica de Giménez era compatible, si hacía al caso, con la más servil de las lisonjas y el ofrecimiento de autoflagelación («yo reconozco, una vez más, la violencia expresiva de ese párrafo en mi artículo, que debió ser suprimido por la mano del amigo grande que yo suponía en ti, Luis. Y haberme reconvenido cariñosamente»); en todo caso, Giménez Caballero se sentía víctima de una conspiración anglofrancesa de monárquicos «por profesión» y del «achuchón masónico» y esperaba la mejor solución, porque «sé que me llamaréis de nuevo, porque Franco triunfará y la Falange. Y el pulso fascista del mundo. Y la grandeza de una España nuevamente catolizada y romanizada. Y *Abc* será otra vez periódico "nacional" y nuestro».

falangismo como actitud abraza también a «Calvo Sotelo, y Albiñana, y Pradera, y Maeztu», lúgubre procesión de reaccionarios en estado puro, y se elogian las campañas «antisectarias» del padre Tusquets[42]. Puede, sin embargo, que la perla mejor del volumen (a la que no cabe negar originalidad, cuando menos) sea la condenación sumarísima del acordeón, «alma negra y triste del Frente Popular», que se califica como «órgano portátil e individual que inventó el siglo pasado, el siglo laico, el siglo maldito, arrancándolo de las catedrales, de las parroquias y de las misas aldeanas»[43].

También es delirante, ¡y cómo!, *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*, volumen de edición oficial y aparecido en 1943. Como tal texto formativo, arranca con unas «Consignas a los maestros y familiares de nuestras juventudes», entre las que se lee que «si el rezo fundamental de España es decir, mirando a Dios, ¡Padre nuestro!, la plegaria nacional deberá ser exclamar, mirando a la Patria, ¡España nuestra!». Tras un *attacco* tan prometedor (y un sí es, no es blasfemo), el libro desarrolla seis apartados, a cual más sugerente: «La imagen de España», «El destino de España», «El paisaje de España», «La lengua de España», «Los fundadores de España» (divididos, al modo medieval, en «santos», «héroes» y «muchedumbres», y estas últimas en «madres», «soldados», «burgueses», «labradores» y «artesanos») y «Las obras de España». Puede parecer una trivialidad el presentar cada uno de estos libros de Giménez como un baúl de ocurrencias, pero tampoco es fácil sustraerse a la tentación de revolver en su heterogéneo contenido a la pesca segura de la pieza más descabellada. Aquí, por ejemplo, las reflexiones iniciales sobre «La imagen de España», que son meditaciones ante el mapa del país, nos reservan, entre otras maravillas, una representación de la conocida figura física del trapecio peninsular… que circunscribe la imagen de la reina Isabel la Católica, y —poco más allá— se apunta, como recomendación para los chicos, el realizar, en sus casas, la inserción de una fotografía de su madre en la silueta dibujada por el mapa. Otras veces, los delirios proporcionan oportunos contrapuntos a reflexiones que ya conocemos de etapas anteriores. Así, por ejemplo, entre «Las obras de España» hallan lugar las corridas de toros, «fiesta sagrada», con respecto a lo cual comprobamos la subsistencia de los prejuicios de 1924: acerca del

[42] *Los secretos de la Falange*, Barcelona, Yunque, 1939, pág. 75 y ss.

[43] Ibídem, págs. 119-120.

toreo a pie, escribe Giménez que «solamente al ocurrir la revolución de la plebe en Francia e Inglaterra (siglo XVIII) se reflejó esa subversión en nuestras corridas. Y la plebe se apoderó del caballo señorial y surgió el picador. Y en vez del caballero que se quitaba la capa y sacaba su estoque, bajándose del caballo, surgió el *matador profesional*. Aun prescindiendo de esta parte plebeya y europea, las corridas de toros son aún el espectáculo más grandioso y más solemne del mundo, con algo de sacrificio prehistórico y mágico»[44].

Tras el 1 de abril de 1939, ni la perceptible y galopante miseria material del país, ni el exilio de lo mejor de su vida intelectual, ni el inocultable tráfago de presos políticos y de fusilados, ni la rapiña inverecunda de los vencedores, cambió uno solo de los presupuestos vitales y políticos de Ernesto Giménez Caballero. Imposible, a su respecto, pensar en una crisis de conciencia como la de Dionisio Ridruejo, o en un mohín aristocrático de despecho como el de su antiguo amigo Pedro Sainz Rodríguez, que regresó a los cuarteles de la monarquía despojada. El libro de 1942, *Amor a Cataluña*, por ejemplo, surgió de su asistencia al primer viaje oficial de Franco por el país «conquistado» («Cataluña —escribe Giménez— es de España cuando España pone amor en conquistarla, con todas las consecuencias del amor: desde el abrazo hasta la furia violenta y pasional») y no deja de recordar otro viaje muy distinto, aquel de 1926 en que ofreció la solidaridad de los intelectuales madrileños al amenazado catalanismo cultural, pero el entusiasmo y la actitud son radicalmente distintos. Ahora es un vencedor que se dirige a la ciudad de Barcelona, y que «vestido de soldado, con botas de montar, te hablo hoy, enero de 1939, recién liberada […]. Mis rivales —los rivales de España— ahí los tienes, apuñalados en el suelo. Como peleles»[45]. Nada pue-

[44] *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*, Madrid, Vicesecretaría de Educación Popular, 1943, págs. 226-227.

[45] *Amor a Cataluña*, Madrid, Ruta, 1942, pág. 22. Sobre el viaje de 1926, cf. Enric Ucelay da Cal, «Vanguardia, fascismo y la interacción entre nacionalismo español y catalán: el proyecto catalán de Giménez Caballero y algunas ideas corrientes en los círculos intelectuales de Barcelona, 1927-1933», en *Los nacionalismos en la España de la II República*, Justo Beramendi y Ramón Maiz (eds.), Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 39-95, ahora integrado en su excelente libro *El imperialismo catalán: Prat de la Riba, Cambó, D'Ors y la reconquista espiritual de España*, Barcelona, Edhasa, 2003.

de volver a ser como antes, con la inocencia del diálogo de 1926 entre un nacionalismo español comprensivo y un nacionalismo catalán por seducir; el capítulo final de *Amor a Cataluña* narra una visita a la casa del ya anciano Eugenio d'Ors, en la que llevan la voz cantante sus hijos, Víctor, Juan Pablo y Álvaro, todos ex combatientes franquistas. Y donde el mayor elogio de la conversación se tributa al financiero Juan March: un saludo que, como veremos, tendrá alguna consecuencia más adelante.

Amor a Cataluña abrió una serie de «Amor a…» muy distintas regiones españolas, como Andalucía en 1943, Asturias en 1945, Galicia en 1947, etc.; luego vinieron como destinatarios los «países hermanos de América», como México en 1947 y Argentina en 1948, para llegar a Paraguay y Bolivia ya a finales de los años cincuenta. Todos los tomos son bastante parecidos, igualmente verbosos y retóricos, nunca muy buenos y no poco indigestos. Estos «amores» fueron un género en quien buscaba ahincadamente reemplazos de urgencia a la palabra «ensayo», maldita por su origen burgués, europeo y racionalista; el amor —debió de pensar— es impulso instintivo, construcción imaginaria del ser amado y, al cabo, ejercicio de apropiación. Y Giménez no concebía de otro modo la acción intelectual… Alguna vez, el chisgarabís que llevaba dentro provocó alguna temible *gaffe*. En octubre de 1949 acompañó a Franco en su «viaje caudillal» a Portugal, único de los que aquel desconfiado sujeto hizo al extranjero en cuarenta años de dictadura, si se descuentan las excursiones a Hendaya y Bordighera para hablar, en plena guerra, con Hitler y Mussolini. Y Giménez publicó el consabido *Amor a Portugal*, con el que pretendió reeditar las glorias internacionales que le granjeó en 1937 *Roma risorta nel mondo* y obtener ahora un premio lusitano. Conocía muy mal, sin embargo, las suspicacias nacionalistas del salazarismo, y resulta divertido imaginar la cara de asombro (y la consecuente indignación) que debió de poner el jurado lisboeta al ver una sarta de ocurrencias que criticaban el «centrifuguismo portugués» respecto a lo español y lamentaban las consecuencias de la separación de 1640. Pero este hombre, inasequible a todas las Aljubarrotas, también pensaba que el inútil Bloque Ibérico que suscribieron los dos dictadores era un Pacto Atlántico de verdad, anticomunista y proamericano, frente a la Europa nostálgica y liberal que se gestaba en Estrasburgo. De ahí que tampoco falte un recuerdo a los «viriatos», los voluntarios portugueses de la guerra civil, que no debían de resultar una memoria muy oportuna en tiempos de la OTAN.

Ya se ha dicho, sin embargo, que la oportunidad no fue el primer don intelectual de nuestro escritor. Ni siquiera cuando la buscaba de forma paladina. En 1964, siendo ya embajador, publicó, por ejemplo, una monografía de regular tamaño, *España y el dinero*, que —a fin de cuentas— vino a ser el envoltorio de la petición de algún dinero, en forma de premio o beca, a la recientemente creada Fundación Juan March (1955), que los repartía con largueza. De paso, el libro es una biografía apologética del famoso millonario mallorquín y también un significativo cambio en el talante espartano que Giménez había cultivado desde la guerra civil. Juan March le parecía el héroe de una España que apunta a su «tercer resurgimiento», después de los que conoció en los siglos XVI y XVIII. Y éste es económico, impulsado por la pasión del dinero, la fuerza de la empresa y la convicción de un Estado que todo lo confía al «desarrollo». Giménez ha descubierto la España desarrollista, hija legítima del 18 de julio. Y la bendice sin reparos: «Es cierto que hoy España es el país, quizá único en el mundo, donde los gobernantes, comenzando por el jefe del Estado, conducen una vida auténticamente espiritual. Hay ministros —como el actual cuando escribo estas líneas— de la riqueza, el del Comercio, que es un asceta, un místico»[46].

Pero el viejo y astuto March no estuvo por la labor de su entusiasta exegeta, ni tampoco sabemos si el opusdeísta Alberto Ullastres llegó a conocer el rimbombante elogio de su misticismo. La única reparación del olvido empezaba a llegar, por aquel entonces, mediando la nostalgia del mismo pasado cultural que Giménez había dado por cancelado en 1932. Alguna tesis doctoral sobre su obra y, sobre todo, el uso —por parte de la nueva bibliografía académica— de *La Gaceta Literaria* y de sus obras juveniles como documentos esenciales del vanguardismo le hicieron creer que su popularidad volvía. En agosto de 1975, por ejemplo, dos artículos suyos en el periódico católico *Ya* (días 15 y 24) ofrecían sus recuerdos personales de aquel quincenario, aunque los diablillos de la imprenta confundieran la revista de 1927 con otra y titularan el primer trabajo como «Aquella conciliadora *Gaceta Ilustrada*». Los artículos convivieron en las planas del diario de Editorial Católica con las noticias de atentados de ETA y el GRAPO, artículos moderadamente críticos sobre la futura Ley de

[46] *El dinero y España*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1964, pág. 286.

Asociaciones y noticias acerca de las actividades semipúblicas de la oposición no comunista: presagios de inminente Apocalipsis.

Apenas unos meses después, el 20 de noviembre de 1975, murió Franco, el objeto de tan largos años de fidelidad y guardián de todo lo que consideraba suyo. Seguramente pensó lo mismo que escribió su camarada Rafael García Serrano (algo más joven que él y bastante más cerril): que se había ido «el general de mi juventud, de nuestra juventud», y que ahora había que «mostrar nuestro esfuerzo famoso, nuestro corazón de acero en este trago», al modo manriqueño, porque «hoy es un día de llanto de hombres, como ya sucedió en nuestra historia hace treinta y nueve años»[47].

El 27 de agosto de 1978, en una tercera de *Abc* y bajo el título de «Tarde en Cuelgamuros», Ernesto Giménez Caballero anticipó un conocido fragmento de sus entonces futuras memorias, que creo que puede ser un buen cierre de este recuerdo del escritor inoportuno: tras el óbito del dictador, un día no muy lejano —recordaba allí— se había acercado al monasterio del Valle de los Caídos y, tras pedir audiencia a su abad Luis María Lojendio, le había propuesto profesar allí como el «último de tus fraticelos». Viudo, y muerta en un accidente de automóvil su hija mayor, quería estar cerca de «estas tumbas, de estos legendarios muertos, como humilde evangelista o doctrinario que fui suyo». Y, a su propio fallecimiento, esperaba recibir sepultura en aquel «hipogeo carpetano». Y sentir, ante los restos de Franco y Primo de Rivera, que «desde su eternidad se me hacían a mí presentes y me eternizaban a mí. Inspirándome el acompañarles hasta el nuevo Apocalipsis que se cernía sobre España, sobre la destrucción y castigo de España. Hasta que, otra vez, combatientes sobre caballos blancos segaran las siete cabezas del dragón. Y un ángel levantara —en alto— la nación redimida».

J.-C. M.

[47] Rafael García Serrano, *La paz ha terminado. Los dietarios personales de 1974 y 1975*, Barcelona, Planeta, 1980, págs. 296-297.

LOS TOROS, LAS CASTAÑUELAS Y LA VIRGEN

(1927)

ADVERTENCIA

El primero de los tres presentes ensayos, «Muerte y resurrección de los toros», fue publicado en el diario El Sol *durante el mes de septiembre de 1924. Sólo he necesitado añadirle unas notas actuales, confirmando puntos ya en él previstos.*

Con los otros dos trabajos constituye un volumen de auténtica unidad. Una tesis bifurcada —sin esfuerzo— en el triángulo de esos capítulos: los toros, las castañuelas y la Virgen.

MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LOS TOROS

I

Hace unas semanas, el corresponsal de *Le Temps*, dejando a un lado la política y las finanzas españolas, se dedicó a comentar en su «Carta» una corrida de toros presenciada en San Sebastián, en la que lanceó unas reses don Antonio Cañero. Hacía ya tiempo que no concurría al circo taurino el cronista francés, y quedó sorprendido por la novedad del caballero rejoneador, que le dio una emoción mucho más selecta que las que hasta entonces había alcanzado en la fiesta.

También, hace poco, un núcleo de artistas y escritores —para un público distinguido— organizó en un pueblecito del Cantábrico de *villégiature*, Zumaya, un espectáculo taurino que se ha criticado más que comprendido, y en el que apareció el caballero alanceador.

Noticias americanas de última hora anuncian como deporte novísimo la introducción en el *stadium* de los mancornadores de novillos, que antes sólo en las praderas y estacadas se ejercitaban.

El ojo atento del folklorista, del historiador de los juegos nacionales, no habrá podido dejar inadvertido todo esto. Pero ¿dónde está ese ojo? Mientras aparece, yo, como suplente, voluntarioso y modesto, quisiera poner los míos al servicio del comentario que deben merecer estos datos en la evolución de esa fiesta famosa de las corridas de toros que, hasta ahora, ha venido llamándose superlativamente la más nacional.

¿No decíamos que las corridas estaban ya en plena decadencia?

La decadencia de las corridas de toros

En efecto, en plena decadencia estaban y están. Apenas van ya quedando argumentos a los defensores y casticistas para convencernos de que las corridas conservan aún fuerza. Los hechos les van rebatiendo más que las razones, pues las razones son

armas indignas para un taurófilo pura sangre. Tampoco han abundado éstas; se ha como desdeñado el meterse en explicaciones sobre este juego popular, por temor quizá a otras consideraciones que a las que deben mover las plumas y los ficheros del observador desinteresado. Tras la reacción violenta del 98 contra los toros, sólo algunos ensayistas, como Ayala y Araquistain (Ortega nos prometió un «Paquiro» hace años), han hablado algo de ellos, sin sistematizar mucho, metiéndose en reflexiones, bien generales en extremo, bien accidentales. Parece como que perdura aún en las gentes de letras el pudor por anunciar la bancarrota taurina, de que se les tome el grito por un nuevo desiderátum. Pues como desiderátum hicieron esta afirmación, varias veces, algunos celosos contradictores de los que siempre tuvieron las corridas de toros en España. Ya en 1854, Mesonero Romanos rechazaba algunos de ellos, demostrándoles que con la aparición de Montes, del Chiclanero y Cúchares aquello iba para arriba, en lugar de para abajo como creían los antitaurófilos. En 1875, uno de estos ilusos, un tal Serrano, en cierto diccionario de lengua castellana, aseguró en su artículo «Toro» que la fiesta se hallaba en camino de muerte «y moriría». Sobaquillo, el conde de las Navas y otros sacerdotes de la afición se encargaron de demostrarles que su oráculo era una tontería. Algo parecido le pasó a Noel con sus antiflamenquismos —cuerda floja de un filón literario explotable— dejándose luego brindar los toros. Pero los que ahora han dado el grito de alarma han sido los mismos fieles, a falta de videntes profanos. Hace ya algunos meses, uno de los iniciados más respetables, maestro de críticos taurinos, se desesperaba en Sevilla porque se había suspendido la corrida a causa del partido de fútbol, y achacaba a este deporte la culpa de la decadencia taurómaca, haciéndose, con tal inculpación, representante de una opinión corriente, poco exacta y comprensiva del estado de cosas; porque no es la más peligrosa bacteria el fútbol la que ha corroído la fiesta. Aunque, desde luego, es importantísimo el triunfo del deporte en el desmoronamiento de los cuernos.

Los toros y los deportes internacionales

«El juego favorito de nuestros hijos, en cuanto logran tenerse en pie, es el remedo de la fiesta nacional por excelencia», decía el conde de las Navas en su clásico li-

bro sobre los toros. Y para corroborarlo, citaba la autoridad poética de Pérez Zúñiga, quien en unas coplitas zaragateras venía a decir lo mismo. No necesitaba esa ayuda bibliográfica el conde. Le hubiera bastado incitar al lector a que mirase dentro de su casa o pasease por las calles y plazuelas de ciudades y pueblos españoles.

Allí nos hubiera encontrado a los que íbamos logrando tenernos en pie por el mundo, preparando engrudo para banderillas, y corcho, cuernos, presidentas. Todos los menesteres de una suntuosa corrida doméstica o de barrio. Si el conde pone su atención hoy en el espectáculo callejero que le ofrecen los chicos, difícilmente encontrará un solo estoque, capa o muleta en que sostener su tesis. Hoy es peligroso acercarse a los niños, porque, como dicen los castizos, «a Cristo, padre, le pegan un pelotazo». Cristo, el hijo, tendría que tomar, quizá, ciertas medidas para atraerse a los chicos. Y el Niño Jesús, en vez del mundo, sostendría en la diestra un balón, como la divinidad de toda esa serie de equipos infantiles, adolescentes y juveniles que han venido a sustituir a las viejas «lides taurómacas», «cuadrillas» y «sociedades taurinas» de antaño, que habían crecido al calor de las doscientas cuarenta y tantas plazas de toros y las ciento cincuenta y pico ganaderías existentes en la Península. Sería curiosa la estadística de los puntapiés que hoy se reparten en la Península.

Pero no es sólo la ansiada patada lo que conmueve a nuestra adolescencia. Invito también al conde de las Navas a que, una noche de boxeo, entre en el Circo Americano de Madrid, si consigue entrada. Suspenso se quedará ante la multitud, a quien interesa actualmente en el flamenco Madrid el arte de darse de puñetazos. Allí verá a los ilustres Pérez, a los torerillos de ayer, a los del tope del vagón y las capeas de los pueblos quitarse el guardapolvo en el *ring* y aprestarse a ejecutar lo que desde las películas y las revistas de deportes, con sus fotos, ha venido calentándoles la cabeza. Verá la turbamulta de adláteres, que ayer eran los mozos de estoques, los banderilleros y peones, hoy convertidos en entrenadores y masajistas, dando verónicas airosas con la toalla al maestro que ha sufrido los guantazos y alargándole la esponja y el botijo.

Será inútil que refugie su esperanza en las mujeres españolas. Se acabaron las duquesas de Osuna, restañando la sangre públicamente a los Pepe-Hillos. La muchacha aristocrática y burguesa hace mucho tiempo que puso sus romanticismos dentro de otras tablas. La de los solares que encerraban a los chicos atletas con sus camisetas y

sus calzoncillos. La chula se ha hecho cocota de Fornos y abandona la mantilla y el gesto trágico por el aviador que chupa *cocktails* a su lado, en banquetas de pata de cigüeña.

La juventud tiene hoy un ideal de fuerza más pulcra y más alegre. Yo no sé por qué Unamuno ha insistido tanto contra el fútbol. Cuando la gran parte de los chicos de España tengan el suficiente vigor que exige el deporte, pueden pasar cosas de cuantía. Por lo pronto, si hay una guerra, no bajarán, como a Marruecos estos años pasados, pachuchos, amilanados, irrisorios. Tal vez busquen afirmar en otros órdenes la fortaleza que hoy sienten en el campo del deporte. Si ha habido alguna política internacional simpática, se la debemos a los futbolistas, que han dado un nuevo respeto y empuje a la palabra España. Además el fútbol no adormece ni embriaga. No creo que un nuevo Fernando VII pueda decir de él lo que de los toros, en aquella frase, que era toda su política: «Allí (en los toros) es únicamente donde el pueblo debe ser verdadero soberano». Ni tampoco los conservadores verán en él lo que en la fiesta taurina: «Válvula de seguridad por donde escapan y desahogan verbalmente muchas malas pasiones, que, condensadas en épocas de menos libertad, explotan en pronunciamientos y motines…». En el fútbol se respeta, hasta ahora, la familia de los jugadores.

Por ahora no hay que pedir más al deporte. Basta con la salud y la alegría que trae. Basta con el corrosivo que infiltra en las arcaicas y anquilosadas corridas de toros.

Pero, como decía previamente, las corridas de toros no sucumben, sobre todo por estos ácidos externos. Tienen otros bacilos más graves en su interior. Uno de ellos es el triunfo que obtuvieron las charlotadas. Otro de ellos es la estructura orgánica actual de la fiesta.

II. LAS CHARLOTADAS

Menéndez y Pelayo, que era muy torero en sus opiniones sobre los toros, sobre los toros y sobre otras cosas, vio en la fiesta nacional, agudamente, una terrible y colosal pantomima dramática. Un como a modo de «misterio» medieval —añado yo, prolongando su idea—, pero en el que el dios honrado no era precisamente el cristiano. Le faltó a Menéndez y Pelayo subrayar este carácter, vagamente religioso y litúrgico de la fiesta, para completar todo su significado profundo. No había que olvidar que esta gran pantomima era un sacrificio sangriento. Y, desde este punto de vista, el torero no es otra cosa que el sacerdote victimario, que inmola a una divinidad sedienta, el animal sagrado. En tal sentido hay que interpretar, en mi opinión, la famosa piedra ibérica de Clunia, y no viendo en ella un Machaquito neolítico tirándose a matar. Por algo gente perspicaz como Cadalso, y el mismo Vargas Ponce, recogiendo la opinión que a la Iglesia merecieron las corridas de toros, hablaban de ellas como de algo «bárbaro», «gentil», no cristiano, no civilizado, en una palabra.

El toro ha sido nuestro animal sacro, nuestro animal totémico, y, en su lucha con el hombre, engendró el mito trágico de nuestro pueblo —que diría Nietzsche— y, como consecuencia, un gran espectáculo, una terrible y colosal pantomima. La cual, a semejanza de otras históricas, ha sufrido sus fases gestatorias de nacimiento, auge y decadencia.

¿Cuál es la historia de los toros? La historia de los toros yo creo que pudiera encerrarse en estos tres ciclos: uno, místico; otro, heroico, y otro, espectacular.

El místico, el de aquellos atlantes que ya derribaban un toro; el de Hércules regalando uno a un régulo ibero; el de los escultores de Guisando y de Cosky.

El heroico Goya, con su visión todopoderosa, nos lo ha pintado en aquel aguafuerte del picador y del lacero salvaje que inventan las primeras mañas, el primer toreo, para reducir a la bestia feroz.

El espectacular comenzó desde que se contempló esta destreza vaquera por otras gentes. Con los romanos entra en el circo. En la Edad Media se hace visigo-

da y árabe. Y al llegar al Renacimiento resulta una fiesta de caballería y nobleza, un juego de Corte. Con la Revolución francesa, en la Edad Contemporánea, deja de ser aristocrático el toreo y se hace burgués, se plebeyiza. Actualmente se ha sindicalizado.

Pero toda esta evolución se hizo sin perder nunca su carácter serio, litúrgico, ritual, del sacrificio prístino, pues se siguió inmolando con sangre a una divinidad sedienta, cruel e implacable. Todos los hispanos fieles comulgaron en tal formalidad y mantuvieron el respeto que tan sagrada fiesta merecía.

Pero he aquí que —desde hace un tiempo a esta parte— irrumpieron en el circo taurino unos bufones extraños, indignos e irreverentes: los *charlots*. Seres escandalosos que se dedicaron a tomar el pelo a la sagrada fiesta, a ridiculizarla, a hacer reír al público con los gestos que se creían respetables y heroicos. Esto resultó gravísimo. Los prelados taurómacos se dieron cuenta y, reunidos en consejo, promovieron pleito para arrojar del templo a tales infieles. De la misma manera que en el Concilio de Aranda, por ejemplo, allá en el siglo XV, se arrojó a los «facedores de escarnio» que se entronizaron en las iglesias para satirizar los santos dramas litúrgicos, los misterios, enseñando a los fieles a reírse de escenas con las que antes habían llorado. Así, con las carreras al sepulcro de Dios, o con la aparición del Diablo.

De la misma manera, la tragedia pagana en Grecia y Roma fue muriendo a manos de los *joculatores*, de los mimos obscenos e irrespetuosos.

Y ya se sabe la ley dramática: El predominio del género cómico es el síntoma de una decadencia.

Otros elementos de disolución

La aparición de los *charlots* en la sacra pantomima no fue arbitraria ni porque sí, como se puede suponer. Un pensador de lo cómico, Bain, creyó que la parodia se originaba por un efecto de degradación. Bergson afinó la idea en su estudio sobre *La risa*. Para Bergson será ridícula toda imagen que nos sugiera la visión de una sociedad que se disfraza, de una así como mascarada social. Por eso Bergson señalará como materias risibles las costumbres, que son el caparazón sedimentado que va dejando la vi-

da tras sí. Es decir, lo mecanizado, lo automatizado, uno de los resortes indudables de la risa. En las costumbres, en la «moral» es donde la comedia *puise*, recoge sus armas. Los destructores cómicos, los «joculatores» de todos los tiempos, es donde dirigieron siempre sus dardos. Por eso se ha dicho que la comedia tiene un valor social de corrección, el *castigat ridendo mores* de Santeul.

Aunque sea en cierto modo impío, estos *charlots* representan una función a lo Aristófanes, Cervantes, Fielding o Voltaire, en sus tiempos y costumbres.

Por lo pronto, atacan el traje; el indumento toreril tan arcaico y absurdo, que es una de esas fosilizaciones que hace parecer la fiesta como una mascarada.

El traje del torero es el estancamiento del hábito del manolo del siglo XVIII, con los alamares y pedruscos relucientes que le añadió Costillares. El «escarnidor» sale de frac, de etiqueta, es decir, con el traje de función más opuesta, en mayor «contraste» —diría Bergson— a la que tiene que realizar.

Atacan los *charlots* instituciones como la del picador (montándose en la barrera o sobre ellos mismos), llevándola a su último extremo de rebajamiento. Pues sabido es que la etapa del caballo en los toros fue noble, caballeresca, hasta que la chusma se apoderó de él e hizo la «víctima» que pintó Zuloaga; y su caballero, esa tortuga cerril del picador actual.

En cierto modo, atacan la crueldad de la fiesta, acariciando al toro, tomándolo a risa, dejándose revolcar voluntariamente, alejando la idea del peligro, de patético, en cuyo ambiente sería imposible hacer reír.

Claro es que estos *clowns* del toreo son cogidos a su vez por el dios vengativo que lo presidió. Tienen que derramar, inexorablemente, sangre. Por eso, las charlotadas tienen ese fondo repulsivo, desgraciado, que sólo a la canalla hace gracia. De la misma manera los antiguos mimos eran vencidos por una divinidad obscena que les contrarrestaba sus ataques.

Los *charlots* han señalado, con sus sátiras, lo que debía evolucionar en el toreo. La indumentaria, ya hierática, arqueológica. Y el suavizamiento de la lidia del toro hacia una forma cada vez menos bárbara. Creer que las corridas de toros no han evolucionado en atenuar su crueldad es un error. Hoy ya no soportaría la gente el desjarrete de cortar los corvejones de la res con medias lunas afiladas con que se solazaban los esclavos moros, la gente de jifa, siglos atrás. No soportaría el combate de perros,

ni el tueste lento de una vaca ni el alancearla por todos lados[1]. Pero aun…, «en vez de una apoteosis sangrienta del valor y de la fuerza, veía una cosa mezquina y sucia, de cobardía y de intestinos; una fiesta donde no se notaba más que el miedo del torero y la crueldad cobarde del público, recreándose en sentir la pulsación de aquel miedo», decía Baroja en *La busca*.

En efecto, eso no ha desaparecido todavía. La chusma, al ver que las «élites» se marchan a los deportes, sigue refocilándose todavía con los desperdicios de la fiesta, engañándose en azuzar a pretendidos «ases», que nadie que no siga el toreo actual con afición sabe cómo se llaman. Igual que los trajes del señorito, así son muchos de los juegos que se hacen populares; van pasando, pasando, hasta llegar al hombre de la calle, sucios, remendados, innobles ya. El juego aristocrático de la «quintena», en Francia, de torneo cortesano, degeneró en una fiesta avillanada, y del palenque cerrado del castillo descendió al prado comunal para hacer reír, con los villanos, improvisados caballeros, a los caballeros mismos, que ya no tuvieron inconveniente en reír como villanos. Así ha pasado con los toros.

[1] *Nota de 1926*. Según parece, el presidente del Directorio Militar de España, aficionado, muy orgulloso, de la fiesta taurina, está decidido a condolerse de la suerte de varas. Y, al efecto, ha nombrado comisiones que estudien la salvación de los caballos, la redención de los pobres caballos. Asimismo, se observa en la torería actual una franca tendencia a centrar el interés de la fiesta en los lances de la capa. Dicen los aficionados de hoy que se lancea más que nunca, pero que *se mata* menos que nunca. Se podría explicar esto, no sólo por una nueva modalidad en la sensibilidad del espectáculo, sino por el influjo deportivo que exalta la habilidad, la técnica sobre la carnicería.

III. EL CULTO AL TORO

Analizada la descomposición de las corridas de toros, atacadas por morbos de distinto origen; viendo con claridad que tienden a la desaparición, que apenas tienen fuerza ya para ir defendiendo la arena sangrienta contra los ataques del deportista, del satírico juglar y del cansancio del mismo espectador, cabe preguntar, al fin, si con todo ello no se extinguirá en España el culto al toro. O si, tras esta aparente muerte, no habrá alguna otra resurrección taurina.

Vinculado a nosotros el toro, desde siempre; creador de nuestra fiesta más solemne; sacudidor egregio de los nervios de las generaciones ibéricas, ¿sería posible que sucumbiera definitivamente tan venerado bruto?

La mayoría de los cultos de los tótems animales han tenido origen en esa convivencia secular con los cultores, proporcionándoles alimento, lucha o fiesta. ¿No sería una gran irrespetuosidad con la raza atentar contra el toro, intentar sacar de él ya no más que filetes o tiro de carreta? No se puede saber hasta qué punto destruiríamos con eso virtudes patrimoniales que en nosotros y el toro —hermanos de ambiente— nos dio nuestra tierra. No hay que olvidar que el toro es el símbolo de la arrogancia y de la fiereza noble.

Recordemos esos paisajes de vacadas andaluzas, de dehesas extremeñas, de prados carpetanos.

Allí está el toro, bajo la austera encina, castiza y vieja, el testuz levantado como un dios, el testuz de finos cuernos plateados y de ojos sangrientos y magníficos. El cuerpo inmóvil y estremecido, presto a arrancarse. El rabo, latigueando el aire con elegancia. Ese toro negro, jabonero, rubio; recortado sobre el cielo amplio de Andalucía o sobre la peña, fina y gris, del Guadarrama. Nobleza, arrogancia, fiereza. Virtudes que son hoy difíciles de pronunciar, quizá, pero que no debemos olvidarlas nunca. Y… fecundidad. El toro, en el cielo ario y en el semita, fue el dios más supremo, el dios fecundador por excelencia. Y el toro ha sido el dios honrado en esta tierra de Don Juan y de los fecundadores de América.

No, no podríamos renunciar a esa divinidad genesíaca, el viejo símbolo indoeuropeo de la fuerza erótica, el bello animal mediterráneo, adorado por tanta raza morena.

Nuestro creador de la fiesta más potente y fuerte de España, hecha con sangre, muerte y sol, al gran estilo antiguo. Esa fiesta que «es un baño de juventud, de la más joven juventud, vecina todavía de la animalidad», como veía en ella Barrès. ¿Cómo puede ser posible que un objeto así, tan tradicional y noble, de un juego de siglos, pueda caer a unos pocos pelotazos de tenis o unos mazazos de golf?

Lo difícil era, es, encontrar la fórmula que resuelva la ecuación entre la nueva sensibilidad del gusto por el deporte internacional —una sensibilidad limpia, pulcra— y la vieja querencia —violenta, encendida y trágica— de la lucha con el toro hispano. Las dos corrientes que se cruzan en nuestras aficiones de españoles de hoy. ¿Apunta alguna solución? ¿Se salvan los toros? Ésa es la pregunta a la que pretendo contestar, aproximadamente, valorando los datos que indiqué en un principio.

Zumaya, el rejón y los rodeos

La fiesta de hace unos días en Zumaya, con su aire escogido, fino, aristocrático, que en un principio tuvo la intención de ser para regodeo privado y que luego cedió las ganancias, como hacían en la Edad Media los festejadores, a un Instituto de Beneficencia pública, viene a despejar algo el porvenir de los toros.

Eso de que un caballero, vestido perfecta y adecuadamente, con sobriedad y majeza, salga en un noble caballo a hacer un limpio ejercicio de valor y de destreza ante la fiera cornúpeta, contemplado por un círculo selecto de la sociedad, es como empezar a consolidar la tendencia que venía apuntando años atrás, en las becerradas de las colonias veraniegas de nuestras clases pudientes. Y las encerronas y tentaderos y derribos de los cortijos andaluces[2]. Es decir, la tendencia a rescatar la fiesta de las ma-

[2] *Nota de 1926*. Cada vez se acentúan más tales fiestas privadas de la aristocracia, en las que llegan a capear hasta las damas. Es sólito, ahora, encontrar en los diarios y revistas ilustradas numerosas fotografías de estas escenas selectas del toreo, de exquisito influjo para el porvenir.

nos plebeyas, a las que se dejaría sólo las capeas unas generaciones[3]. Apuntando el conato a volver a hacer deporte, lujo, exquisitez, lo que había caído en la vulgaridad más absoluta. Por ejemplo, entre otros instrumentos de la fiesta, el caballo, más escarnecido que un cristo, bajo las piernas atroces, bárbaras, de los picadores. Con los rejoneadores, los caballistas, los toreros a la jineta, el caballo renace de su ruindad, de la vertiginosa catástrofe a la que había abocado, no sólo en el festejo taurino español, sino en todo el mundo deportivo. El caballo se yergue, se encabrita otra vez, poderoso, con su gracia y su majeza eternas, a seguir acompañando hazañosamente al hombre. Los rejoneadores, los selectos caballistas, los nobles toreros a la jineta, le rescatan del atropello —a punto de rematarse— del automóvil, en el mundo deportivo general, y de las bragas férreas y grotescas de los piqueros, en el círculo taurino de España.

Este renacimiento caballeresco, deportista, de los toros, que Cañero, Zuloaga, Ortega, Ayala, Belmonte y espectadores de viso, incitaron en Zumaya, es un camino claro, por donde se puede ver que la fiesta marcha. Es muy fácil que esta ruta se acentúe cada vez más, trayendo al ruedo de la plaza o del *stadium* nuevas interpolaciones de vieja estirpe atlética[4]. Quién dice que dentro de poco no puedan aparecer, sobre nuestras arenas, los antiguos, los castizos mancornadores de reses bravas, esos luchadores clásicos, que ya en Micenas dejaron su recuerdo en piedras esculpidas; los mancornadores de Tesalia, de la Camargue, de Roma, a quienes heredaron los charros españoles, guardadores de una de las tradiciones más mediterráneas, que —seguramente— transmiten al conquistar América al mejicano, y éste, a su vez, a los *cow-boys* y *cow-girls* del Far West. Los rodeos, los saltos, los lazos, el atletismo completo del toreo, que se inicia ahora en Norteamérica, según nos dicen.

[3] *Nota de 1926.* Se comienza a protestar, en estos momentos, con más dureza que nunca. Aunque es un síntoma, resulta aún prematuro. Ya digo, es cosa de pocas generaciones. Las capeas evolucionarán cuando la estructura ejemplar que imitan —las corridas— se vaya modificando.

[4] *Nota de 1926.* La recientísima aparición de rejoneadores más circenses que Cañero, como el centauro portugués Simão da Veiga, que alancea sin necesidad de sujetar al caballo, sin otra fuerza que la de sus rodillas, es una de tales pruebas.

Y he aquí cómo la divinidad antigua de la antigua España bravía y brutal podría fundirse con la nueva —deportista, pulcra y alegre—. Cuajando así una fiesta de carácter, nervio y tradición, pero ya sin caireles y sin anquilosamientos repugnantes. Y sin el mugido sombrío del toro, acribillado de dolor, yendo a morir sobre el cadáver de su víctima, aquel mártir que exaltó Zuloaga cuando no pensaba en perpetuar los toros, como ahora, desde su finca de Zumaya.

RESURRECCIÓN Y MUERTE DE LAS CASTAÑUELAS

I. PRIMAVERA NUEVA: MARIPOSAS DE BOJ

¿Cómo se distingue en Madrid la primavera?

La primavera en Madrid es la cosa menos distinguida de la ciudad. Añadiríamos que es, además, la menos distinguible.

La primavera no va, no concierta con Madrid. Es poco a rajatabla dicha estación para caer a gusto sobre una localidad cuya esencia, como la del humorismo, es la del contraste. Madrid: extrema y dura loma castellana. Cerro extremoso. Verdadera extremadura española. Madrid: nada de intermedios medioentintados. Madrid: ciudad de puentes —no tendrá nunca agua para tantos puentes. La naturaleza no se la da, aunque el hombre quiera incitarla, engañarla, con las innumerables picas de los tajamares madrileños.

Sin embargo, se suele alabar mucho el otoño, como sublime puente de oro de la capital de España. Bien es verdad que todas las capitales de países elogian esta estación. ¡Como que es en la que empiezan a vivir! La navidad de las capitalidades comienza en el octubre, así como su San Silvestre cae por el mes de junio.

Tal vez, en el caso matritense, haya una razón específica para acentuar el ditirambo otoñal. Este ditirambo es el que se haría al falaz y feliz liberador de un tirano, al presunto instaurador de una república igualitaria, donde no reinasen más ni el frío ni el calor, y se hubieran acabado las insolaciones y las pulmonías. Es el aplauso de una villa que se cree manumisa por entrar en el interregno del gris.

Las estaciones puras de la capital de España son el invierno y el estío. Pero, sobre todo, el estío. El desprestigiado verano madrileño, auténtica estación de Madrid.

Porque es al verano al que la ciudad llega con todas sus facultades y para el que está hecha. Ese verano manchego, crudo, purulento y nómada, cuya incursión se anuncia como la de una tribu waganda, talando y abrasando la verdura de las empalizadas en el contorno del ópido, haciendo huir, en todas direcciones, a los que pueden salvarse, y cayendo a flechazos sobre los débiles que no pudieron emigrar.

Ese Madrid de hogares desiertos, de calles solitarias en las altas horas del día. Albo. Encalado. Opalino. Aplanado. Cubicado de sol. En un sopor lánguido, de reblandecimiento medular. Ese Madrid, villa pura de Castilla. A la que la vieja Mancha —incitadora secreta del ataque, contra enemigos seculares— aprovecha el abandono para estrecharla entre sus brazos, entrañablemente, como una madre labriega estrecharía a una hija cortesana, perdida todo el año, substraída siempre al humilde destino de una familia rural.

Por eso, la primavera en Madrid es un mal augurio. Es el ronco retumbo diftérico del atabal que empieza a escucharse a lo lejos. Es la anunciación de lo irresistible y de lo elemental. De lo que se acerca sin engaños, confiado en su fuerza, sin el cloroformo de las proclamas falaces. La primavera en Madrid es un chico que viene despavorido a dar la señal de rebato.

La primavera madrileña es un fogonero que acentúa la marcha del convoy, en el mayor silencio, con la neurastenia trágica de los rudos solitarios.

El invierno le entrega —entre festones helados, bordeados todavía por el algodón antiséptico del Guadarrama, en la cámara frigorífica del mes de marzo— un cielo azul, un sol claro y un aire transparente. La primavera, como el fogonero, no se ocupa sino de un sobrio deber. Acelerar a toda velocidad esas tres válvulas hacia el verano, la estación de llegada.

Nadie se aproximará, apenas, a ofrecer algo a este convoy fugaz y desatentado. Unas tímidas chicas de andén, con un manojillo de violetas, arrancado sabe Dios de dónde. Un árbol modestísimo, la acacia, con su olor, de segador, a pan y queso. Los mangueros, con sus arabescos de nieve fundida, lavando la cara del adoquín, ya enconada por el paso primaveral. Y nada más. Ésa es toda la distinción de la primavera madrileña. Porque el resto de los signos distinguibles son ya demasiado frenéticos para tenerse en cuenta. Romerías, verbenas y toros. Polvo, aceitazo y sangre. Asquerosa carnicería. La tribu, que se echa encima. ¡Oh primavera hacia el verano, en Madrid!

Muchas veces, asomándose uno a los descampados del contorno, a los jardinillos municipales, a las tapias del huertecito urbano, y sorprendiendo una blanca mariposa traspapelada, ha tenido un acceso de ira, de irritación. ¡Mariposas en Madrid!…

¿Para qué sirven las mariposas en Madrid? ¿Qué signo es ése? Yo comprendo a los chicos que aquí las cazan asfixiándolas con la gorra y sacudiéndoles el polvillo de sus alas hasta verlas caer exánimes. Cómo los comprendo apedreando un pájaro, y atando latas a la cola de un perro. Yo comprendo todo esto por verdadero fervor y cariño hacia Madrid. Por piedad. Considerando que le exterminan sus cosas inútiles, peligrosísimas.

Todos los pueblos saben lo que para su propia vida es deseable, comprometedor y emborrachante. Pero todos los pueblos saben urdir sus religiones con los credos contrarios a esas apetencias cuando esas apetencias no son asequibles a su inmanente destino, cuando de la consecución accidental de esas apetencias se torcería fundamentalmente la esencia de un país. De adivinar esas apetencias, imposibles, y contrariarlas depende el ser profeta de su propia patria. De saber hacer pecados lo que son exquisitas virtudes. Y al revés. Mahoma, ¿acaso no sabía Mahoma dónde estaba lo bueno? Sin embargo, excelsitó la ley seca, antibáquica, para sus árabes. Relegó las reiteradas complacencias sexuales a un paraíso póstumo. Y proclamó la hospitalidad, el aseo personal, las abluciones. Porque se dio perfecta cuenta de que a su pueblo le deslumbraban el vino, la mujer, el robo, la basura y los piojos.

Se podría completar una afirmación ya hecha, diciendo que, en España, la salmodia de nuestros santones, en loor de la sobriedad del ibero, es una forma de piedad para disimular la contraria virtud, tan anhelable, tan, al parecer fatalmente, imposible en el país: la complicación y enriquecimiento de las necesidades. Salmodia que viene resonando en la Península desde las viejas órdenes religiosas hasta los modernos religiosos desordenados de Costa, de Unamuno; que viene apuntando, con el índice de las expurgaciones, los fenómenos superfluos de nuestra vida. Lo cual, por otra parte, nunca estará mal tampoco. Pues en España, como en las tierras orientales, la riqueza tiende a producirse en la modalidad estéril del lujo, y en la correlativa del juego. Juego y lujo, consecuencias automáticas de los países sobrios. Riqueza cortical, escandalosa y subitánea. Riqueza que exacerba a los miserables, disponiéndoles, constantemente, a cualquier revancha social. Entre otras, a la inmediata: la dignificación del pobre, del mendigo, del vago. «Yo soy pobre porque no he robado ni he jugado», es el imperativo avergonzador que arrojan a la cara los pordioseros de estas tierras, laceradas de sobriedad, donde es una ilicitud ser rico, y en las que el cristianismo, el

comunismo, prenden como en ninguna otra, y en las que se fortifican «las cosas» en contra de los individuos y en las que los tesoros privados se empujan a verterlos en arcas donde todo el mundo pueda contemplarlos, mostrencos, sin transformarse, en bruto. Cuando se habla de esa orientalizada Rusia, en que la Checa perseguía al antiguo régimen hasta un refinamiento diabólico, no se puede por menos de recordar los procedimientos de la Inquisición española, ni de pensar en los sagrarios de nuestras catedrales, donde almacenado el brillante y el oro, la sortija y el aderezo, una riqueza milenaria, excitaran siempre al enardecimiento de las minorías liberales y a que éstas sientan la furia de la depredación, del saqueo, de un botín trascendental que, arrancando aquella muerta simiente de su catafalco, se espolvorease —como el labrador el trigo— sobre los campos castellanos, en una esperanza mística de ver florecer la escuela, la carretera, la chimenea, el salto de agua, el ferrocarril, el cultivo intensivo, el invento del ingeniero, la obra del sabio, la marca propia de automóviles y de aviones y de transatlánticos, la alegría del récord…

Por ello se comprenderá que una mariposa en Madrid nos intime siempre como algo subversivo, inadecuado, que hay que alejar, que sacrificar, sin contemplaciones. Como al perro, a la flor, al pájaro. Inauditas ternuras de un mundo que no podrá, quizá nunca, ser el de uno.

¡Las mariposas! Algo tan cándido, silencioso, esmerilado y plácido… Exvotos de una divinidad de lirismo sonriente, arpegioso, húmedo, de valles y colinas verdes, de ríos lentos y fecundos, de nieve escandida en música de Grieg. ¡Imposible! De admitir alguna mariposa en Carpetania, esa morena y dorada de la sierra, a la que no le falta sino meter ruido, crepitar con las alas, para aplaudir el arribo del sol, como las bayaderas batían las palmas cuando se acercaba el gran señor despótico y cruento. Yo he tenido la visión: lo que resultaría el entronizamiento del sol sobre las secarreras de nuestros páramos, si todas las piedras de las pedrizas, de los canchales, de los carrales, de los barbechos vernáculos, estremecidas de un frenesí dionisíaco, se alzasen de sus solares, entrechocándose en el aire. ¡Qué repiqueteo, seco, chispeante, roquizo, inmenso, para la epifanía de un infinito cielo de sílex, inmóvil sobre Castilla, cuatro meses implacables!

Pues bien; un reflejo de tal epifanía lo he sentido distinto esta primavera en Madrid.

Sin saber cómo ni de dónde, una tolvanera se elevó sobre la ciudad, sobre su contorno, sobre sus prolongaciones, sobre las provincias de España. Una erupción de castañuelas. De mariposas de boj. Todo el aire crepitante. Como en un bordoneo de élitros pedernálicos. Como si al sol de este verano, al entrar en su círculo e instalarse en la real presidencia, le aclamara la ovación delirante de una plaza de toros.

II. LA RONDA DE LAS ESTRELLAS

Algunos inquilinos de Madrid veníamos observando desde algún tiempo la desaparición de los corros de los niños. No se jugaba ya al corro. Los viejos romances deliciosos de los corros se perdían, se olvidaban… ¿Sería posible? ¿Sería también el corro un núcleo romántico que la nueva vida del mundo diluyera de las ocupaciones infantiles?

Recuerdo que un atardecer de abril, pasando por el suburbio, al pie de las Vistillas, encontré un corro de niños, como perdido en la ciudad.

Rodaban junto a él los camiones cargados de carbones y de frutas. Las fábricas próximas chafarrinaban el crepúsculo verdelila de cuajarones grises. Los aullidos de transeúntes locomotoras en maniobras arrancaban de cuajo la tirantez azul del firmamento.

Recuerdo que yo llevaba prisa y que me quedé apoyado en un farol, largo rato, viendo girar la rueda de los niños —«quisiera estar tan alto como la luna»—, que me quedé apoyado largo rato, como ante el rastro inesperado de un viejo prestigio desueto. ¡Un corro de niños! ¿No era el corro de niños el último espejeo de milenarios ritos siderales? ¿No era la teoría de núbiles coreutas, concertados para mimetizar la marcha de los cielos en ceremonia mágica? La primera vuelta, de izquierda a derecha, el recorrido solar de oriente a ocaso. La segunda, de derecha a izquierda, la noche: del ocaso al alba. La tercera, en redondo, el giro de la esfera. Si se introducía un niño hacia el centro del rondel, el sol. Si una niña, la luna. Y todos los coreutas, al tornar sobre el eje de sí mismos, los cursos planetarios, la ronda de las estrellas. La microimagen de la celeste armonía («quisiera estar tan alto como la luna»).

Pero aquel corro de mi tropezón casual era eso, un anacronismo infantil en la vida actual de la infancia. Una antigualla pueril en manos de la misma puericia. Había que hacerse a la idea: los corros de niños desaparecían.

Cuando ¡de pronto! ¿Cómo, qué había pasado? Tal que la vegetación latente de una semilla rompiendo la corteza de un descampado puebla el eriazo de botones au-

riverdes, así las calles, las plazas y las plazuelas de la ciudad —era la primavera— se vieron recubiertas, otra vez, de anillos claros, de sonoros anillos, como coágulos de fiesta nueva, adaptándose a vivir, y dando origen —al compás de unos secos crepitáculos— a renovados cantos romanceados.

Sin embargo, aquel debutante holgorio de los niños de Madrid apenas tenía que ver con los antiguos corros. Se habría engañado —de pe a pa— el que hubiese intentado encontrar la reflorescencia de la antigua planta. Los presentes rondeles no tenían de común con los pasados sino eso, el rondel. El esquema circular. Todo el resto de su morfología se apartaba del corro tradicional. El corro, ahora, no corría. Permanecía erguido, inmóvil. El corro ahora no era rodaje sustantivo, significativo, de cuyas giradas dependía el quid del juego, la pantomima astral. Era ahora el corro algo insignificante y adjetivo. Algo, como dado de lado. En cambio, lo primacial: una protagonista inexistente en la antigua contextura. Un bailarín central. Una sola estrella errante que hacía pensar en el *Presul* del coro platónico, el coro que *tripudium erat et canto*.

Y todavía algo en plus diferenciaba este reciente corro del corro fenecido. Mientras que en la antigua ronda las manos infantiles, entrelazadas, coordinaban los movimientos en cadeneta baja, como si de veras dependiese de ellas la ruta de los luceros, en esta otra actual quedaban libres y hacia lo alto tendidas. Y, en vez de caminar silenciosas, revoleaban —campanillas de granadillo— unas castañuelas.

Por tanto, todo hacía pensar que aquello no era el viejo juego del corro, sino un juego nuevo. ¿Un juego nuevo? ¿Pero era un *juego* este baile? ¿Un baile donde se mimaba, no ya la ronda de las eternas estrellas, sino las «estrellas» errabundas de Ronda. Y del Perchel. Y de las casetas sevillanas?

Esto no es un juego —exclamó un moralista callejero que contemplaba, junto a uno, un día, danzar el cuplé de La Tana—. Esto es una indecencia.

III. EL JUEGO Y EL BAILE

Quizá resultase aquel juego una indecencia. Pero de lo que no cabía duda era de que tal indecencia resultaba un juego.

Si el moralista callejero, además de sus postulados éticos, hubiese tenido preparados otros de folklorista, aunque de folklorista también callejero, se habría explicado las cosas mejor de lo que dio a entender con su imperativo. Pero para eso estaba uno a su lado, aquel día genial y lúdico. Para completar postulados con respuestas provisorias de folklorista ambulante. Para completar, por ejemplo, esta pregunta: ¿cómo un fenómeno de apariencia jocular puede ser clasificado sin vacilaciones en la categoría lúdica? O, en otras palabras: ¿cómo se descubre un juego? Y, aún mejor: ¿qué cosa es un juego?

Discurramos sobre los juegos, para explicarnos aquél. Esquematizando —y aun corrigiendo— las últimas aportaciones de los paidólogos. Pero, para discurrir sobre qué cosa sea «un juego», es preciso demandarse antes lo que sea «el juego».

Si nos ponemos a pensar en el concepto «juego» (del latín *jocum*), lo primero que deberemos tener en cuenta es el contenido de este concepto. Sobre qué cosas lo solemos aplicar.

Juego significa —de una parte— el resultado total de una acción: la de jugar. Algo finito, concluso. Cuando el tenista, al rematar su pelotada triunfal, exclama: ¡Juego!, indica algo recién redondeado. Se diría que ese ¡juego! tiene la forma misma de la pelota.

Pero, por otra parte, «juego» significa, no ya el resultado, sino la esencia de la acción de jugar, el «siendo» del jugar, la propia actividad lúdica. Compárese este concepto con su, tradicionalmente, opuesto de «trabajo», en el que se da la misma cosa. Trabajo: acto realizado. Pero, además: la actividad de laborar.

Por tanto, si descartando el primer sentido de «acto», de «hecho» —para nosotros ahora prescindible—, nos quedamos con el segundo de «haciéndose», tendremos que tanto *juego* como *trabajo* podrían ser definidos como dos *actividades*.

Ahora bien; la actividad de jugar y de trabajar pueden ser genuinas de dos clases bien diferentes de seres: humanos y no humanos. De hombres y de animales. Los animales juegan y trabajan. Y ello tiene —y así lo ha demostrado Karl Groos— su filosofía. Como la tiene el hombre que trabaja y juega. Y así lo ensayó a decir Eugenio d'Ors. Pero —para nuestro proceso analítico— conviene abandonar ahora *Die Spiele der Tiere*. Y atenernos a esto: que el juego —como el trabajo— es una actividad de las humanas.

Mas el hombre ejercita muchas actividades, y si dentro de ellas la del trabajo y la del juego no se distinguen por específica fisonomía, ignoraremos cuándo el hombre labora o se divierte. O come, o reza. ¿Qué clase de actividad es, entre las demás, la lúdica? A eso se ha contestado clásicamente que el juego «es una actividad que se goza por sí misma». Lo cual quiere decir que no se la goza por ningún objeto que ejercite, ni por ningún fin que lleve. Lo cual —a su vez— quiere decir que hay actividades placenteras por sus fines y sus objetos, pero no por sí mismas. Y que frente a la actividad del juego, o complaciente en sí, hay que distinguir la del trabajo, deleitosa por sus resultados.

Sin embargo, ¿desea esto significar que la actividad lúdica carezca de objetos y de finalidades? De otro modo expresado: ¿que el juego sea una actividad que no opere en vista de ninguna realidad?

Un labrador pasa gran parte del año en una faena ruda, tenaz, cerca de sus árboles, para, al cabo de cierta época, poder cortar una manzana de cualquiera de ellos y comérsela o venderla. Frente a él, un pintor transcurre unos cuantos instantes de su vida en reproducir sobre una tela otra manzana, la cual, una vez trasladada por el pincel al lienzo, queda prescindida en su árbol hasta que se pudra. El labrador ha trabajado todo su tiempo para obtener una manzana que le satisficiese una urgencia vital inmediata: el hambre o el bolsillo. El pintor ha pintado para lograrla en un deseo de sus necesidades mediatas. El objeto del labrador fue una poma servible. El del pintor, una inservible manzana. El uno gozó ante una futura utilidad. El otro, frente a una inutilidad venidera.

Un niño se encuentra, con un ros de cartón y una escopeta de palo, levantando un montoncito de arena donde protegerse contra un supuesto e inexistente enemigo. Suda, se afana, incansable, para realizar su trinchera. En cuanto la contempla hecha, cambia de juego. Ya se aburre de aquél.

Este niño llega a mayor. Y va a la guerra. Y en la guerra debe construir un parapeto. Se pone a construirlo. Y, mientras está en ello, suda, trabaja, se cansa, increpa y se aburre. Pero, al terminarlo, le ataca el enemigo. Mas su reciente estructura le defiende bien, y esto hace que la mire lleno de orgullo y satisfacción.

Con estos dos ejemplos podríamos deducir que tanto la actividad del juego como la del trabajo tienen las dos sus objetos y sus finalidades. Y que el modo de distinguir la del juego no es a causa del goce que procura por sí, cono afirma Groos. Pues cualquier actividad humana —mientras no encuentre obstáculos a su impulsión (cansancio, imperativos inhibitivos, morales y fisiológicos)— puede producir delicias auténticas. El comer, el dormir, por ejemplo.

Claro que a esto se puede responder que la actividad de jugar se distingue de la del comer en que aquélla es de signo liberal, y ésta, de fatal. Que no se puede dejar de comer, pero sí de jugar. Pero esto no es cierto en el fondo. Pues en el niño vemos muchas veces abandonar su merienda por lanzarse a un juego. Y si ahondásemos en esas dos impulsiones infantiles, del nutrirse y del divertirse, las encontraríamos ligadas por una suerte común de necesidad. Yo creo que no es el *placer* por la pura funcionalidad lo distintivo de la actividad lúdica. Sino el que los objetos y fines sobre que actúa esta función son diferentes a aquellos sobre los que se ejercitan las demás actividades, entre ellas la del trabajo. Lo verdaderamente distintivo del juego es el modo de tratar la realidad, de interpretarla.

Para un albañil, una casa es una suma de ladrillos y de gotas de sudor. Para un niño, la serie divertida de sus arbitrarias combinaciones con piedrecillas del arroyo y un poco de arena.

Es decir: que ante la realidad de una casa, la actividad del albañil queda como condicionada por esas normas externas de los ladrillos, de una jornada de ocho horas. Mientras que en el caso del niño es la realidad de la casa la condicionada por el capricho infantil, a quien nadie ha impuesto ni obligación, ni tarea, ni materiales, ni planos determinados.

El objeto del primero es una casa de verdad, para que la vivan todos, grandes y pequeños. El objeto del segundo es una mansión sólo habitable para los que ajusten su imaginación a la del niño que la ha construido.

Por eso se ha dicho —por Piaget— que el juego es una realidad en la que el niño solo cree. Por tanto, otra clase de realidad que sustituye a la utilizada por los mayo-

res. Por tanto, una realidad cuyos objetos tendrán su significación sólo valedera en el mundo lúdico.

El movimiento de un gatuelo para atrapar un ovillo es el mismo que hará luego para cazar un ratón. Lo que varía es el objeto atrapable, que no la forma adoptada por la actividad gatuna.

El ansia que desarrolla una chiquita en vestir una muñeca es la misma, radicalmente, que la que pondrá luego en ataviar a su hijo. Lo que resultará diferente es el trozo de cartón de la muñeca y el tierno paquete vivo de la criatura.

Así, pues, el juego podría definirse más exactamente diciendo que es una actividad que se ejercita sobre objetos de un mundo específico, que llamaríamos lúdico; objetos que sustituyen virtualmente los del mundo real. Y de los cuales poseen, tan sólo, el reflejo de excitar —en dicho mundo lúdico— las mismas radicales impulsiones, que luego servirán, en el mundo no lúdico, para operar sobre realidades.

Vista así la esencia del juego, se comprenderá claramente por qué se viene asignando desde antiguo la actividad lúdica como básica para el entrenamiento vital. Y por qué puede hablarse de cierta utilidad del juego para el porvenir de la vida.

La utilidad del juego sólo es inmediata para la consecución de su propio objeto lúdico. Pero como este objeto lúdico es una virtualidad de otro no lúdico, sino real —al que sustituye—, dicha utilidad resultará mediata en beneficio de la realidad. El juego sólo es inmediatamente inútil para la vida.

De ahí el que se haya podido contestar al «para qué se juega» con la respuesta del entrenamiento vital. Y se haya afirmado que los animales no juegan porque tienen juventud, sino que tienen juventud para poder jugar. Y que al animal más jugador, más dominio vital le pertenecerá. Y que una ostra no podrá luchar nunca con un futbolista inglés. Pues el futbolista inglés sigue jugando aun después de cumplida su sazón infantil; sigue prolongando el juego en el área del deporte. Que eso es el deporte: una prolongación en el mundo del adulto del mundo del niño. Un aprovechamiento consciente de la actividad lúdica: esa actividad de objetos y finalidades inmediatamente inútiles para la vida; pero que, a la larga, constituye el mejor reservorio para resolver —superflua y lujosamente— los encuentros sobre la realidad.

Obtenidos estos puntos de vista, apliquémoslos a nuestro problema del baile, a la pregunta de si el baile es un juego.

¿Sustituye el baile algún objeto de la vida real, resultando su actividad —por tanto— de carácter lúdico?

El origen del baile fue de un origen trágico. El baile apareció sobre la faz de la cultura humana como evidente sustitución de dramáticas realidades. Hasta el punto de teñirse este origen de religiosidad, de trascendentalidad. El alba de la tragedia clareó en el baile, en el «mimo» o «momo», en la danza pánica de las geniales interpretaciones. Los egipcios influían sobre el ritmo astral del mundo, travistiendo este ritmo en el de sus coros concertados por los sacerdotes. Dionisos surgió a la tierra griega de un tirso agitado en bacanal. Los indios creeks agradecían las primicias del año agrícola danzando en torno a las hogueras, en la fiesta del *busk*.

Por eso los bailes pasaron inclusos en la categoría de lo teatral, y con exactitud admirable se los llamó —como a otras representaciones dramáticas del mundo real— juegos escénicos. El teatro fue siempre un juego, una sustitución lúdica de la vida. Y, en este sentido, fue juego todo el arte.

Ahora bien; hemos dicho que el juego, como actividad, tiende a ser mediatamente útil para el porvenir vital cuando esta actividad se da originariamente en el área infantil. El baile, originariamente, no pudo darse en el mundo del niño. Si al niño griego, y a la damiselita del siglo XVIII, y a la discípula de Duncan se les enseñaba a bailar, era como un elegante sustitutivo de la gimnasia sueca. En calidad de deporte. El baile tuvo, y tendrá siempre, su sector específico de orígenes en el mundo adulto.

El baile, siendo esencialmente un juego, no es esencialmente un juego infantil. No puede serlo. Se podría clasificar en la categoría de los deportes, si la estructura ejemplar que intenta sustituir —y a la que intenta preparar— no fuese de una naturaleza más complicada que la de aquellas puramente deportivas.

El deportista deportiza para mantener fresco el reservorio de actividades lúdicas que le ofreció su infancia. Y poder seguir así venciendo la realidad con mayor elegancia y ventaja.

Pero como el baile no pudo ser un don que al adulto le llegó desde la niñez, sino que fue el mismo adulto quien empezó a postularlo, de ahí que dicha actividad —sin antecedentes infantiles— no pueda considerarse como deportiva.

¿A qué cosa vital sustituye el baile? Según qué clase de baile. Ya hemos visto que las danzas orientales, helénicas y salvajes surgieron como ceremonias cosmológicas, ontológicas.

Pero ¿y el baile de una pareja, persiguiéndose sin terminar de encontrarse a través de revoleos, esguinces, soslayos, vueltas y zapateados, qué es lo que desea significar?

¿Y el de una sola hembra enarcando sus brazos en el aire, al compás de unas castañuelas, mientras el torso estremece sus perfiles en las insinuaciones de un alfabeto ardiente?

El baile no puede ser originariamente infantil. El niño no puede interpretar la esencia de las estrellas del cielo. Pero mucho menos la del amor.

Y aquí tenemos, al hacer esta afirmación negativa, la positiva explicación de muchos juegos infantiles. La mayoría. La mayoría de los juegos infantiles no surgen elementalmente del niño para propagarse a los mayores, sino que son las diversiones de los mayores las que sombrean su silueta sobre la blanca pared pueril, que ensaya a reproducirla. No es el adulto quien recoge el juego del niño. Sino el niño el que procura reflejar las escenas adultas. Reducirlas a su mundo específico. Y, por tanto, sustituir la realidad indirectamente. Es decir, sustituirla con una ya previa y directa sustitución, imitando una imitación.

El origen del juego no es el de «los juegos». Una cosa es la procedencia de la actividad lúdica en sí, y otra es la de las modalidades que toma esta actividad.

Ya sabemos —por últimas satisfactorias hipótesis— que el juego no se origina por «el cansancio», como se pretendía antiguamente, ni por «la energía superflua», como querían Schiller-Spencer, ni por la ley biogenética de Haeckel, como ensayó a demostrar Stanley Hall, sino por una biológica conformidad al plan de los instintos —y éstas son las opiniones recientes de Groos, Claparède y Carr—, o bien por el funcionamiento de ese fondo algo hipotético de salvajismo existente en el niño y útil de hacer perdurar en el hombre —y ésta es la teoría de Ortega y Gasset.

Pero lo que no está bien analizado es cómo se originan los *juegos*. No ya la abstracta actividad de jugar, sino la de *jugar a algo*. Porque las anteriores teorías, al hablar de la actividad lúdica, sólo se preocuparon de hallar la vía profunda, interna, que

les permitiese dar con el pozo artesiano de lo joculatorio. De ver saltar el chispeante surtidor de lo lúdico. No atendieron a precisar las condiciones externas que son precisas para que muchas veces brote ese penacho saltarín.

En otras palabras, el acondicionamiento del mundo externo, del medio, donde se debe dar la actividad juguetona. De ese agente tan interesante y primordial en los orígenes de los juegos como el ambiente y la circunstancia. Bien es verdad que para un metafísico esto resultaba secundario, porque alejaba de la unidad ontológica. Pero, en cambio, para un folklorista esto debe constituir algo primordial. Porque es lo que ha de explicar lo vario, lo diferenciativo, lo local. La fisonomía de los juegos. La causa de que, dada una capacidad lúdica elemental y genérica en la infancia humana, se estructure aquí —en un sitio— de un modo, y dos pasos más allá, de otro.

¡Esencial frontera —no la del juego sino la de los juegos— para separar el mundo jocular animal del humano! El animal juega siempre a lo mismo. Los niños, sobre un parco fondo permanente y apenas variable de entretenimientos, pueden entretenerse en diferentes diversiones; diferentes según los lugares y según los tiempos donde ejerciten su actividad lúdica. Así como para aclararnos el problema del juego había que mirar a los niños en sí, exclusivamente, para evidenciar el de los *juegos* hay que dirigir, primero, la vista a los mayores. Considerar al niño como puro reflejo del mundo adulto. No como algo activo, sino pasivo. Dime a lo que juegan los niños de tu barrio, y diré lo que hacen las personas mayores de tu país. Éste es el encanto folklórico de los juegos. Descubrir los prestigios —pasados o presentes— infantiles.

Tengo aún vivo el recuerdo de aquel estadio muniqués, junto a la Ruhmeshalle, una mañana de primavera. Fueron llegando muchachas y más muchachas, grandes masas de niñas, uniformadas con un hábito de cierto club. Todas ellas de clases proletarias, de modesta condición social. Acudían con cierta algarabía suave, nada escandalosa, como poseyendo conciencia de que a los pocos instantes debía pasar sobre ellas un genio de silencio, de energía y de atención. Las niñas aquellas se alinearon en amplia cadena a lo largo del césped. Se sistematizaron en seguida en un recuadro como de ajedrez y comenzaron a fomentar sus músculos en un juego gimnástico que nadie dirigía visiblemente.

Frente a ese recuerdo de las niñas muniquesas ejercitando su cultura física, mi memoria sitúa el de la plazuela madrileña de San Francisco hace breves meses. Otro tro-

pel de muchachas distribuidas en círculos gimnásticos, haciendo funcionar sus tiernos músculos al aire libre, en cultivo del cuerpo. Pero no ya saltando el borriquete sueco en bruscos saltos inarmónicos, ni doblando la cintura con los brazos rígidos hacia delante, sino levantando delicadamente la punta del pie en cabriola rítmica, contorsionando el busto en concierto de un arqueo exquisito de los brazos y armonizando toda la línea del cuerpo en la pauta vibrante y libre de unas castañuelas.

¿Qué modelo influía en aquellas muñecas para plasmar su cuerpo en la frescura pedante de una gimnasia imperiosa? ¿Qué se veía detrás de aquellos movimientos —gráciles en su mayoría pero con un matiz de imponencia? A mí me dio esa impresión: el paso ridículo de la guardia imperial, unos cuellos de pajarita para sostener cogotes atorados, boxeadores en camiseta, opulentas carnes de señora que se nutren de cerveza y salchicha mientras oyen óperas en el café; edificios en espesa greguería, amasadas las piedras en un adobe bárbaro; puros como trabucos en bocas que ignoran el paladeo. Y sobre todas las cosas, la cupulilla grotesca y tremenda de un casco imperial. Tras aquella saltación lúdica se veía el postulado de un país para modelar a sus hijas en un tipo beligerante, amazónico, de enérgicos y fecundos partos, y de una gracia complicadamente brutal.

En cambio, tras el cuplé tatareado entre guiños pueriles —cuplé que hablaba de gitanos, de quereres rotos y de ojos gachones—, el cuplé copleado por las niñas de San Francisco, cuyo cuerpecillo ceñido de sedas bordadas y rematado por el torreón giraldino de una peina ritmaba con la furia gímnica de unos palillos, aparecía la tradición de un pueblo incapaz de entregar los perfiles musculares de sus criaturas a otro juego que una danza, una danza milenaria, educadora del sexo para que el sexo pariese gracias broncas de toreros y sales revoleras de bailarinas y cantadoras.

Por eso, los juegos tienen su área geográfica como la tienen los fenómenos fonéticos, y los lexicográficos y los cuentos y los romances y las fiestas que un país adoptó para expresarse. Y deben ser vigilados con el mapa a la vista para señalar en sus fronteras la vitalidad de su expansión, el decrecimiento de su empuje. Un juego puede seguirse distintamente en el espacio. Así se ha localizado el rigodón en el Delfinado meridional; la farándola, en el norte de Provenza; la Bacchuber, en el Briançonnais… Y

este de nuestras niñas, surgido en la primavera de los focos suburbanos de Madrid donde se proyectaban con fuerza los reflejos irradiados por una danzadera de moda, podríase también ya, sin gran esfuerzo, delimitarse sobre la superficie de un plano.

Pero a los juegos no hay que explicarlos sólo en su función espacial, sino en la mucho más difícil de la temporal. ¿Cuándo nacen, cuándo mueren? ¿Y por qué en tal época y no en tal otra?

Así como para encontrar los orígenes vivos del modelo y del sitio donde se originó hace meses el baile flamenco de nuestras criaturas populares no habría gran dificultad, en cambio, para hallar los motivos causales de que estas criaturas comenzasen a imitar aquel modelo lúdico, sí, mucha.

No obstante, avancemos la salva dorada de una hipótesis, tal vez de una certidumbre nuestra.

En el fondo, ya la hemos avanzado. Ya la hemos aludido. Pero falta mostrarla en bloque.

En el siguiente ensayo a éste tratamos de probar que el mundo occidental entró desde el novecientos en una era renacentista, de valores nuevos, irrománticos, postulados por la novísima sensibilidad aquella de fin de siglo que iluminó el verbo de Nietzsche. De entonces data para Europa el culto, en lo lúdico, del deporte; del cuerpo enérgicamente diciendo sí. Culto reforzado por la trascendental gimnasia de la guerra y por el mágico efluvio de las aventuras norteamericanas en las proezas de sus películas. Culto que empieza a afirmarse en el área masculina para en seguida pasar (hombres nuevos, apetencias de nuevas mujeres) al campo de la feminidad. El *stadium* muniqués era un fenómeno por toda Europa. La muchacha de las faldas largas y el cabello recogido en bucles, que va a la misa; a las randas para aguardar la venida del hombre en su capa y de chistera, pronto abandonó esta actitud para salirle al encuentro en su mismo terreno: en el del sport. Se cortó las faldas, se cortó el cabello y, raqueta en mano, o balón en pie, se puso a ganar el amor como una copa de campeonato.

Esta corriente llegó a España como a todas partes. Pero llegó muy difícilmente. Las minorías deportivas feministas tuvieron que vencer… ¿tuvieron? Aún tienen esas minorías que vencer en España repugnancias enormes para que las masas adopten la

fórmula general. Unas, religiosas; otras, económicas. Y otras…, las del buen gusto tradicional del país.

Yo veo el juego danzarín de esta primavera en España como una reacción racial, castiza, auténtica, mediterránea, contra la fórmula nórdica, anglosajona, de la cultura del cuerpo. La veo como la rebelión de una fémina tamizada por siglos de gracia lúdica contra la pedantería improvisada de una hembra bárbara. Como resurgimiento de la *puella* gaditana romana, frente a la guerrera Scita que acompaña al varón en el combate.

En último término, veo en tal reacción lo que todo renacimiento plantea en las regiones que toca: un agudizamiento nacionalista, con todas sus consecuencias. El desempolve de trajes, usos, instrumentos, personas, políticas, fiestas, y hasta vocabulario vernaculares, de entre estratos que se juzgan los más profundos y radicales del país. El amor por la lengua romance, por los días geniales y lúdicos, por los refranes, por la sabiduría más perdurable del pueblo apareció ya en otro movimiento del quinientos.

Un humanismo que con postulados universalistas ahondó en las particularidades de cada terreno donde se apoyó.

Hoy, con menos fuerza ya estas reviviscencias nacionalistas (por razones que no son ahora del caso), se da el mismo fenómeno.

La gente no es justa —pero sobre todo sagaz— cuando comenta torcidamente, por ejemplo, el que un jefe político como el de España, salido de una tierra tan vieja como la jerezana, y con una vida pública perfectamente conforme a los usos más acreditados de la moral tradicional del país, tienda, casi automáticamente, a acercarse a las fiestas populares de raigambre (toros, verbenas, romerías) y posea un culto exaltado del flamenquismo andaluz. Si no se tomase por ironía, yo afirmaría que el Directorio español y el baile de «La canastera» proceden de un mismo y genérico impulso. Ese impulso que ha resucitado, junto al discurso político hecho a base de metáforas taurinas, como gran instrumento de expresión, el otro gran instrumento expresivo —y tan castizo— de las castañuelas.

Porque las castañuelas han salido a vida popular después de un enterramiento longuísimo, desempolvadas de viejos estratos. Hasta esta inundación primaveral la castañuela se mantenía en nuestra superficie por el esfuerzo de individualidades aisladas,

de cupletistas españolizantes. Tanto es así que en tiempo de Asenjo Barbieri, el buen autor del «estudio jocoso» sobre ellas, publicado por «Uno de tantos», en 1879, es decir, en tiempo de bailadoras como la Nena, la Paula Luengo, y la Petra Cámara, no existía más que un fabricante de crepitáculos, domiciliado en la calle de Mesón de Paredes, 47. Hoy mismo, yo me he preocupado de esta fabricación casticísima y sólo he averiguado que para las bailarinas quedaba también no más que un castañuelero ambulante, cuyo nombre y dirección es difícil de señalar. Pero, en cambio, todos los bazares y tiendas de la ciudad se habían llenado de castañuelas «en serie», fabricadas industrialmente, sin técnica específica, para poder responder a la demanda atroz del mercado infantil. Como si hubieran renacido las fiestas de Isis y tuvieran que danzar todas las crotalistrias de la ciudad ante la diosa. Y es que, en efecto, habían nacido estas fiestas paganas, menádicas, de liberación del cuerpo. Estas fiestas mediterráneas siempre latentes en el subsuelo de la mujer española; fiestas que no esperan siempre sino una roturación accidental para brincar como manadero cristalino.

Marcial presenció uno de estos brotes españoles, el del paganismo romano: «Edere lascivos et Beticoe crusmata gestas, et gaditanis ludere docta modis». Y otro Cervantes: «No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora».

Y el Caballero Marino: «Due castagnette di suono bosso, / tien nelle man la giovinetta ardita, che accompagnando il pie con gracia mosso / tan forte ad or ad or scroccar le ditta».

Y lo vieron los del otro renacimiento del siglo XVIII, los que iban con Goya a las posadas y a los mesones a contemplar los boleros y los fandangos de las majas madrileñas:

La zarabanda ligera,
danza que es gran maravilla,
síguela toda la villa…

Uno ha pasado ratos goyescos, cervantinos, marcialeños, ráfagas de una delicia nueva a fuerza de ser arqueológica, contemplando este verano nuestras criaturas de barrio bailando la «Tana», ese baile cuya letra ya resonaba en el siglo XVII, en *Mojigangas populares*: «A la dina dana, la dana dina». Uno ha gozado aquello con intensi-

dad, con pasión, con literatura desenfrenada. Porque también por literatura tenía la experiencia de la fugacidad, de su rápido tránsito. De que la muerte amenazaba aquella flor un día; de que la palabra «indecencia» pronunciada por el moralista callejero tendría las consecuencias que tuvo en los anteriores casos. Cuando en vez de este anónimo ambulante la pronunciara Platón (*Rep.*, lib. VI). Y, entre nosotros —en el pagano seiscientos—, el reverendo jesuita Mariana.

IV. AL APARECER LAS CASTAÑAS, LAS CASTAÑUELAS SE VAN

Así condenaba el padre Mariana el baile de la zarabanda: «Qué dirán cuando sepan [en otras partes] que en España, donde está el imperio, el albergue de la religión y de la justicia, se representa [este baile] no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito a los actos más torpes y sucios, que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás, con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo, que sólo al referirlo causa vergüenza» (*Obras*, Rivadeneyra, tomo ii, cap. xii, pág. 433).

Y un contemporáneo del jesuita, Francisco Ortiz, en sus «Controversias» (1614), decía refiriéndose a las pequeñas españolillas: «Apenas sepa la niña tenerse en pie, cuando ya la enseñan una mudancilla de zarabanda».

Pues lo mismo que en el siglo xvi —y en el xviii—, ahora la prohibición no tardó en señorearse y estrangular el juego.

Según decaía el verano y la ciudad se iba reintegrando a sus normales elementos y las castañas —etimología analógica de las castañuelas— aparecían en los braseros de las esquinas, el baile flamenco de las niñas fue languideciéndose, apagándose, y el estrépito crepitacular, asordándose. Pero no era sólo porque la estación anual evolucionaba, sino porque la censura del moralista se había ya proyectado sobre el naciente paganismo. Las diminutas bacantes fueron primero arrojadas de la calle, reducidas a las plazuelas. Y después a la nada, a la desaparición.

Uno les preguntaba a las pocas que aún lo intentaban por qué ya no seguían bailando como antes. «No dejan —contestaban—, dicen que echan multa.»

Para haber preexistido este juego tenía que haberse realizado en un área más pueril de aquella en que se incitó.

Yo lo vi claramente al analizar de cerca la composición de las nuevas rondas de «estrellas» que poblaban Madrid.

El coro de las crotalistrias estaba compuesto por el elemento más inocente y diminuto. Las más pequeñuelas de las coreutas eran las encargadas del papel pasivo —de auténtico coro—, consistente en cantar y animar a la central o centrales danzarinas. En cambio estas danzarinas protagonistas solían ser las mayores del rondel. Muchachas rayanas en la adolescencia, que mientras revoleaban se las sentía atentas a un mundo exterior, escénico, espectacular que segregaban de sí. Yo lo vi claramente, cuando alguno de estos corros se disolvía, y el elemento menudo, a solas, en «puro juego», no se preocupaba sino de sí mismo, intentando imitar, con deliciosa torpeza, la zarabanda recién observada a sus compañeras mayores.

Los procaces movimientos de flamenquismo tomaban dos opuestos sentidos; según recaían en este elemento diminuto o en el de las adolescentes.

En las pequeñas coristas, estos movimientos parecían ingredirse como en una probeta de cristal que los neutralizaba en el acto, con la base de una inocencia auténtica, tiñéndolos de pureza, de gracia, de juego limpio.

En tanto que al verterse sobre la columna mercurial de las chiquillas avanzadas estos mismos gestos motores, la temperatura ascendía y se marcaban en la escala graduaciones escandalosas.

Nadie, que yo sepa, ha hecho la distribución en el problema de los juegos de la mediatez o inmediatez del sexo, operando sus reflejos en los fenómenos lúdicos.

Mientras el niño, al divertirse, no pretende salirse de la mediatez del sexo, lo que resulta es un juego. Pero en cuanto que el sexo asoma inmediatamente en el juego de un niño, este juego comienza a dejar de serlo para tomar un cariz anormal.

Mientras el niño ejercita la aventura, el valor, la agilidad, la astucia, productos mediatos, y como filtrados, del sexo masculino, el niño juega y nos puede hacer gracia. Pero en cuanto este niño se pone un cigarrillo en la boca, hace ademanes de procacidad precoz y ensaya galantear al sexo contrario, este mismo niño pasa a ejecutar algo decididamente repelente, desagradable. De una estructura lúdica impertinente a él.

Así, mientras la niña deja que su diversión se modalice en la sustitución de la maternidad, el «jugar a las hermanas», mediateces sexuales «de padres e hijos», meciendo

una muñeca, preparando una cocinita de pedrezuelas y arenas, la cosa nos conmueve y nos llena de ternura. Pero en cuanto esta niña se quiere acercar a estadios inmediatos del sexo, de la atracción elemental del amor, sustituyendo escenas inimitables, estructuras intransferibles al mundo pueril, el juego se trastorna y lo bochornoso surge.

Muy pequeña tiene que ser la niña —como decíamos— para que al funcionar su cuerpecillo tan elementalmente no se tiña de sombras vergonzosas. Muy pequeña.

Pues apenas la figura infantil pierde su inocencia, con los primeros redondeamientos femeninos, cualquier sustitución lúdica directa puede convertir esta figura en un producto híbrido, disgustante y agraz.

Lo vimos claramente. Si las minutas coribantes hubiesen triunfado, el juego perdurara.

Pero vencieron las adolescentes, *las fronterizas*. Y la tremenda divinidad que planeaba acechando los corros gímnicos pudo infiltrar sus sierpes ponzoñosas. La Venus ibérica del flamenquismo, más que Venus diosa Rambha de las bayaderas. Aquella deidad implacable, reptante y sádica de la vieja India, que empujaba a las tiernas devadasis —tras el baile primicial de las inocencias en su propio templo— a las danzas, ya vigiladas, en público espectáculo, por el ojo turbio del sacerdote, del soldado, del boyero, del anhelante espectador, que echándoles monedas a sus pies iba atrayéndolas hasta el borde del arroyo.

Tal ha sido la resurrección y la muerte de las castañuelas en la España de este verano.

Una aparición primaveral de mariposas de boj batiendo sus élitros pedernálicos para la introducción del gran señor del estío en la ciudad abandonada.

Y una desaparición aterida, a los primeros fríos, vencidas de escándalo, desambientadas, cuando la capital, recuperados los prestigios otoñales, inició su reino de interiores, de hogares y de sedentaria vida en la que todo paganismo nómada resultara imposible. Y donde la Venus estival, frenética y desnuda de la zarabanda y de las castañuelas, tuviera que arropijarse bajo la pelerina, y transformar sus castañuelas crepitantes en humeantes castañas. Con más interés que nunca compraré yo este año mis castañas a esas castañeritas de barrio, que ayer mismo repicaban sus repiques en la misma esquina donde ahora cortan sus castañetas.

AVE MARÍA PURÍSIMA

I. ANTILLAS-NIETZSCHE

Se comienza a hablar de la resurrección de España. ¿No diríamos —más precisamente— de su renacimiento?

Resurrección es un término complicado de Edad Media. Huele a liturgia y a evangelio. Y, demasiado, a milagro.

Renacimiento, no. Es un vocablo menos súbito, más conforme a la vida, más natural.

Por algo la resurrección fue un misterio de la Iglesia y el Renacimiento una expresión del humanismo.

Se comienza a hablar —se debe proseguir hablando— del renacimiento de España.

Y con razón. Mejor dicho con razones. Porque hasta ahora —vaya— se han dado pocas. Se han dado pocas porque hasta ahora no empezaron a caer las gotas cuajadas de las nubes. Mientras se agrupan en el azul vacío celajes más o menos densos, es difícil prever las consecuencias de un chaparrón. Hay que esperar —por lo menos— a las primeras chispas del agua.

El renacimiento de España se veía venir desde aquella última tormenta fin de siglo que dejó barrida la atmósfera. Aquella tormenta que —más que una liquidación— fue una epifanía, una ascensión del barómetro. Y que con el paradigma de «generación del 98» va ingresando ya en las retóricas, en los periódicos, en las conferencias para extranjeros y en todas las posibilidades que las circunstancias ofrecen a los historiadores de afición.

Muchas cosas se han dicho sobre la generación del 98 español.

La principal: su carácter de demoledora tormentosa; su iconoclastia; su instinto negativo. Indudablemente, éste fue uno de sus más perfilados aspectos. Pero no el primordial: el ligamentoso: el definidor. Pues por tener carácter crítico —crítico de los anteriores— se podrían identificar casi todas las generaciones literarias del mundo.

No. Más que en este su aspecto subjetivo, habría que reparar en el objetivo. En las cosas externas —los fenómenos históricos— que la moldearon como organismo: como espiritual corpúsculo del país; como «generación».

Y tales cosas externas —y delimitantes— (no intente apartarse Baroja, que está cogido por ellas mejor que ninguno de sus cofrades) fueron estas dos palabras, antitéticas entre sí, pero verdaderos polos del 98:

ANTILLAS-NIETZSCHE

Antillas: muerte de una fe.

Nietzsche: resurrección de otra fe.

Es decir: una muerte + una resurrección = un renacimiento.

Que todo renacimiento fue eso: morir más resucitar. Roma + Lutero. Iglesia + Erasmo. Aristóteles + Platón. Europa + Nuevo Mundo.

La pérdida de las Antillas fue la muerte de la confianza en nosotros mismos: el renunciamiento a todo un pueblo.

Pero aquella predicación —remota— del reformista germánico: el clarinazo de un nuevo *resurrexit* en los oídos de nuestra desesperación. Fue como el ansia de otro pueblo: de otra potencialidad.

Esto no se percibirá bien hasta que se haga el libro más interesante de este cuarto de siglo español: *Nietzsche en España*[5].

Como no se verá claro el otro renacimiento del quinientos hasta que aparezca el *Erasmo en España*, al que nadie se ha atrevido decididamente todavía. Y urgiría este libro, antes que aquél, ya que le habría de servir como punto imprescindible de referencia. Fenómenos históricos actuales que no nos explicamos aún distintamente

[5] Este libro podría estar ya concluso si la sección de Filosofía, en el Centro de Estudios Históricos, hubiese arraigado. La contribución de nuestros profesores al problema nietzscheano es casi nula. (Cf. A. Torre Ruiz: *Federico Nietzsche*, Valladolid, 1907, quien apenas consulta libros, sacándolo todo de la cabeza y de malas traducciones españolas.) Habría que tener en cuenta, para cualquier otra tesis semejante, trabajos como los de Eduardo Schuré: *Nietzsche en France et la Psichologie de l'Athée* (*Revue Bleue*, 8 septembre 1900, París); J. Bordeau: *Le néocynisme aristocratique, Frédéric Nietzsche* (*Journal des Débats*, 20 avril 1893, París); Henri Albert: *Le livre suprême du créateur de valeurs nouvelles* (*Mercure de France*, janvier 1902); G. Fautzsher: *Fr. Nietzsche und die Neuromantik* (Dorpart, 1900); H. Landsberg: *Fr. Nietzsche und die Deutsche Litteratur* (Leipzig, 1902); Charles Andler: *Frédéric Nietzsche* (3 vols.).

—por tenerlos agolpados sobre los ojos— se perfilarían, gracias a esos esquemas analógicos del pasado. En política, en arte, en literatura, en moral.

Por ejemplo, en política: una explicación parcial, pero suficiente, del movimiento dictatorial y antiparlamentario de hoy se encontraría en aquel de ayer de la Contrarreforma.

Para mí hay tanta cercanía entre Valdés, Francisco de Encinas, Malara, Cervantes y *Azorín*, Unamuno, Maeztu, Baroja, como entre santa Teresa y Primo de Rivera; entre el Concilio de Trento y la Asamblea Consultiva (salvando lo salvable)[6].

Siempre me pareció que la Contrarreforma debiose haber llamado con otra preposición menos opugnante. Una cosa así como la Prorreforma. Pues los contrarreformistas —en último término—, ¿qué hicieron sino llevar a realidad los postulados éticos de los reformistas, de los protestantes? Erasmo satirizó los frailes, las monjas, la vida monástica, la corrupción de las costumbres y de la moral de los Estados. Ya que aquello iba siendo la cloaca máxima de Roma. La religión se desligaba. Se pudrían todos los ligamentos. Y había que cortar por lo sano. Pero para cortar se necesitaba la vía dicotómica. Y ésa fue la que señaló Erasmo con sus sátiras, unidas al amago revolucionario de aquel Lenin de entonces que fue Lutero.

Ahora bien: una cosa es apuntar y otra curar la llaga. Dos tareas bien distinguidas entre sí. La del intelectual y la del político.

En el Renacimiento, la cura del caciquismo, de las simonías, del parlamentarismo intrigante de las órdenes monásticas (los partidos de entonces) fue intentada por toda otra gente que la intelectual. San Ignacio, santa Teresa. Un soldado y una mujer. Espíritus férreos, prácticos, gubernativos, ordenancistas.

Fina observación de un ensayista español contemporáneo ha sido la de que el Directorio vino al poder para cumplir ciertas ansias específicas formuladas por el 98[7].

Pero Erasmo no sólo modeló la política venidera del mundo europeo, sino, en gran parte, su moralidad. (Claro está que Erasmo fue una causa producida por mu-

[6] Se ha hecho la monografía de la ambivalencia Maquiavelo-Nietzsche (G. Lublinski: *Machiavelli und Nietzsche*, 1901). Pero no es Maquiavelo el tipo renacentista que oponer al de Nietzsche, sino el de Erasmo.

[7] Luis Olariaga: *Tres generaciones españolas* (*El Sol*, junio de 1925).

chos efectos. Y, por tanto, un efecto más. Pero lúcido y transparente como ningún otro. Enormemente significativo[8].)

El amor por la aventura, por el lujo, por la carnalidad de la época, se debió en mucho a aquel pensador cuyas conclusiones interpretó tan deliciosamente Castiglione, el Ortega y Gasset de la Italia quiñentista.

Del mismo modo que hoy, gran cantidad de la corriente deportiva, luxuriosa y carnal del momento se debe al soltar amarras del protestante de Basilea.

Pero no es éste el sector ético, y como religioso de la influencia de Nietzsche[9], en las cosas presentes, sobre el que me quiero detener, sino en el literario.

Era un amanecer. Sobre la crestería más aguda de la sierra central ibérica. El paisaje aparecía, allá abajo, como desvanecido e inexistente. En una sensación de panorama cósmico y exterrígena.

Dos hombres tumbados sobre un primaveral manchón de hierba, cara al cielo, resistían el aire frío, que les traspasaba las sienes —un aire presolar y crudo— como esperando la consecución de un misterio entrañable de la vida. En efecto: la aurora.

Aquellos dos hombres yacían abrazados al planeta aguardando el crisma del sol, el rito más antiguo del mundo. Y lo aguardaban con un libro entre las manos, cual sacerdotes perfectos de un gran culto. Sin embargo, el sacerdote era uno solo. Y el otro, un catecúmeno. El sacerdote leía el libro en voz alta. El iniciado escuchaba en silencio.

Esta escena capital de la introducción de *Nietzsche en España* la aludió Pío Baroja en unas páginas novelescas que no han sido todavía debidamente comentadas[10].

España: con su historia vieja, su paisaje trillado por los caminos seculares, quedaba allá abajo. Prescindida. Envuelta en sombra de noche y en aire de crepúsculo. Y en sueños, con sus habitantes.

[8] Esperemos del próximo libro del hispanista Marcel Bataillon sobre Erasmo, y de los estudios que, bajo la tutela del Centro de Estudios Históricos de España, prepara don Dámaso Alonso, un perfil neto de aquella figura esencial del Renacimiento europeo.

[9] Amance: *Divinité de Frédéric Nietzsche. Germe d'une religion d'Europe*, París, Editions du siècle, 1925.

[10] Pío Baroja: *Camino de perfección*, Madrid, Renacimiento.

Entre tanto, en lo alto de la montaña, Zaratustra operaba sus magias —por medio de uno de sus cultores germánicos— sobre el alma virgen, fresca y audaz de un gran oyente: Pío Baroja.

Desde aquellos momentos, la literatura del mejor nietzscheano español —Baroja— comenzó a llevar dentro de su aparente y fenomenal envoltura negra, crepuscular y pesimista, nutrido el huevo de oro de aquel sol puro, de aquella aurora vetónica: la primera ansia inconcreta de una fuerza nueva, de una nueva voluntad de poderío, de un optimismo y de un porvenir.

Desde aquellos momentos se fecundó en la vida española, al calor de los nietzscheanos, el germen de un renacimiento complejo.

Y en la literatura —entre otras modas y temas menos capitales—, la semilla del de Don Juan.

Don Juan, como mito vernáculo del poder y de la energía. Don Juan, como símbolo de un sol todo vigoroso, cabalgando de nuevo sobre las sierras vírgenes de España.

Ya lo ha precavido esto Ramiro de Maeztu, con su instinto antirrenacentista, al rechazar la hora actual de Don Juan en nuestro país, como síntoma humanístico, como peligro para el reino de Dios[11].

Se ha insistido mucho acerca de la importancia que sobre un autor tiene la evolución de la crítica. Pero no tanto sobre la que tiene la de los temas. Afortunadamente, entre nosotros, don Ramón Menéndez Pidal es un magistral reiterador del valor de las evoluciones temáticas[12]. Esperemos que un próximo día —tal vez— su imparejable método ponga en limpio el gran tema hispano de Don Juan, al que ya viene aportando materiales desde antiguo[13].

Pero sobre lo que no se ha insistido nada, que yo sepa, es sobre el estudio paralelo de autores y de temas. (La historia literaria no debía tener otro plan a seguir.)

Si con este sistema de evolución dúplice se acercara uno al primer cuarto del novecientos hispánico, veríamos con sorpresa que, junto al tema de Don Juan, se recrudecía la vigencia de un autor dramático: de Lope de Vega[14].

[11] Ramiro de Maeztu: *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, Calpe, 1926 (Contemporáneos).

[12] R. Menéndez Pidal: *Floresta de leyendas históricas españolas. Rodrigo, el último godo*, La Lectura, 1925.

[13] Recopilados en *Estudios literarios*, Atenea, 1920.

[14] H. Rennert y A. Castro: *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Hernando, 1919.

Mientras que el tema del Cid, encerrado con siete llaves por Costa, y la figura de Calderón, encerrojada por Menéndez y Pelayo, se hundían en el platillo de los olvidos.

¿Cuáles han sido las causas del actual renacimiento de Lope en nuestro drama clásico? Sin duda, varias. Pero de las más inmediatas, la de que Lope fue, en un último término, la encarnación mejor de Don Juan en nuestra dramaturgia. Su vida de burlador, de pendenciero, de mujeriego, su concepto material del amor[15] y su obra caprichuda, inagotable y aventurera, le dieron ese tono como deportivo y tan apto para nuestra época. Su vida y su obra; no universalizantes y desasidas del mundo como las de Calderón sino típicamente nacionales, enraizadas al terrazgo, absolutamente españolas. He ahí la contraseña: españolidad. El reflejo del general movimiento nacionalista de Europa, incorporado a nuestras letras. Don Juan, Lope, las viejas ciudades castellanas, los muebles «renacimiento», la cerámica talaverana, la resurrección de fiestas desuetas, la persecución de los barbarismos en el idioma, la reviviscencia de los toros, de los bailes, del cante «jondo», de las castañuelas… Todo un ovillo procedente del mismo hilo. Nacionalismo. Hilo del momento que, como los telegráficos, deja enviar un solo despacho a plurales estaciones.

La moda de Don Juan —repitámoslo— tiene una cuna nacionalista, política, localizada en España: 1898. Pero puesta en vaivén por el empujón ideal de Basilea: 1898, también.

Por eso me he permitido cifrar en el paradigma Antillas-Nietzsche una introducción al último (¿el último?) ensayo sobre Don Juan.

[15] Cartas al duque de Sessa (Cons. H. Rennert y A. Castro, *op. cit.*).

II. EXPOSICIÓN TRIANGULAR DE UN PROBLEMA

La mente tiene mucho de caleidoscopio. El azar va arrojando, en su fondo, datos, bolas de colores, sensaciones, estrellitas inconexas: un *bric-à-brac*.

Nadie —ningún caleidoscopio— sabe nunca lo que tiene dentro de sí.

Pero, un momento, la voluntad —molesta del peso— trata de organizar aquello que, allá en lo hondo, la va lastreando, punzando con su desorden. Y da una sacudida fuerte de tente en pie.

Y la mente, como el caleidoscopio, muchas veces se encuentra sorprendida de ver que aquel revoltijo de aluvión —mareante— se ha modificado en una estructura, en una forma definida y distinta.

Si se presentaran los resultados de una solución filosófica o histórica, en sus datos inmediatos y preparadores, se vería el esfuerzo de agitación que había hecho falta para estrellificar y conformar, entre sí, elementos de muy heterogénea procedencia.

Los juegos de la mente hallarían —sin graves obstáculos— cabida en las barracas de feria. Si no se llevan es porque la entrada general pide siempre que se descubra la trampa. Secreto que no suele gustar decir a los profesionales. Sin embargo, no hay por qué —nunca— esconder la trampa. La gente admira doble cuando sabe la trampa. El milagro sale perdiendo. Pero la habilidad del taumaturgo, aplaudida. Que la imiten, si pueden.

Cualquiera diría que uno está persuadido —al hablar así— de que va a plantear un milagro en este ensayo sobre Don Juan.

No. Simplemente: un juego caleidoscópico. Pero cuyas consecuencias, más que de azar, querrán ir llenas de justeza.

Es el caso que nos llegó un día de usar el tiritirimundi. Uno ignoraba qué iba a hacer con tres aportaciones que el acaso había ido arrojando en el tubo sin fin del canuto mental. Tres datos, *inter se*, absurdos:

Una fecha: 1630 (caída desde la altura de una comedia antigua).

Un adjetivo sustantivado: PUTA (escupido mil veces desde las tapias de los pueblos españoles).

Y una serie de cuadros: los de Bartolomé Esteban Murillo (saludados por aquí y por allá).

Y, por no saber qué hacer —ya digo— con estos tres trastos, al parecer, inútiles, entrechocolos uno en su fondo, aplicando el ojo, por curiosidad, al receptáculo mágico, a ver qué había salido.

Pues bien; aquellas tres disconformidades aluviales se habían triangulado: ocupando cada una un vértice: como un reflector. Se habían cristalizado en triángulo, tal que en una ronda picuda: para dejar en medio —revelada, emergida, equidistante— (¡una gran sorpresa!) la figura precisa de Don Juan.

Desarrollo de este triángulo

Primer ángulo: 1630.

Lo que más sorprende al examinar el abundante ensayaje, la copiosa bibliografía donjuanesca, es el encontrar un desliz ciego de los tratadistas sobre el plano histórico que propone esa fecha.

En efecto: causa profunda extrañeza que los comentadores de la gran figura hispánica la hayan abordado —hasta ahora— por todas partes, menos por esa que mira a 1630. Y que es justamente la data de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina.

Entendámonos. Todo donjuanista ha puesto a contribución principal el famoso drama. Ya lo sabemos. Pero, salvo el esguince —al pasar— de uno de los más recientes[16], y la reacción automática que, por sistema, le provocó a otro de ellos[17], nadie ha fijado aún la atención en ese año secentista con la voluntad de declararlo el de la verdadera hora de Don Juan.

[16] A. Castro: *Don Juan en la literatura española*, conferencia pronunciada el 15 de septiembre en el Jockey Club, Buenos Aires, «Biblioteca Pelligrini».

[17] R. de Maeztu: *op. cit.*

Y Don Juan —digámoslo ya terminantemente— no pudo existir hasta ese año secentista. No. No vale hablar de Don Juan antes de 1630. Antes de 1630 sólo sería dado hablar de sombras preformales del futuro perfil. De sombras. Es decir, de nada esencial. Así como es también obvio afirmar esta preformidad en diferente escenario que el español. Ni en tiempo ni en espacio, Don Juan es anterior al 1630 de Sevilla.

Porque sólo hasta el ciclo templado y maduro del Renacimiento sevillano era imposible que Don Juan adelantara auténticamente su gesto iconoclasta frente a uno de los tabúes —el que le cupo en suerte— más delicados de la época: la mujer.

España no habrá contribuido al Renacimiento del humanismo en otras cosas. En más cosas. Sea. Quede para Italia el ataque, en el campo de la física, a la vieja concepción teológica. Para Francia, el asalto irrespetuoso del pensamiento con el cartesianismo blandido. Para Alemania, el del mundo de la conciencia, con Lutero al frente. Para Inglaterra, el de las unidades dramáticas con el teatro shakespeariano.

Pero recabemos para España su heterodoxia intransferible: la del plano de los valores sexuales en la moral. La del triunfo del varón sobre la feminarquía mediévica… La de Don Juan.

Triunfo —típicamente renacentista— que tiene su fecha. Como la tienen el *Discurso del método* y la publicación protestante de las Bulas pontificias, y la del *Novum Organum*, de Bacon, y la del *Hamlet*. Y su fecha es ésa: la de 1630. La de la aparición del *Burlador*, de Tirso.

Lo que aportó el *Burlador*, de Tirso, a la literatura mundial no fue, tal vez, ni mayor técnica dramática, ni mejor desenvolvimiento de un tema castizo que los ensayos anteriores de Juan de la Cueva, de Lope de Vega; ni una elaboración más exquisita de la leyenda piadosa medieval del impío ante la calavera (aunque todo esto lo aportara, de hecho: pero al ciclo local del drama en España). Lo que ofreció de plus a esa literatura universal y europea fue la misma contribución que ya había iniciado *La Celestina* a fines del XV y el *Quijote* en 1605; la irrespetuosidad del individuo frente a tales y cuales pre-posiciones sociales. El liberalismo de lo individual frente a lo colectivo y dogmático.

Así como en las viejas catedrales asomaron, talladas entonces —sobre los plafones—, sus cabezas distinguidas los claros varones del tiempo, mirando cara a cara las de los policromados santos de los altares. Así como Don Quijote, siendo un tipo —el Caballero andante—, acababa de sacar un perfil entre la hojarasca de su misma

tipicidad, un perfil humano, suyo, atípico. Así como la Celestina había emergido su personal carácter de otro cascarón tradicional y anónimo: así el Burlador de Tirso delimitó su silueta —audaz, inconfundible, cristalizada— sobre todo el folklore inconsecuente que le venía precediendo.

Ahora bien; el triunfo de esta silueta no se debió sólo al diseño feliz de un fraile de la Merced. No hay diseños posibles sin encerado donde trazar las rayas. Entre todo autor y toda obra tiene que haber siempre un encerado, un puente tendido: el de la época.

Recientemente se ha demostrado, de un modo satisfactorio, el caso de Don Quijote, nacido no por genialidad cervantina a secas y porque sí. Más porque esta genialidad se había interferido en la corriente central del tiempo. Y, como una batería de bien templados electrodos, se cargó, para, a seguida, descargarse potente en el funcionamiento de Don Quijote[18].

El Don Juan de Tirso —al que vaga e instintivamente se le venía asignando supremacía sobre los otros donjuanes— fue la confluencia, bajo el clima castellano, de dos inducciones: la de una alerta sensibilidad de la época y la de una corriente sutil coetánea. Gabriel Téllez y el Renacimiento.

El burlador de Sevilla fue, ante todo, el primer ataque a fondo contra el respeto a un dogma religioso: el de la salvación eterna. «¡Tan largo me lo fiáis!» Pero —después, y sobre todo— fue el derrocamiento de otro más específico, y del que no se arrepintió ni se rectificó, como le sucedió con el desafío a la divinidad (pues para desafiar a la divinidad había que contar con un órgano de protesta más filosófico y contemplativo que el de Don Juan). Fue el derrocamiento del dogma reservado a España por la historia, para que lo desflorara genuina y específicamente: el de la mujer.

Segundo ángulo: la «puta»

Don Juan no podía ser precisado sin angulizarlo en el vértice del año 1630, sobre esa cima renacentista donde la literatura dramática concreta por primera vez la general corriente de la época: victoria individual frente a imposición colectiva.

[18] A. Castro: *El pensamiento de Cervantes*, anejo VI, *Revista de Filología Española*, Madrid, 1925.

Pero no podrá serlo del todo, Don Juan, sin adaptarlo a otro ángulo de gran proyección luminosa: ese que, bajo el paradigma de «la puta», podríamos ampliar a este otro menos detonante para los oídos: «la estimación de la mujer, por Don Juan».

La estimación de la mujer, por Don Juan… Tampoco parece nuevo este nuevo enfoque de nuestra figura. Todos los ensayistas del gran varón sevillano han hablado, indefectiblemente, de Don Juan y de la mujer. Claro. Como que no se puede prescindir de la luz del sol para explicar la de la luna. Ni de un efecto, sin eludir la causa. Ni de un objeto sin un sujeto. Ahora: lo interesante no estaba en descubrir una correlatividad, sino en analizar cómo esta correlatividad funcionó. Y esto, sí creo que no se ha escrito todavía. Porque pertenece a una trayectoria histórica —la estimación de la mujer en la Edad Media y el Renacimiento— aún inédita en su trazo original, a pesar de las reiteradas contribuciones que los humanistas vienen arrojando desde los tiempos de Boccaccio hasta los de Ortega y Gasset.

Para considerar exactamente la estimación que Don Juan tuvo por la mujer, había que tomar la cuestión desde un miradero insólito y desacostumbrado de sus ocasionales historiadores.

En la documentación histórica hay dos caminos heurísticos bien diferenciados. El literal o indirecto, y el directo o vital. El de las supervivencias reflejas en los libros. Y el de las superfetaciones inmersas en la realidad. El de las crónicas y el de las tradiciones. El del saber erudito y el del folklore.

Pues bien; así como la oportunidad de aparecer Don Juan en la historia literaria no se le mostró a uno claramente hasta que la fecha de 1630 desparramó ante nuestros ojos su aspa fundamental, del mismo modo la estimación donjuanesca de la fémina no surgió ante nuestra vista hasta detenernos un día, decididamente, frente a una de las innumerables tapias españolas que, en caracteres rojos, escupía el más radical insulto que un hombre puede arrojar a una mujer: el de ramera, el de cortesana. El atrozmente soez de «puta».

¿Quién había escrito en la tapia —en todas las tapias españolas— aquel rencor y aquella infamia? El que en las paredes de España puso su mano al servicio de aquella infamia era el menos infame de los seres del país: el niño.

¿Por qué son los niños, nuestros niños, los intérpretes de un rencor tan feroz hacia la mujer? Esto no se ha puesto aún muy en claro. ¿Es por una neurosis infantil de liberar el complejo de una prohibición, solazándose en recalcar bien con fuchina, a escondidas, lo que públicamente sería algo punible? ¿Es (una cosa sencilla) la tradición de los chicos en dejar pintadas ciertas paredes con los mismos signos que encontraron en otras semejantes? Nótese que la variante de «puta», el término sucedáneo de esta peyoración femenina, que pinta el chico en la tapia, es el equivalente de la masculina «cabrón».

¿Qué quieren decir estas dos valoraciones conclusivas, sobre la función sexual humana, expresadas por la mano anónima, inconsciente y secular, de un niño?

Esto no lo podremos analizar bien hasta que lleguemos al tercer ángulo de nuestro problema. Cuando veamos tales manifestaciones populares acerca de la mujer como el substrato formativo del carácter de Don Juan. Si Don Juan es significativo, lo es por la suma de significancias tradicionales que porta sobre sí.

Esa mano infantil expresando sobre la página solariega de un muro el rencor milenario de un pueblo hacia la mujer es como el germen diminuto de lo que luego —desarrollado por medios propicios, en «caldos» bacteríferos, favorables— crecerá nervudamente sobre el alma de Don Juan.

Por temores explicables, pero absurdos, no se han analizado apenas los pliegues más secretos y auténticos de la individualidad superior que es un país —o una figura representativa de un país— en las palabras, modismos, supersticiones e interjecciones amorosas del mismo. En su folklore sexual.

Junto a la polarización peyorativa que el sexo humano alcanza en esa pareja ambivalente de las tapias españolas —que acabamos de señalar— conviene añadir algún apunte completivo de esta semagiología sexual, tan útil para ver bien en las figuras eminentes del alma española.

Así como la victoria esencial del Burlador es la de derribar, tirar[19], holgar[20] la mu-

[19] Obsérvese la significación que en nuestro actual argot amoroso tiene este verbo *tirar*. Que coincide en todo con el latino *jacere*: tirar, arrojar; el cual dio en romance *yaçer*, *yazer*, intransitivo, que significó lo que el actual reflexivo (se emplea reflexivamente) aludido. «Muitas veçes los maridos pecan con sos mulleres si con elas jaçen día de fiesta» (*Los Diez Mandamientos*, ed. Morel-Fatío, *Romania*, 16, 1887, pág. 38). «E la duenna cuydando que yasería con ella metiole la cabeça entre las tetas e dormiose cerca della toda la noche bien commo cerca de su madre» (*Historia de Segundo*, ed. Knust, 499, línea 11).

[20] *Holgar* viene de *follicare* = soplar con el fuelle *(follis)*. En italiano: *folleggiare* (junto a *folleare*); en rumano,

jer, su mayor fracaso será el de ser él la víctima, la parte pasiva, el vencido. Por eso, metafóricamente, el lenguaje vulgar conserva todavía esa concepción patética, irredimible, del Don Juan vencido, en la frase que desde el seiscientos —quizá desde antes— vienen aplicando los hombres españoles para expresarse un estado de derrota cualquiera.

La imprecación que el pastor de Lucas Fernández dirige a otro: «Párate a huyas, hodido!»[21], es la que hoy se dice asimismo en España un ánimo varonil malparado. Encontrarse «hodido» es encontrarse en el más supremo de los desastres vitales. Ya que este participio pasivo deriva de un verbo que, a su vez, proviene del hipotético *fotēre*. Pues el usual *futūere* latino dio sus derivados: en italiano, *fottere*; en francés, *foutre*, y en provenzal (y valenciano), *fotre*. Cuya significación es obvio explicar.

Y buena prueba de que Don Juan no se equivoca al conferir esencialidad en vencer o ser vencido en el amor son las coplas populares andaluzas[22], cuando previenen a las muchachas, a las doncellas que con el Burlador han de luchar:

No te fíes del hombre
—de mí el primero—;
esto te digo, niña[23],
porque te quiero.

foiesc. En provenzal: *folejar* (junto a *folear*). En viejo catalán: *fol* [l] *ejar*. En francés: *folie*. Junto a *holgar* —ya desusado (y aún más desusado *folgar*)— existe el actual: *follar*, de significado idéntico. Un derivado de *holgar* fue «huelga», cuyo sentido se bifurcó en las dos semancias que este verbo mantuvo en castellano. Del sentido inocuo, «holgar», «yacer tumbado», «sin trabajo», provino la «huelga». Pero del otro, sexualizado, se originó la «juerga». Estar de huelga y de juerga es lo mismo, sólo que por caminos contrarios.

21 Lucas Fernández: *Farsas y églogas*, Manuel Cañete (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1867, pág. 119. Cf. Storm, *Romania*, t. v, pág. 182.

22 F. Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles*, Madrid, 1882-1883.

23 El sustantivo *niña* merecería una miscelánea de algún buen lexicógrafo romanista. En Andalucía, la *niña* alcanza a muchas edades —hasta las sesentonas—, como todos sabemos. Pero lo que no solemos todos saber es que en ocasiones equivale exactamente su significado al clásico de *putta*: «doncella», «moza». *Putta* —como «niña»— evolu-

No fíes en los hombres
aunque prometan,
que ellos tiran la caña
por ver si pescan.
Pero en pescando,
ellos salen riendo
y ellas llorando.

Muchachas, vivir alerta,
que el hombre no sufre daño;
que en sacudiendo la capa,
se va el polvo y queda el paño.

Cuando un hombre está queriendo,
solicita y galantea,
y así que logra su gusto
aborrece, olvida y juega.

De ahí, de esa concepción supersticiosa del sexo masculino como arma que no deberá nunca caer vencida ante el sexo opuesto, proviene el culto fálico, subsistente desde antiguo, más que en ninguna otra región española en la andaluza. Y en cuyos reflejos se tiñen tantas frases, ademanes y expresiones populares, que me parecen excesivas (retrocedamos respetuosos ante el lector) para ser reproducidas aquí. Pero que convendría estudiar serenamente, en algún momento. Pues no se ha puesto a contribución el folklore, al servicio de Don Juan, sino en su parte menos interesante: la del respeto a la paz de los muertos. Don Juan y el convidado de piedra[24]. Pero

cionó semánticamente al mismo resultado. «Vamos de niñas», dice un andaluz hoy para expresar el ir con rameras. Asimismo sucede con «niño», conservado en Andalucía para los cantadores *jondos*, elementos de la «juerga». Confróntese el significado aún perdurable en Italia de *putto. Eu puttino della Robbia.*

24 A. Farinelli: *Don Giovanni: Note critiche*, Turín, 1896; «Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, 1899, t. I, págs. 205-222.

como triunfador de la mujer estaban sin indicar las fuentes folklóricas, aún perdurables en nuestro pueblo.

Ahora bien; estas fuentes folklóricas no vayan a creerse, por nadie, exclusivas de España. La mayoría de tales supervivencias populares, despectivas de la mujer, continúan durando en otros lugares que los españoles. En Italia, por ejemplo, sobre los murales florentinos, también aparece, despatarrado y sanguinolento, el tremendo nombre de *puttana*. Y en las conversaciones toscanas, asimismo, preexisten modalidades amorosas semejantes a las andaluzas. Farinelli tendría aquí —como en el caso del otro folklore de la calavera— razón para encontrar orígenes donjuanescos fuera de España.

Pero, como en el caso de la calavera, no hay que dejarse arrebatar la presa.

El folklore donjuanesco del convidado de piedra, y del menosprecio femenino, tienen en Italia una diferencia radical con el español. El italiano ha subsistido como puro folklore. Mientras que el de España ha tenido consecuencias absolutas en el arte.

El folklore de la calavera y de la *puttana* servirá en Italia para explicar al país sometido a dos corrientes generales y extemporáneas: una, histórica, la del culto a los antepasados, a los difuntos, que abarcó en la Edad Media a todos los países católicos; otra, más que histórica, inmanente —la del menosprecio de la mujer—, que remaneció en toda época en los pueblos meridionales, semitizados, donde la mujer contó siempre en la vida como algo subsidiario y negativo.

España e Italia tuvieron sus raíces sumergidas en las dos mismas acequias populares. Cierto es. Pero mientras la planta italiana sólo dio hojas, la española fructificó en la encarnación de Don Juan, óptimo valor literario.

Y es que en Italia —no obstante esas raíces folklóricas semejantes a las de España— no podía surgir Don Juan. Inútil que todo un Farinelli buscase los pies inexistentes del gato.

Hay climas literarios donde cuajan su estructura ciertas originales especies, en cuanto concurre la elementalidad necesaria para ello.

En España —la erudición lo ha mostrado— la figura donjuanesca se venía incubando desde largo, desde siglos. Pero fue menester ese soplo vívido del Renacimiento para que lo hasta entonces virtual se cristalizase en realidad precisa. Ahora bien; ¿por qué ese soplo renacentista sólo pudo prender en España?

Un gran crítico nuestro, Ramón Pérez de Ayala, en su trabajo sobre Don Juan[25] (uno de los mejor concebidos), ha intentado analizar esta predisposición hispánica para el brote del Burlador.

Según Pérez de Ayala, España, país orientalizado como ningún otro de la Europa cristiana, estaba en condiciones propicias de imponer su concepción del amor en cuanto el arte se prestase a ello. Su concepción del amor era —sensiblemente— la misma que la bíblica y la mahometana. «Tres cosas no dejan rastro ni mancha al pasar: La sombra por el muro. La sierpe por la hierba, y el hombre por la mujer.» Como el Corán, nuestra literatura y nuestra vida venía exaltando la precedencia del varón y la segundez de la mujer. El varón era el rey del sexo, y la mujer —como en las leyes del Manu— la sierva que debía saludar rendidamente al señor siete veces todas las mañanas.

Sin embargo, este espíritu antifemíneo y virófilo que Pérez de Ayala ve específicamente dominando a España fue el de casi toda la Edad Media europea. Se ha dicho —por historiadores del ciclo medieval— que se debe elevar a la categoría de dogma, de ley genérica, el menosprecio de la mujer en aquella época.

La mujer —ha insistido alguno de ellos (Gröber)— era algo ineducable, tornátil, imprevisible, sometido a los peores instintos.

Egidio Colonna, discípulo de santo Tomás, la llamó: *Mala herba quae cito crescit*. El *Roman de la Rose*, los *Fabliaux*, los cuentos de Chaucer y de Hans Sachs pintaron a manos llenas su radical inmoralidad, su tendencia fatal para los humanos.

Toda una literatura —la de decir mal de mujeres— floreció en este ambiente mediévico. San Antonio de Florencia escribió su famoso *Alfabeto de las dueñas malas*. Sprenger e Institoris, su *Malleus maleficarum*. Boccaccio, su *Corbacho*. Y el suyo, nuestro Arcipreste de Talavera.

Los tapiales de toda la cristiandad se llenaron de los infames adjetivos que aún perduran en España e Italia.

Toutes estes, serez ou fustes
de fait ou de pensées Putes.

[25] Ramón Pérez de Ayala: *Las máscaras*, vol. II, Madrid, Saturnino Calleja, 1919.

Et qui toutes vous chercheront
toutes putanes vous trouveront.
(Roman de la Rose.)

Pero no hay que despistarse. Aquel espíritu antifemíneo medieval de Europa, si existió fue por su origen, común al que dominaba en España: el semita. Es decir, por algo no consustancial a Europa misma.

El espíritu semita, oriental, se había filtrado en la cristiandad europea de diversos y potentes modos.

El principal, por la difusión exaltada del Viejo Testamento en todas las iglesias cristianas. El misterio del pecado original obsesionando todos los sermones y los dramas litúrgicos. Eva, como madre de pecadores y fuente de toda desgracia, era un influjo enorme y constante sobre los corazones mejor dispuestos a rendir culto a la mujer.

Otro modo de infiltraciones semitizadas fue el perdurar de la romanización europea. El romano llevó a todas las provincias, entre otras instituciones meridionales, la del relegamiento matronal en círculos muy estrictos.

Asimismo, otra gran puerta de entrada al desdén oriental por la hembra la constituyeron las traducciones gnómicas de la India, que los árabes traspasaron a Europa por medio de España.

Pero toda esa sombra semítica que recubrió la Europa medieval fue como una nube de granizo que pasa haciendo daño. Pero pasa. Sustantiva a los pueblos centro y nordeuropeos no podía ser aquella sombra, repugnante e irrespetuosa de lo femenino.

El sajonismo o celtismo de ellos reaccionó contra la concepción feminista del sur, del Mediterráneo, en cuanto las circunstancias lo permitieron.

Se ha dicho que ha venido siendo mal interpretada la frase de Tácito sobre la estima que los germanos tenían de la mujer. *Inesse quin etiam sanctum aliquid et providum putant.* Y que de ella se ha deducido un tópico favorable a la consideración femenina entre los nórdicos. Sea. Pero lo que no resultó un tópico sino una evidente realidad fue la embestida que los países célticos y sajones dieron al concepto fatalista y denigrante de la fémina, en cuanto el clima histórico les ofreció la elementalidad suficiente para imponer sus juicios.

Frente a la fecha de 1630 o de la náscita de Don Juan, hay que oponer la de 1508 o la del alumbramiento de Amadís.

A principios del quinientos nació Amadís, el gran caballero de Gales. Y a principios del seiscientos, tras un siglo de vida, murió el gran caballero de Gales, de una estocada que le dio el gran caballero de Sevilla, Don Juan. Amadís, o los libros de caballería —yo no me cansaría de afirmarlo— fueron sepultados por Don Juan y no por Don Quijote. Don Quijote fue el campo de la lucha, del debate. Alonso Quijano era todavía Amadís. Pero Cervantes era ya Don Juan. El amador y el burlador. El celta de Wales y el semita de Alcalá o de Sevilla. Sí y no: frente a las mujeres. La mujer de Don Quijote: algo sublime, de una parte, Dulcinea, esto es, la sin par Oriana. Pero, también de otra parte: la del Toboso, es decir, una moza de posada, una puta bellaca.

La lectura más sustanciosa que puede hacerse en literatura para ver el gráfico del amor europeo del Medievo al Renacimiento es esta serie tríptica aludida. Amadís de Gaula – Don Quijote de la Mancha – el Burlador de Sevilla. Casi toda española. Pues aunque se podría decir que Amadís fue también un héroe español, esto sería una inexactitud de fondo. Si los últimos trabajos realizados sobre los orígenes de su autor[26] no demostraran que éste fue un portugués, un celta —Vasco de Lobeira— (el primer arreglador peninsular de la novela, anterior al medinés Montalvo), habría que darlo por supuesto. Un castellano, sólo por un caso de superfetación extraña hubiese logrado dar hálito a una concepción de la rigurosidad romántica que es el *Amadís*.

Amadís fue el triunfo del amor lejano y del recuerdo. Como ya lo había sido el de su padre Perión por la bella Elisena, hija del rey Garinter.

Don Juan —lo castellano— iba a ser el triunfo del amor cercano y el del olvido.

Por eso Amadís constituyó el símbolo de la cortesía y del misticismo por la dona, mejor aún que los trovadores provenzales por sus damas. Mejor aún que Dante por su Beatriz.

Y así como Don Juan fue la suma de todos los elementos predonjuanescos, anónimos y medievales; Amadís, el resumen de toda aquella preparación de las cortes de Arlés y de Aviñón, de los suspiros de Petrarca y «dell amore che negli occhi por la mia donna» haciendo tremar el corazón del que la saluda.

[26] Carolina Michaelis de Vasconcellos, «Prefacio» a «O Romance de Amadis», por Alfonso Vieira, 1926.

Amadís —dijo Menéndez Pelayo— «fue el código de honra y de cortesía que disciplinó muchas generaciones».

El autor sublime de *Amadís* sólo pudo encontrar su género en el romance, en la novela.

La burla trágica de Don Juan no logró cuajarse hasta dar con el molde, bien ajustado, del drama.

Pero hay otro argumento superior para invalidar la ley llamada del menosprecio medieval de la mujer en Europa: la mariolatría. El culto de la Virgen. El culto de la Virgen en la Edad Media tuvo su origen en dos fuentes bien claras. Una, monacal: en la reacción provocada por el sentimiento pesimista bíblico de la Eva culpable, que hizo brotar dentro de las almas delicadas de los cenobios el sentido de un gran ideal femenino —dulce y sonriente— que amparase las flaquezas de las criaturas cerca del tremendo Padre barbado que venía, desde los cielos, rigiendo con dura mano las batallas y las justicias humanas. La Virgen, como Madre, como sublime mediadora.

El otro origen de este culto fue caballeresco. Las ausencias prolongadas de junto a la dueña amiga, aquellas separaciones perdurables a que el caballero se veía forzado por las lejanas guerras y las lueñes empresas, hizo nacer otro complejo espiritual en el corazón de los paladines.

Un como desagüe sexual sublimando el recuerdo femenino: la Virgen como Reina, como Señora, como Amada imposible y eternamente respetable. El deseo de encontrar —tras el largo retorno— fiel e intacta a la dueña querida dio nacimiento a la ley de fidelidad y del juramento amoroso entre los caballeros. Dio nacimiento a una referencia común en este anhelo: el símbolo de la «Notre Dame». Y así, monjes y cruzados uncieron sus fervores en los *laudibus beatae Mariae*, en el *Speculum beatae Mariae*. Los franciscanos y los dominicos se denominaron a sí mismos los Caballeros de la Virgen. El trovador Fulques de Lunel la cantó como dama de su corazón. La literatura inventó los más deliciosos *Miracles* —con Coincy, con Berceo— para exaltar las mercedes de esta Noble Señora de los desamparados y de los impenitentes. Y el arte llenó las catedrales y los sagrarios privados de imágenes majestuosas de la mujer divinizada. Notre Dame. Nuestra Señora. Nuestra Dama. El tipo femenino más opuesto a aquella Eva semita —innoble y fatal, madre de todos los pecadores— que

se interpuso entonces entre Dios y el hombre para condenar a éste. Notre Dame… Esta nueva Eva, intercalada —ahora— entre el hombre y la divinidad para salvar a aquél.

Tercer ángulo: los cuadros de Bartolomé Esteban Murillo

Hemos dicho que Amadís murió a manos de Don Juan, a principios del seiscientos. Sin embargo, ya Don Juan le andaba rondando —buscándole pendencia, acechándole en las encrucijadas— desde mucho antes.

El ideal caballeresco y cenobita nordeuropeo por la mujer, aquel cielo azul de la feminidad, no duró puro largo tiempo. Las tierras del sur reaccionaron, a su vez, y pronto comenzaron a mandar nublados emisarios de una próxima acometida.

Terminadas las cruzadas; suscitado el principio de las nacionalidades; activado el comercio interior por los reflejos de las tierras recién descubiertas, la vida del antiguo guerrero empezó a intensificarse en las ciudades, en los municipios, en las cortes. A hacerse cada vez más cortesana. Y, por tanto, a alejarse menos de la mujer.

Este alejarse menos de la mujer para ganar el pan fue la desgracia de la mujer (y del marido de la mujer). Unas nuevas relaciones sexuales se inician en la historia.

Los paleólogos habían ya llegado de Bizancio, arruinado por los turcos, y las primeras traducciones del griego comenzaban a circular corrientemente por las villas italianas. El *Decamerón* estaba escrito. Se recitaba a Ovidio de memoria. Lorenzo Valla, en su *De voluptate*, había estampado, con la *nuova invenzione della stampa*, esta sentencia (de consecuencias tan graves como nuestra *Celestina*, el *Cortegiano* de Castiglione y los versos del Bembo): «Si dos se quieren, ¿a quién le importa?».

Erasmo, en su *Stultitiae Laudatio*, definía a la mujer con predicados de tremendos efectos para el porvenir: «Es un animal inepto y loco, pero por lo demás complaciente y gracioso». «La mujer es siempre mujer, es decir, loca; se enmascare como se enmascare.»

Lutero, al frente de los protestantes, pone en tela de juicio la virginidad y el culto de María. Por su parte, la dona inicia la liberación de su cárcel tradicional. Se dedica a interesarse por la cultura o a alternar en los planos sociales hasta entonces reservados sólo para el hombre.

Junto al tipo de la letrada, de la latinada a lo Vittoria Colonna o a lo Beatriz Galindo, aparece el de la hembra algo virago, interventora, política, amazona, deportista, a lo Catalina Sforza, a lo Margarita Fortebraccio. La literatura ayuda a esa liberación femenina, reflejándola dramáticamente. Así surge la dama de la que dice Shakespeare en *El rey Lear*: «¿Veis esa dueña de sonrisa boba, cuyo angelical bulto hace pensar en la nieve que tenga entre los muslos? Es de un recato austero. Baja la vista apenas oye la palabra: gozo. Pues bien; ni el garañón vigoroso, ni el macho reproductor, ahíto de avena, se lanzan a perpetuar la especie con más querencia que ella. Del talle para arriba es mujer. De la cintura para abajo, centauro».

Y Tirso de Molina, más que otros dramáticos sesentistas, ofrece, reiteradamente, el tipo de *La villana de Vallecas*, disfrazada de hombre para buscar al hombre, que la huye.

Los pintores italianos y flamencos nos han legado el retrato de esta fémina secentista. Gran descote: pechos turgentes, empedrados de perlas. Brocados y sedas. Sonrisas que lo prometen todo. Bufones y música en la estancia. Una gran mesa, opulenta de manjares. Un poeta leyendo un soneto ditirámbico sobre la carne de su cuerpo. Un caballero, invitándola con una mirada prestigiosa. El marido, ausente en el gobierno de la ciudad, no volverá hasta muy tarde. Esta dama, que también nos dejó su efigie Castiglione, es la pareja del cortesano: la cortesana. Y la pareja de la cortesana, o sea el cortesano, ¿quién podía ser sino Don Juan? Mil seiscientos… Tiziano, Tintoretto, Rubens… Justo: Don Juan en Italia. En Sevilla no le esperaba nadie. No decidió al partir como Amadís marcharse a la Peña Pobre de Beltenebros. En Sevilla dejó duelos y lágrimas. Pero no le esperaba nadie a su vuelta de Italia. ¿Nadie? Pero ¿qué sabía Don Juan lo que le esperaba en Sevilla?

Cuando Don Juan retornó a su medieval sede andaluza desde la italiana del Renacimiento, ya España había tomado todas las precauciones contra su llegada. Es decir, se habían reforzado las siempre existentes, ya que al previo fondo —de desconfianza de la mujer—, alimentado secularmente por el catolicismo y por la raza, tuvo en todo tiempo celosos moralistas de guardia. El español —circunscribámonos a la modalidad castellano-andaluza— nunca creyera en la mujer, en la fémina. Si tuvo instantes de calurosa defensa de las donas fue por influjos pasajeros de la moda. Uno

de los debates más interesantes y peor estudiados de nuestra literatura del cuatrocientos lo constituyó aquel provocado por las traducciones de Boccaccio acerca de las buenas y malas mujeres. Sería utilísima una estadística de los dos bandos. Pues se vería gráficamente que el menor fue, sin duda, el de los defensores. Pero, aun admitiendo la mayoría a este grupo, siempre se advertiría —como sucede leyendo las defensas de Mosén Diego de Valera y de don Álvaro de Luna— un airecillo artificial; una atmósfera mentida, superpuesta, retórica. Algo frío, que viene de afuera, y no algo que sale de adentro férvidamente.

La verdadera estimación de la dona en Castilla ya estaba condensada en la breve y auténtica sabiduría del refranero:

«La mujer, la pierna quebrada y en casa».

«El buey para que are y la mujer para que guarde.»

«Para Sancho, puta es cada vecina.»

Cuando arribó Don Juan a Castilla no hubo, pues, sino blindar bien estas opiniones. Los celadores fueron los mejores moralistas del país. Luis Vives, con su *De Institutione feminae christianae*, y fray Luis de León con su *Perfecta casada*.

Dos de los refranes citados fueron —taxativamente— objeto de glosa particular del gran fraile agustino en esta su obra clásica de la mujer española, en que queda ésta volteando como un loco cascabel entre celosías, en jaula de hierro.

Reforzada así la idea de la fragilidad de la mujer, se le dejó a Don Juan restablecerse en Sevilla. Claro que muy vigilado. Pues al descrédito tradicional andaluz, indígena, que latía en el ambiente andaluz iba ahora a sumarse —como una bomba— la corriente liberal de la dona que el Burlador importaba de su fundamental viaje al foco de la cultura contemporánea. Don Juan, el semita Don Juan, era ahora, en plus, Lorenzo Valla, y Erasmo, y Lutero, y Tiziano. Es decir, la sátira intelectual de la doncellez, de la virginidad.

Al lado de la opinión pública —ya familiar en él por raza— que estaba pronta a juzgar a la pecadora como el estiércol del camino, Don Juan aportaba ahora el escepticismo amoroso del Renacimiento; que veía a la mujer como a un ser sólo obediente a su particular naturaleza: infiel a todos, excepto a sí misma.

El Renacimiento, libertando «las particulares naturalezas», como Don Quijote a los forzados de galeras, estatuyó una vida sin otra garantía que la personal de cada

uno. Cada cual a su manera, *e cosi é si vi pare*. El dogma de la tierra inmóvil es un error —dijo Copérnico—. Y se revolucionó el mundo. El dogma de Roma inmoble es otro —afirmó Lutero—. Y se revolucionó la religión.

El dogma de la virginidad ¿por qué no iba a ser otra equivocación de las generaciones anteriores? Esto proclamó el protestantismo. Y se lo entregó a Don Juan, con aquellas palabras de Montaigne: «Le rôle de la femme dans la societé c'est de plaire» (P. Villéy, *Les Sources et l'èvolution des «Essais» de Montaigne*, II, 447).

El Renacimiento fue pues, entre otros triunfos, el de la cortesana. Y entre otras derrotas, la de la Virgen. Por primera vez, después de mucho tiempo, salen el hombre y la mujer, cara a cara, a la liza del mundo, a la lucha de sus particulares naturalezas, sin máscara colectiva alguna. Pero la mujer, «animal imperfecto», como la llamó el renacentista Cervantes, llevó las de perder. Las de perder su pureza, su eterna barbacana de cristal. Ahora, que el primero en lamentar esta pérdida no fue la mujer, sino el hombre. Fue el mismo Don Juan.

Don Juan, a fuerza de rendir fortalezas, de ver caer vencido al enemigo una vez y otra, y siempre; de sentir ya a la hembra sin lejanías, sin mitos falsificadores, sin virtud ni virtualidades; vecina en el sarao, en el banquete, en la política, en el paseo, en la literatura, en la corte y en la guerra; sin más obstáculos que los de cada mujer abandonada a sí misma (ya que los maridos y los hermanos celosos no constituían sino incidentes incitantes), Don Juan —y éste fue el verdadero final de Don Juan— terminó por fastidiarse de la mujer y postular —ya rayano en la madurez— el culto de la Inmaculada Concepción. Don Juan creó el mito de la Inmaculada Concepción.

Nadie, hasta ahora, ha dado el valor enorme que tenía al hecho histórico registrado en los anales sevillanos: don Miguel de Mañara —una vez demolida la capilla de San José y construido el hospital de la Caridad— ordenó a su amigo y confidente Murillo, cofrade desde 1665 en la colación de San Bartolomé, la decoración del nuevo templo. ¿Con qué? Con las figuraciones de una mujer: divinamente pura. Purísima. La Inmaculada Concepción[27].

[27] Francisco M. Tubino: *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*, Sevilla, 1864; N. Sentenach: *The painters of the school of Seville*, Londres, 1911.

Sí. Don Juan derrocó el culto de la virginidad. Pero fue para crear el de la Inmaculada Concepción. No vale protestar: la Inmaculada Concepción fue obra de Don Juan. Ahí están los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo. Y los de Valdés Leal, otro buen amigo. Patrocinados por él para su sagrario sevillano. Para la tierra andaluza, que pasa desde entonces a llamarse, en plus de la de Mañara, la de María Santísima.

No, amigo Ganivet, no. El apasionamiento con que en España ha sido defendido y proclamado el dogma de la Concepción Inmaculada no fue por la razón misteriosa que usted —un poco (bastante) a la ligera— supuso: «Acaso ese dogma era el símbolo de nuestra alma nacional… de nuestra propia vida»[28]. Menos amplio, menos majestuoso el símbolo, amigo Ganivet. El dogma de la Inmaculada fue, en España, un paradigma menos pretencioso y más exacto; el de una sola alma nacional: la de Don Juan.

El misterio de la Inmaculada Concepción —como aseguró sin gran fundamento Ganivet— tuvo siempre, efectivamente, en España, defensas de extraña energía e insistencia.

Ya desde los tiempos de san Ildefonso, en la alta Edad Media, surgió con ardor la declamación española «contra los negadores de la perpetua Virginidad de Nuestra Señora»[29].

En la baja Edad Media, Raimundo Lulio continuó siendo uno de estos férvidos proclamadores, en su *De Inmaculata Beatis Virginis Conceptione*[30].

Contemporáneamente, Gonzalo de Berceo —no obstante podérsele considerar incluso en el área general de los cultores de Notre Dame— puso en sus poemas un delicado tesón en salvar este tema de la pureza de María.

> Esti prado fue siempre verde en onestad
> ca nunca ovo mácula la su virginitat.
> Post partum et in partu fue virgen de verdat.
> Ilesa, incorrupta en su entegredat.

[28] Ángel Ganivet: *Idearium*, 1897, pág. 5.

[29] Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. I, pág. 6.

[30] Pasqual: *Vindicia Lulliana. Vita B. Raymundi*, Avenione, 1778, caps. 18-23.

El prado que vos digo avie otra bondat.
Por calor nin por frío non perdie su beldat.
Siempre estaba verde en su entegredat
non perdie la verdura por nulla tempestat.

Todo el final de la Edad Media (siglos XIV-XV) persistió acentuado este misterio de la pureza, en las plumas más distinguidas de nuestra literatura. En la del Arcipreste de Hita (*Libro del Buen Amor*). En la de don Juan Manuel (*Tratado en que prueba por razón que Sancta María está en cuerpo y alma en el Paraíso*). En la de López de Ayala (*Loor de la Virgen*). En las de varios poetas del *Cancionero de Baena*.

En 1437, Juan de Segovia publicó su *Tractatus de veritate Conceptionis*.

La imprenta, en 1474, inició en Valencia sus incunables españoles con las *Trobes en lahors de la Sacratissima Verge Maria*.

El teatro nacional debuta, en sus primeros autos, subrayando el asunto de la inmaculación virginal.

Una virgen concibiera
sin simiente de varón,
y virgen sin corrupción
al Hijo de Dios pariera.
(Juan del Encina: *Teatro completo*,
Real Academia Española, II, 421.)

BONIFACIO. ¿Y virgen pudo parir?
MARCELO. Alahe, virgen lo parió.
Y virgen hu en concebir,
y virgen en producir
el fruto que concebió,
y siempre virgen quedó
y será
y fue desde que nació,

porque ansí se profetó
y ansí permanecerá.
(Lucas Fernández: *Farsas y églogas*, Madrid, Real Academia Española, 1888, pág. 161.)

Delante la mies que fue sin hemella
delante del fructo non maculado
que el sol en su pecho se ha aposentado
a otros abunda con una centella.
(Juan de París: *Farsa*, E. Kohler [ed.], *Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresde, 1911, págs. 325-326.)

BENITILLO. Yo, Mingo, salido, saberlo quisiera,
cómo ha quedado del parto peheta.
MINGO. Esso es cosilla, Benito, secreta.
Mas yo la barrunto ser desta manera.
Si el sol entra y sale por una vidriera
sin punto dañarla, crebar ni herir,
mejor pudo Dios entrar y salir
dexándola virgen, como antes lo era.
(Hernando López de Yanguas: *Égloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor*, E. Kohler [ed.], en *op. cit.*, pág. 205.)

Este último ejemplo de H. de Yanguas es una buena muestra para percibir el delicado modo español con que se interpretaba la virginidad mariana. Confróntese con el citado por L. Choquet: *Mystère de l'Apocalypse*:

Or vien ça: est-il possible
qu'une pucelle peust porter
enfant et puis le rapporter
sur terre, sans avoir fracture,
au concept, n'en la geniture,
ne sans perdie la virginité?

Ahora bien: todo este sentimiento inmaculófilo y pro *virginitatem*, aunque muy enraizado a España durante todo el medievo, no fue sólo típico de ella. Un poco por todas partes existieron los calurosos abogados de una virgen impoluta[31]. Aunque —un poco por todas partes— esta virgolatría fue el reflejo de las dos corrientes generales mariocólicas —la monacal y la caballeresca— señaladas anteriormente. Lo propio, lo indiviso de España, fue la exaltación de este dogma, no en el medievo —en el apogeo mariánico—, sino en su decadencia: durante el Renacimiento. Precisamente: en la hora de Don Juan.

La verdadera especialidad española fue la del triunfo de la Inmaculada junto al de Don Juan.

¿Cómo explicar esta victoria española de la Purísima?

No es difícil. Basta seguir el itinerario correlativo de la figura donjuanesca.

Don Juan fue una fecha: 1630, en la que se sumaron dos productos: una tendencia local, folklórica [irrespetuosidad de los difuntos y menosprecio de la mujer] + una corriente genérica e ideal [renacimiento de los derechos individuales frente a las instituciones colectivas].

La Inmaculada Concepción fue —también— otra fecha del seiscientos: 1665, época de consecución de las mejores Purísimas de Murillo (la del Louvre, la de San Ildefonso, la de Aranjuez, la de los Franciscanos de Sevilla). Y esta fecha —asimismo, como la de Don Juan— fue la suma de otros dos productos equivalentes: una tendencia particularista [la de un pueblo que a fuerza de dudar de la pureza en la mujer tiende —diremos, freudianamente— a la sublimación, en un afirmativo símbolo trascendental, de esta libido negativa] + una corriente de categoría general: religiosa [la reacción de la Contrarreforma frente a la negación protestante de los derechos mariolátricos]. Reacción que en España se caracterizó neta y primacialmente. ¡Como que ésta fue la singularidad española del Renacimiento ante el dogma de la Inmaculada! Las más castizas organizaciones de la época: las órdenes del Carmelo y de los Jesuitas, santa Teresa y san Ignacio, apoyaron el eje de sus formidables movimientos, precisamente en el gran caso virginal de María, protestado por los heterodoxos[32].

[31] Louis Coulange: *La Vierge Marie*, París, Rieder, 1925.

[32] Johannes Jorgensen: *Viaje a Tierra Santa*, vol. II, págs. 158-159, traducción española. Madrid, 1925; y P. Marie Bernard du Sacré Cœur: *Le Mont Carmel*, París, 1911.

Así, el Concilio de Trento, consecuencia contrarreformista (carmelojesuítica), dio suprema importancia al debate mariánico. Tanto, que sus reflejos en la Península llegaron a envolver hasta esas universidades que hicieron voto de sangre por defender la Purísima; creando así una espesa opinión en pro del dogma Inmaculado[33]. Opinión que dentro del arte tuvo su mejor intérprete en el pincel de Bartolomé Esteban Murillo, que con razón, pero sin explicaciones, se le ha venido denominando el pintor del jesuitismo. (Mejor sería llamarle el pintor tridentino.) Este fervor ha perdurado en el hombre español hasta la actualidad. Piénsese que la patrona de la gloriosa, brava, viril, etc., Infantería del Reino es aún la Inmaculada.

Don Juan —por tanto— representa la castiza encrucijada de la bifurcación sexual española. El complejo sexual de España, provocado por las dos parejas, ambivalentes, de tendencias que concurrieron sobre su figura. Por un lado, el par de credos instintivos, inmanentes, raciales del país. Duda de la virginidad + exaltación de la Inmaculada. Y, por otro, el otro par de la época. Credos idealísticos, históricos y transeúntes: heterodoxia contra María + contrarreforma ortodoxa en pro de la Purísima.

¿Qué de extraño tiene —por consiguiente— que Sevilla, patria del Burlador, lo llegara a ser, contemporáneamente, de María Santísima?

[33] «*Don Diego*. Esta doctrina de Platón [el canto devoto a Dionisos de toda la ciudad] para su República no parece sino un vaticinio de lo que estos días hemos visto en Sevilla y en toda Andalucía y en la mayor parte de España en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santísima; y tengo por imposible que en ninguna República, gente ni nación se hayan visto corros tan grandes y devotos que, a voz en cuello, cantasen este piadoso Misterio con aquel devoto hymno "Todo el mundo en general, etc.".

Don Fernando. Muy bien lo advierte V. M. y cierto que tengo por imposible haber oído semejante ejemplo en ningún siglo: pues vimos en muchos de estos corros, juntos, príncipes, grandes, hombres de todas suertes, mujeres, niños y doncellas, siervos, libres, con un admirable consortimiento de devoción por todas las ciudades y templos, a veces con tripudios y cantos, alabando a Nuestro Señor y a su Madre Santísima en este piadoso Misterio de la Limpieza; …y en Sevilla se juntó, en una de estas procesiones o corros, según se dijo entonces, tan gran número de toda suerte de personas que pasaron de veinte mil, cosa que no sé si otra vez se ha oído en el mundo.» Juan Caro, *Días geniales o lúdicros*: *Libro expósito*, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1884, pág. 192.

¿Y que junto al drama apologista de Don Juan, de Tirso, cobijara los lienzos —beatificantes de María— de Murillo?

Los lienzos de Bartolomé Esteban Murillo significaron, mejor que ninguno de los numerosos pinceles concepcionistas del país, la furia española, por glorificar lo que más se estaba desdeñando.

Es inútil advertir que el pueblo y el arte resumieron en un solo postulado las sutiles distinciones teológicas que habían motivado el dogma de la Inmaculada Concepción. Se sabía que el dogma de la Inmaculada no era la defensa de la virginidad de María como tal virgen, cosa que en teología quedara, desde antiguo, fuera de duda. Y que lo que se trataba era de proclamar también la de santa Ana, su madre; el nacimiento impoluto de María; su concepción sin mancha, frente a la puerta dorada, al encontrarse Ana con Joaquín.

Pero lo que la teología, a fuerza de insinuaciones y serpenteos, no consiguió hasta la *Bula Ineffabilis* de 1854, el pueblo lo dio, de golpe, asumpto, en los cuadros sevillanos de Murillo, condensando en ellos aquel ideal semita que venía fluyendo, vagamente, desde la historia fabulosa de la licorna, desde el toisón de Gedeón.

Es lamentable que no esté hecho todavía el estudio de las vírgenes españolas. En el arte y en la literatura. ¡Cuántos matices genuinos advertiríanse al confrontar nuestras Marías con las de otros pueblos! ¡Cuánta fina psicología nacional a deducir!

Sin tener esta monografía a la vista es difícil aventurarse a las grandes afirmaciones. Pero creo que, sin riesgo a equivocarme, podría asegurar que donde cayó mejor el acento español —de entre todas las modalidades de la Virgen— fue sobre su imagen de Purísima. Recordemos los nombres de sus acentuadores: Murillo, Ribera, Valdés Leal, Antolínez, J. de las Roelas, Zurbarán, Escalante, Espinosa, Maella, Orrent, Alonso Cano, Montañés, Juan de Jáuregui, Lope de Vega, Calderón, Zorrilla…

¿Cuál ha sido la modalidad española de «la Purísima» en la iconografía de la Virgen, en la historia de la Virgen?

La Purísima no ha sido la prístina concepción que se tuvo de María, la primera modalidad de la Virgen *Madre*, cuyo bulto alcanzó su alta consagración en el Concilio de Éfeso (431).

Tampoco fue la siguiente modificación que dio el alma religiosa al concepto de la Virgen Madre, con la Virgen *Majestad*. La Virgen Reina y Señora del siglo XII y XIII. Ni la subsiguiente en *Mater Dolorosa*, del XV[34].

La Purísima no fue, asimismo, esa dulce divinidad italiana del cuatrocientos, cuya blanca y rosa y azul y rubia ternura infantil apenas está velada en el rostro por el gris grave que le refleja ese Niño acariciado sobre sus rodillas, sus rodillas entrañables, en las que ruedan como juguetes una manzana o un clavel.

La Purísima no fue la Virgen delicada como un cristal, como un puñado de nieve y de sol, de Lippi, Angelico, Peruggino, Mantegna, Lorenzetti[35].

Ni fue la matrona rozagante —y como aliviada ya de dolores en fresca cerveza— de los flamencos. Esas Marías germánicas que hacen ver en sus corpulencias bien organizadas como un sistema de lactancia garantizadamente higiénico para la divinidad.

La Purísima española ha sido algo muy específico dentro de las modalidades generales de la Virgen.

La Purísima fue la mujer. No la adolescente, ni la matrona. La mujer. Ni la hija niña de santa Ana, ni la madre del Dios Jesús. La mujer, la mujer. En su plenitud sexual. Quizá en sus veinte a veinticinco años andaluces. En sus años más morenos, más ricos, más cuajados y más estallantes de flor.

Esa hembra que en los cuadros de Murillo yergue su busto duro, de una pieza, sin elegancias tiernas y sin flexibilidades soñadoras, ceñido de paños azules, hacia un cielo más azul todavía y más radiante, hollando con pie de plata la plata de la luna (la luna, vago recuerdo de un amor pagano) y aplastando la testa triangular de la serpiente (la serpiente, todo un viejo enemigo original).

La Purísima es la mujer redenta definitivamente, heroicamente liberada, que contempla, por fin, hundirse la tierra bajo sus plantas, la tierra mancillada de todas las pasiones. Que la contempla con el gesto de las ascensiones eternas, con el gesto de la esclava divinamente y para siempre manumisa. Ved su faz, ya limpia de amargura, de encelamiento y de rencor. Altiva, reposada y serena, sobre todo serena, serenísima.

[34] Émil Mâle: *L'Art religieux du XIII siècle en France*, lib. IV, cap. VII, París, 1925, págs. 236-237 (A. Colin, 6.ª ed.).

[35] *La Virgen*, colección iconográfica de arte religioso, Roma (s. d.).

Con la serenidad suprema de saber a Mañara aún más bajo que la luna y que la serpiente. Rendido a sus pies. Besándolos.

Ved su faz ya purificada de una rivalidad secular. De ese odio, triste y sublime, que esta mujer española tenía clavado en su mirada hasta este momento de su asunción.

Ortega y Gasset posee en su casa —y en alguno de sus libros—, frente al *Caballero de la mano al pecho*, del Greco, el retrato de la *Gioconda* de Leonardo. El eterno masculino y el eterno femenino. Como opugnación metafísica, tal vez sea un gran acierto el enfronte de los dos representantes genéricos. Pero nada más. La verdadera oposición de ese *Caballero* secentista estaba por hacer. Su complemento, por encontrar. No es menester irse muy lejos para dar con él. Es decir, sí: al Museo Municipal de Estrasburgo, donde, recluida entre niebla y lluvia, y como una oblata a la sombra de la catedral, descansa, huida, la auténtica mujer que abrasaba el caballero toledano con sus ojos quemados de triste deseo: una toledana, pintada por el mismo Greco. Una Virgen de Toledo. La otra Virgen más castiza de España, que con la Purísima comparte, misteriosamente, el fervor de nuestros más castizos fieles: la de la Soledad.

La Soledad y la Purísima. Las dos Vírgenes inconfundibles de España. Las dos Vírgenes españolas que son, en último término, la una y la misma, en sus dos fundamentales épocas de tránsito español.

¡Cuántas horas, inexplicables, de atracción y de arrebato, consumidas por uno en mirar la mirada de la Virgen de Toledo, en aquella sala solitaria del museo estrasburgués! ¿Qué veía uno en aquellos ojos de pupila lejana y morena, donde parecía morir el sol estéril y duro de los secarrales de la Sagra? ¡Oh, soledades con la Soledad, metidas aún dentro de mí, y por las que me paseo, gozando todavía del patético hallazgo!

El caballero del Greco, fijaos: más que a la mujer frontera, otea ya algo remoto. Fijaos: más que apoyar la mano sobre el corazón para oprimir la triste carne ardiendo, la reposa en un acto de decidida fe. El gesto de ese caballero es equívoco y dúplice. Embutido en su ademán conquistador hay un conato de renuncia, una afirmación de otra especie amorosa. De otra exaltación.

Justamente, como en la Virgen de la Soledad. La Soledad del Greco, esa que miraba cara a cara al caballero, tampoco le miraba cara a cara. Es verdad que sus ojazos semitas, gachones y melancólicos, rezuman la vileza de la mujer despreciada, malparada y vencida. Pero también es cierto que tras su toca azulinegra, tras su carne de pa-

lidez de cárcel, brilla el suave halo de una madrugada, de una gloria clara, de una liberación cenital.

En la mirada equívoca del caballero está ya la heterovalencia: Don Juan-Mañara. El Burlador y el Devoto.

En la imagen dúplice de la Virgen del Greco hay, asimismo, un contenido par: de la Soledad, la mujer abandonada, y de la Purísima, la mujer celestemente asunta y redimida. Contemplad, contemplad la serenidad maravillosa —que se pierde en las alturas— de los ojos inmaculados de la Concepción. Y la amargura infinita y delirante de los manchados ojos de la Soledad. De esos ojos que —frente a los del caballero postulando el dogma de una Inmaculada— solicitan del cielo el mito de un san José.

En los ojos preñados de la Soledad del Greco, es donde yo he visto el origen del culto a san José. Otra devoción neta de España.

Tampoco se ha estudiado el culto a san José en España. Las indicaciones hagiográficas y banales de los libros devotos no valen para nada. En la literatura tradicional nos han quedado muestras, como los versos de Gómez Manrique, en sus ensayos dramáticos[36], y alguna historia como la de José de Valdivielso[37]. Pero tampoco es ello muy significativo.

En cambio, una ojeada a las obras de santa Teresa nos hace ver el ahínco con que esta castellana canta los beneficios de san José y recomienda su devoción a las mujeres.

¿No es impresionante el que una contemporánea de Don Juan, santa Teresa, soñase en san José?

Y es que san José fue para la mujer española la Inmaculada Concepción del hombre. Un imposible, difícil ideal.

Esa mujer típica, calderoniana —de los dramas del país—, degollada en la vida y en la escena cotidianamente; perseguida por los celos monstruosos del marido y del hermano; arrollada por la brutalidad indiferente de Don Juan, a cada paso, ¿cómo no iba a sublimar dentro de sus entrañas aquella insatisfacción radical del hombre, en el

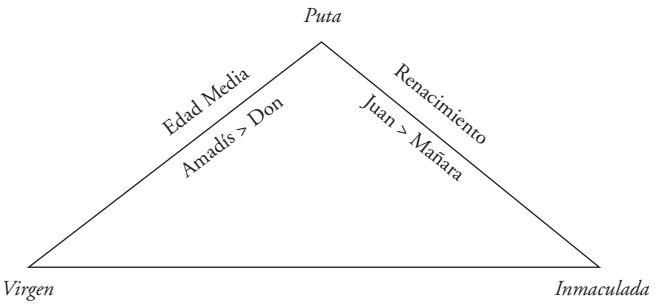
36 Gómez Manrique: *Cancionero*, A. Paz y Mélia (ed.), Madrid, 1885, 2 vols.

37 Josep de Valdivielso: *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, San José.*

complejo amable y dulcísimo de un Compañero Divino que lo consintiera todo y aprohijara cándidamente los hijos que no fuesen suyos?

Murillo, junto a la Inmaculada, fue el pintor de san José, de la Sagrada Familia. Fue el pintor de un pajarito inocente tras el que se van los ojos de una mujer que ya lo sabe todo, de un marido que nunca querrá saber nada y de un bello niño que un día sabrá que tiene que pagar con su propia sangre un pecado, un pecado de orígenes. El de su madre, antes de ser Purísima, y el de Don Juan, después de dejar de ser inmaculado. Es decir, el viejo pecado tremendo de la madre Eva con el padre Adán[38].

[38] La sinopsis de toda la anterior triangulación podría verse gráficamente en este otro triángulo:



ESTIMACIÓN DE LA MUJER DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

III. RESURRECCIÓN DE LA PURÍSIMA

La generación del 98 seleccionó sus clásicos españoles en el prebarroco. En el sector herreriano, dórico y austero de nuestro arte. Junto a ciertos primitivos de la literatura colocó a Pantoja, a Coello; colocó al Greco.

Las generaciones posteriores acentuaron una tendencia más corintia y complicada. Gracián, Quevedo, Góngora. En el arte, Goya.

¿No irá siendo ésta la hora —la hora cada vez más barroca y abocada al neoclasicismo— de resucitar el gusto por Murillo? Tal vez la hora de Murillo no sea posible más. Después de todo, fue un sentimental y un romántico. Un melifluo.

Pero, ¿y de sus temas? ¿Y de la Inmaculada Concepción? ¿No será el instante de un acercamiento, de un propincuo renacimiento de la Virgen?

Porque, indudablemente… lo estamos experimentando todos. Pero no tendrían casi valor estas particulares y anónimas experiencias si el arte, la literatura, no comenzase ya a interpretar nuestros síntomas.

Cuando en cualquier ciudad europea la hemos contemplado, la contemplamos, ¿qué es lo que sinceramente hemos sentido, sentimos? Ahí: en el *dancing*; al salir de su *bureau*; en el cine, abrazada por el amigo; tras el *comptoir* del gran almacén; junto a la mesa del té, en unas carreras; dentro del *maillot*, jugueteando en la playa con el caballo de goma; guiando el Citroën por el ancho paseo; depositando su papeleta en la urna electoral; cargada de libros sobre el banco de un aula; fumando el cigarrillo después de la partida de fichas; en el sillón de la peluquería con el gran babero de las operaciones capilares.

El pelo lamido de cosmético, en peinado equívocamente viril. Los pechos, sistematizados en un leve y común denominador, casi en un recuerdo imposible de ellos. La figura elastificada hasta el ángulo, en un cubismo de la osamenta. Los ojos con música de Erik Satie. La boca, un aforismo recargado de Cocteau.

Cerca suena un jazz, suena un claxon, suena una *typewriter*. Y la carcajada de un jovial burlador. La de un as de la pantalla. El gran Don Juan.

¿Y no suena también, más lejos, algo como un suspiro, en el fondo de una conciencia, de la conciencia de aquel futbolista del rincón, aquel deportista de los ojos cansados, aunque del gesto victorioso? ¿No suena el asco de un aburrimiento y la nostalgia de un gozo inexistente?

Ese asco extraño resuena ya, por ejemplo, en los libros de Henry de Montherlant. Sus futbolistas, sus atletas comienzan a modular frases equívocas y a dialogar sorprendente, peligrosamente, sobre la mujer. Un poco más y se les ve caer en el homosexualismo. En fuerza de cultivar el cuerpo viril, sobrepasaron toda la apetencia de feminidad, hasta reducirse al esquema a que han llevado la de la actual mujer, incitándola a virilizarse, a adaptarse a sus necesidades de efebos.

Se va teniendo a la mujer demasiado cerca, demasiado fácil, demasiado encima. Otra vez. ¡Y no, no! ¡Eso no puede ser, eso no podrá ser! Las exclamaciones llenas de música y de temblor elemental se han acabado. Hay que hablarles con los signos que vocea la bocina de nuestro coche. Sin descomponer nuestra marcha. Pues todos vamos al mismo sitio. A ningún sitio. A cenar, a bailar, a acostarnos.

Todos lo hemos sentido un poco ya. Y ya la literatura empieza a reflejar este reflujo. Nuestro fastidio de donjuanes escépticos, defraudados.

¿Vibra en el aire una nueva postulación, un ansia renaciente? ¿Un reiterado Salve María? ¿Un dónde estás, mujer, para que te salude y venere otra vez?

Quizá esté más próxima de lo que se sospecha la bajada del nuncio angelical, del nuevo envío celeste a la estancia femenina. Escritas, en su cartela de oro, las palabras imperdibles y eternas. El inefable saludo de: ¡Ave María, Purísima!

EOÁNTROPO

EL HOMBRE AURORAL DEL ARTE NUEVO

(1928)

I. DINTEL DE APROXIMACIONES

1

La gloire de Croniamanthal est aujourd'hui universelle. Cent vingt-trois villes dans sept pays sur quatre continents se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce héros insigne.

Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*

2

Rien dans les manches, rien dans les poches
un monsieur
voudrait-il prêter son chapeau
à l'arlequin de Port-Royal.

Jean Cocteau, *Ode à Picasso*

3

The 4th of decembre 1926 was the inauguration of the new building of the Bauhaus of Dessau in Germany. Walter Gropius who is the director of The well-known University of pure construction applicated art has built it. The whole building covers room of 2.600 m^2 ground and contains 33.000 m^3 constructed space. The work began at the end of september 1925 and the rough building was finished already the 21th of march 1926.

Bauhaus, *News*

4

¡Qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho!

Ramón Gómez de la Serna, *Muestrario*

5

Während Maler des Ostens die Fläche zu Gunsten eines unendlichen Raumes wieder aufgeben, versuchen die Künstler des Westens die Fläche zu erregen durch Kurze Tiefenïllusion und Illusion nach vorn, wobei letztere die stärkere Tendenz aufweist.

6

La macchina sintesi dei maggiori sforzi cerebrali dell'umanitá. La macchina, equivalente meccanico organico del globo terracqueo. La macchina, nuovo corpo vivo quasi umano che moltiplica il nostro. La macchina prodotto e consequenza che produce a sua volta infinite consequenze e modificazione nella sensibilitá, nello spirito, nella vita.

F. T. Marinetti, *I nuovi poeti futuristi*

7

Neuf fois neuf jours sont révolus
les moineaux frileux remuent.
Les glaçons ornent la fenêtre
telle une couronne de perles de Boudha.
Un vent chaud continental souffle les drapeaux.

Cependant une neige légère cache encore les routes.
Les nuages sombres encombrent encore le ciel.
Mais: chaleur ou froid, tout est prévu à l'avance,
pourquoi alors peiner et se fatiguer!

Poema chino de primavera
(Trad. francesa de Bheng-Loh.)

8

Llora y solloza, oh Moscú,
un nuevo profeta ha llegado.
Picotearé con el pico de mi verbo
todas las plegarias de tu misal.
Arrastraré tu pueblo lejos de la esperanza,
le daré la fe y le daré la fuerza,
para que, desde esta aurora precoz,
cultive el poderío.

Sergio Essenin, *Rusia e Inonia*
(Sobre una trad. de Iswolsky.)

y 9

Nakluvere voia, voia,
Nekluvere voia, voia.

Canción negra de un wangoro, recogida por W. J. Ansorge

II. EL HALLAZGO DE PILTDOWN

Durante el período que fue de 1911 a 1915, el respetable sabio inglés Mr. Ch. Dawson encontró la feliz ocurrencia de ir desenterrando, cerca de Flechting, en Piltdown (Sussex), nueve fragmentos de una caja craneana más una gruesa mandíbula.

Estos restos de Piltdown dejaron por un tiempo perplejos a los sabios colegas de Mr. Dawson. La mandíbula, en su porción basal interna, poseía caracteres muy particulares, que recordaban, con bastante semejanza, los del chimpancé.

Mientras la caja craneana, aunque carente de *torus supraorbitalis*, emparejaba en un todo la caracterología del *Homo sapiens* actual.

¿Era aquello un esqueleto de animal o de hombre? ¿De antropoide o de ántropo?

Al fin, los etnólogos, con inspiración verdaderamente afortunada, se decidieron a bautizar tal hallazgo con el sugerente término de *Hombre auroral*; de *Eoanthropus* (*eos* = aurora; *anthropus* = hombre).

Un ser mitad bestia, mitad inteligencia.

Una bestia que ya no era bestia.

Un hombre que todavía no era hombre:

Eoántropo.

•

El hallazgo de Piltdown, realizado por el sabio inglés Dawson, de 1911 a 1915, me parece oportuno de ser evocado hoy para tratar del arte nuevo.

•

El arte nuevo, como el *Eoanthropus Dawsoni*, tiene también mandíbula chimpanzoidea y cráneo de *Homo sapiens*.

Contemplado desde el ángulo visual —y creo oportuno— que vamos a contemplarlo seguidamente, este arte da la sensación de un ser en gestación superior. Una como aspiración de lo tenebroso hacia lo cristalino. Algo con ciertos caracteres ya definidos, pero con otros indefinibles todavía.

Sobre el horizonte viejo y negro de un pasado, vemos que este arte apoya la punta rosa de su pie hacia un meridiano albeante de futuro.

Sol pálido y lunar, aún: sobre la horizontal del mar, hacia la vertical de un cenit.

Como un huevo de oro, este arte lleva encapsulado algo que es menester declarar, afirmar y reconocer: un hombre. Un hombre nuevo, una sensibilidad nueva: un auténtico eoántropo.

He aquí por qué no se debía hablar —para la caracterización total del arte novísimo— de una cosa deshumana, ni perhumana, ni inhumana, ni simplemente humana. Sino *eohumana*. La *eohumanización del arte*: tal juzgo el verdadero postulado de la más avanzada estética: generación de un hombre inédito, de un ántropo auroral.

●

Es decir: de una mandíbula de troglodytes y de un cráneo sapiente.

Los dos hallazgos fundamentales que, como el excavador de Piltdown, hemos creído nosotros reconocer entre los estratos plásticos del nuevo arte.

●

Demostrar —con técnica de embriólogo— la autenticidad de esas dos osaturas estéticas, las características fetales del recién nacido, ha de ser la tarea del presente ensayo.

III. MANDÍBULA DEL ARTE NUEVO

Inducción

No tiene el niño otros signos de darse a conocer que su llanto, su reír, sus manoteos en el aire y unas tiernas articulaciones, más signos algebraicos que fonemas. Si aceptamos el postulado de que se está gestando en estos momentos el alumbramiento de una humanidad —de que se prepara un hombre infante, un hombre auroral en nuestra historia—, con deseos de expresar algo genuinamente suyo, lógicamente tendremos que acudir a los signos primarios de su expresión —a su arte— para enterarnos del contenido de sus voliciones y apetencias.

Ahora bien: si no aceptase alguien este postulado de una humanidad novonata, de un mundo que nace —como diría Keyserling—, habría que demostrarlo a ese alguien por manera contraria.

Partiendo del hecho y llegando a la causa. Partiendo del arte y llegando a la existencia misma de esa humanidad predicha.

•

En vez de una deducción, una inducción.

•

Creo la inducción un sistema más filosófico que el deductivo. Más apropiado para las demostraciones de aquello que se duda.

Como en el presente tiempo hay mucha gente que duda del presente caso, esto es: de que estemos en un período auroral, renaciente y optimista del mundo, muchos creen esta hora la del Occidente y de la decadencia, me parece de elegancia adoptar

el método de la inducción, cogiendo el problema por su parte más saliente: la mandíbula. (Un directo a la mandíbula.)

●

¿Qué entendemos por mandíbula del arte nuevo?

Justamente lo que los sabios Smith, Keith, Pycraft, Schlosser, Gregory, Obermaier y Virchow entendieron por mandíbula del hombre de Piltdown: chimpanzoidismo, instintivismo, vitalidad elemental, primordialidad zoótica. En suma: paraíso animal.

●

¿Hasta qué punto pesa la mandíbula en el arte nuevo? ¿Hasta qué punto es animal y primitivo el arte nuevo? Está por hacer este libro, de un enorme interés científico. Aclarador de tantos rincones oscuros del arte nuevo, sólo con ese criterio aclarable.

●

Las sumarias notas que van a seguir serán una humilde contribución a esa urgente monografía.

Perdonad si tal vez no resulten todo lo rigurosas que lo exigido para un ensayo técnico y acabado. Ya que esto sólo es una aproximación para oyentes. Números tomados al oído. De todos modos, me esforzaré por sintetizar mis puntos de vista a base de datos comprobables y verificables.

Renacimiento del *Homo elementalis*

Sólo nuestro tiempo (y llamo nuestro tiempo al período que va desde el último tercio del XIX hasta nuestros días, o por precisar más abstractamente, todo el novecentismo)… puede ser en su arte comparable a otro tiempo de gran renovación en el arte europeo: el renacentista del siglo XV.

El Renacimiento (siglo XV) y el Novecentismo (siglo XX) han tenido de común este carácter esencial, en cuanto movimientos: que los dos se originaron de iguales causas: el descubrimiento de un hombre nuevo, de otro *hombre* que el usual de sus respectivas épocas.

Se podrán dar todas las definiciones que se quieran de lo que fue el Renacimiento cuatrocentista, pero la fundamental será siempre ésa: descubrimiento de un hombre nuevo, hallazgo de un *alter homo*.

Así lo comprendieron sus mejores teoretas. Nietzsche decía (*Humain, trop humain*, Athor, 237): «El Renacimiento italiano ocultaba en sí todas las fuerzas positivas que debemos a la civilización moderna: liberación del pensamiento, desprecio de las autoridades, triunfo de la cultura sobre el orgullo de casta, entusiasmo por la ciencia y el pasado científico de los hombres, liberación del individuo, aversión por la apariencia y la simple faz de las cosas».

Geiger, el famoso historiador de las humanidades en Italia y Alemania, resumía su visión renacentista en casi las mismas aportaciones: individualismo contra colectivismo, nacionalismo contra cruzadas e imperio, filosofía y sectas religiosas (valdenses, albigenses y husitas) contra el Pontificado, lengua y literaturas vernáculas contra latín, ciencias profanas contra teología.

Del mismo modo Buckhardt: un nuevo organismo del Estado. Educación del individuo. Resurrección y fomento de las ciencias. Conocimiento y descubrimiento del mundo y del hombre. Formación de la sociedad. Transformación de la religión y de las costumbres.

Y así —finalmente en estas citas—, de una manera concluyente, José Ortega y Gasset. El Renacimiento fue «una superación integral de la antigua sensibilidad».

En efecto: la física se renueva con Galileo y Newton. La filosofía, con Descartes…

Pero ¿para qué seguir esta oración de carácter escolar y no circunscribirnos a lo estricto de la renovación renacentista del arte?

El arte renacentista se renovó por dos vías: la Via Careggi de Florencia y la vía de las excavaciones.

Mientras León Bautista Alberti, y Marsilio Ficino, y Besarion el Cardenal, y Reginaldo Naldi, y Gemisto Pletón y Cosme de Médicis sentaban —a base de fervor— las bases de la «vuelta a Platón y al mundo antiguo», los fanáticos de esculturas y mo-

nedas (cadáveres de belleza) desenterraban torsos y textos del helenismo, de entre la rica tierra romana, para muestrario de las generaciones futuras.

El concepto medieval (tradicional) de *homo* quedó roto con esas operaciones —con esos ventanales abiertos en el Bauhaus de la cultura escolástica y teologal—. El *Homo teologalis* devino el *Homo culturalis*. Giotto siente un estremecimiento de Picasso; Brunelleschi, una inquietud de Walter Gropius, y Boccaccio comienza a cantar las nuevas velocidades de las cosas, con pasión de Marinetti. (Via Careggi-rue de la Boétie o Corso Venezia.)

De parejo modo, los albores del novecentismo han estado condicionados por movimientos de tierra semejantes.

Sobre el pedante y barroco tabique del burguesismo siglo XIX aparecieron los piquetazos salvadores de los nuevos horizontes. Emergiendo en aquel escenario estricto y constreñido de ochocentismo, el esquema ideal de un nuevo ser, de un nuevo tipo humano: ese que podríamos llamar el *Homo elementalis*.

El gran descubrimiento del novecentismo fue también el de un nuevo hombre (no nos cansaremos de repetirlo). Fue la ampliación que del concepto *homo* se tenía hasta entonces. Fue la nueva geografía continental humana puesta en comercio. Las nuevas Indias de la cultura (descubiertas por heroicos nautas) mediante el esfuerzo de tres disciplinas que convendrá examinar consecutiva y separadamente.

●

El concepto del *Homo elementalis* se lo debe el arte nuevo —ante todo— a esa joven ciencia (joven de sesenta años apenas) que se llama «prehistoria». En seguida, a esa otra ciencia no menos joven que es la *etnografía comparada*. Y, finalmente, a la tolvanera de problemas suscitados por el *arte social* del primer tercio de nuestro siglo, localizado en especial sobre la literatura rusa.

El arte nuevo ha visto su nacimiento fecundado (en parte) por esas tres influencias de elementalismo que le aportaban la prehistoria (*Homo primigenius*), la etnografía (*Homo nigrus*) y la literatura rusa (*Homo proletarius*).

●

El *paleolita*, el *negro*, el *proletario*. He ahí tres esquemas de primordialidad humana, directamente influyentes sobre el sistema conceptual del nuevo arte.

He ahí los tres dientes de la mandíbula. La parte basal de esa mandíbula.

●

Examinar cada uno de esos tres compuestos anatómicos debe ser nuestra inmediata tarea.

El *Homo primigenius*

Esa joven ciencia… la prehistoria… ¿sesenta abriles?… Un poco más. Un poco menos.

Lo cierto es que hasta mil ochocientos sesenta y tantos la prehistoria no aparece en nuestra cultura, con personalidad seria e influyente. En 1715 (cosas del XVIII ilustre) se descubrió la *primera piedra* en Gray's Lane (Londres). Pero esta primera piedra se puso erróneamente al edificio de la cultura romana: fue un hacha negra de sílex, encontrada por un curioso y amable boticario.

En 1797, otro inglés, John Frere, encontró más documentos líticos cerca de ese mismo punto. En el Tejar de Hoxne (Suffolk). Escribió una memoria sobre el caso, y la Sociedad de Anticuarios de Londres tuvo el urgente acuerdo de publicársela a los cincuenta años de haber sido presentada. Avanzó el siglo XIX y nadie creía en el *Homo elementalis*. El mismo Cuvier declaró improbable su existencia. Y aun después de los decisivos descubrimientos de Boucher des Perthes (1786-1868), fundador de la ciencia del hombre pleistoceno, queda por tiempo la duda de estas cosas. Sólo tras el detenido examen de la comisión inglesa en 1858 a los yacimientos de Abbeville —que no fueron precisamente los de Glozel— comenzó el mundo científico a interesarse en las nuevas tierras ganadas por el hombre para la historia del hombre, y a popularizarse los conocimientos de esa que en breve iba a ser una rigorosa disciplina: la prehistoria.

Publican Mortillet, Boule, Sollas y Obermaier sus libros famosos, y poco a poco lo que fue secreto de academias y círculos estrictos se extiende y difunde a las masas

medias de la cultura general. La cosa no podía por menos de trascender al arte y de orientar la sensibilidad hacia nuevos derroteros. El hallazgo de la capilla sixtina del arte cuaternario, esa sublime gruta de Altamira; las reproducciones lanzadas a la curiosidad general por el abate Breuil, por Verworn, Luquet, Piette, Reinach, Saint-Périer, Lalanne, Begouen, Capitan, Peyrony, Cartailhac, Cabré y otros sobre el arte moviliar y rupestre del paleolítico tuvieron la eficacia de las lecciones que los sabios bizantinos, los paleólogos, derramaron por la Italia del siglo XV.

Un arte desconocido y poderoso a la vista. Una orientación: un horizonte novísimo.

●

¿Cómo concretar las influencias de la prehistoria en el arte nuevo?

A pesar de haber interrogado a algunos eminentes especialistas, no he logrado averiguar si existe alguna contribución científica a este problema: si posee bibliografía.

En la mayor de las aventuras, me he visto obligado a cristalizar, por mí mismo, algunas afirmaciones y pruebas atañederas al particular.

●

He aquí mis resultados.

La pintura absoluta

Así ha sido llamado, con nombre más exacto, el cubismo, o con otro aún más preciso, el expresionismo abstracto. Esto es: la volatilización del objeto en aras de la forma y del color de la armonía pura.

Esta ley de la pintura absoluta tuvo su vigencia primera en el arte prehistórico.

Para el cubismo encontró uno de sus mejores teóricos, Maurice Raynal, estas ascendencias: Ingres, Poussin, Vermeer, Tintoretto, Greco, Giotto, Angélico, entre obras europeas.

Sin embargo, ahí está ese ejemplo primario y perfecto de arte pleistoceno que me permito mostrar confrontado con uno netamente cubista (Fig. 1).

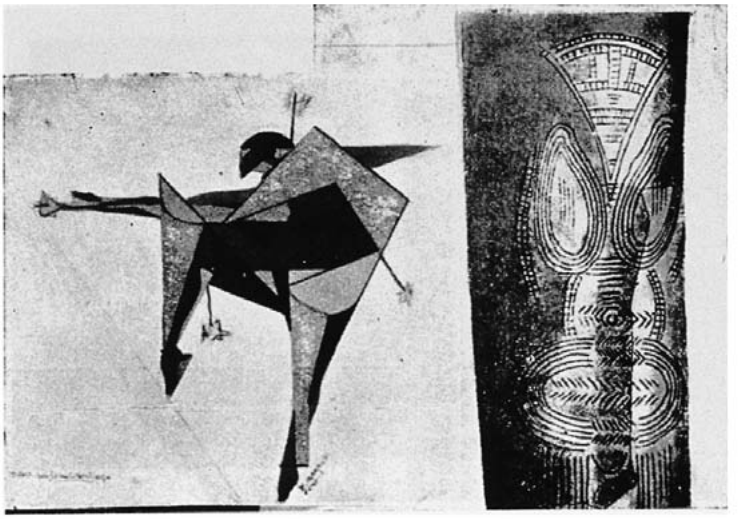


Fig. 1

Fig. 2

Esa figura de mujer esquematizada, grabada en marfil —del yacimiento de Predmost en Moravia—, ¿no tiene algo de una elipsis de Mallarmé, de un drama sintético de Marinetti, de una pintura de Prampolini o de Balla?

La cabeza, un triángulo. Los senos, dos parábolas. El vientre, una esfera. Unas verticales, las piernas.

Tabú del retrato

La segunda nota que enlaza analógicamente el arte nuevo con el prehistórico es su soslayamiento del retrato.

Mientras el arte prehistórico gusta de lo genérico —del tipo nematomorfo, tipo paquípodo, tipo cestosomático—, abomina de la representación individual.

Las causas no nos importan en este momento. Ni nos interesan tampoco las que movieron al arte nuevo al mismo vejamen del retratismo. Tal vez la idea mágica —supersticiosa— que dio sus normas al artista rupestre para no representar *rasgos* concretos de sus contemporáneos se podría encontrar en el subconsciente del artista moderno. Pero no es esta averiguación nuestra tarea de hoy.

Veamos una nueva confrontación: un Giorgio Chirico (*Il consolatore*, 1926) y la estatuilla de esteatita de Menton, según S. Reinach (Fig. 2).

Casi la misma distribución de masas. La misma solución de las fases. Rostros embolados. El mismo aplombamiento de las figuras. Creo que es una confrontación sorprendente.

Triunfo del detalle (naturalismo animal)

Otra característica común de ambos artes: la fruición por el verismo, por lo minuto, por el detalle nimio y constructivo.

(No me refiero al carácter impresionista del arte de las cavernas. El arte de las cavernas, contra lo que se creyó hace años, no fue impresionista, sino expresionista, como ahora veremos.)

Ahí ofrezco una cabeza de caballo burilada en asta de reno. Y un pescado magnífico, retratado por Le Corbusier.

Ese gusto —de última hora en nuestra época— de «lo fotográfico», de «lo exacto» en la reproducción de las cosas, que nos ha hecho volver la vista a *la máquina*, a la reproducción mecánica para interpretar la naturaleza (Ciudad Mundial, de Citroën; vuelta a los primitivos holandeses), está patente en esa testa equina de Mas d'Azil (Fig. 3).

Dinamismo

Quizá es uno de los rasgos más fundamentales de semejanza el dinamismo de cierto aspecto del arte rupestre y los ensayos expresionistas de nuestra época.

Basta colocar juntos al famoso bisonte o jabalí altamirano —de la gruta de Sautuola— y al jinete de Kandinsky para ver su radical fraternidad (Fig. 4).

Figuras antropomorfas

He ahí otra semejanza: el gusto por las figuras quiméricas, por los complejos zoológicos, por las mixturas de animal y hombre.

(Véase el ejemplo de varios antropomorfismos de cuevas diversas [Mas d'Azil (Francia), Hornos de la Peña (España), del abrigo de Megel (Francia) y de la gruta de Combarelles (Francia)], frente a una concepción de Max Ernst.)

Ese reconocimiento de lo que el hombre tiene de carnívoro, de ave, de vultúrido, de equino y de pez —carnaval de la especie—, está patente en la confrontación adjunta (Fig. 5).

Simbolismo de las manos

Tengo gran fortuna de ofrecer un ejemplo recientísimo para confrontar con esa reproducción de la cueva del Castillo (Santander). Un cuadro del joven español Esteban Vi-

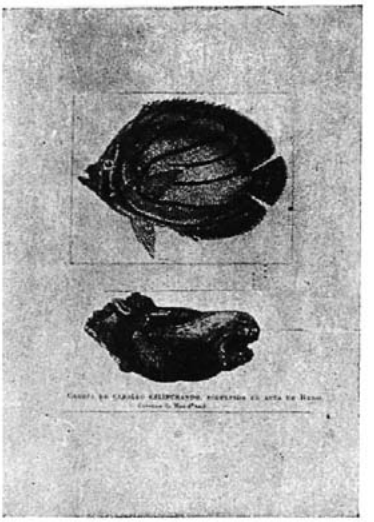


Fig. 3

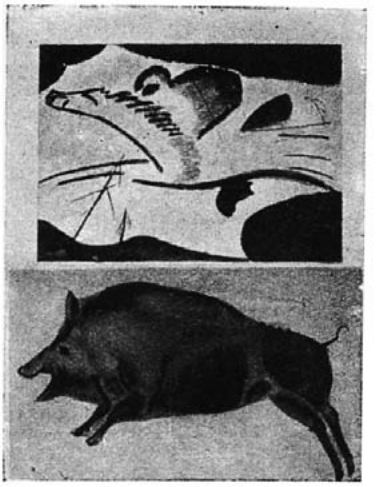


Fig. 4

Fig. 5

cente, que sigue direcciones del madrileño Bores. En ambos ejemplos chocarían —aparte las huidas superpuestas de bisonte y caballo— las siluetas extrañas de las manos (Fig. 6).

Parece ser que los paleolitas silueteaban en las cavernas esas manos de la manera siguiente: untaban la superficie rocosa de grasa líquida; aplicaban la mano con los dedos entreabiertos, echando o soplando ocre o carbón en polvo, que se adhería. Al retirar la mano, quedaba su impresión.

Semejante costumbre de reproducir las manos se halla también en los pueblos primitivos actuales de América y Australia. Se piensa que la significación de este jeroglífico manual fuese la confirmación de tratados o consagraciones. Llegando a encontrarse *dedos mutilados* en las huellas, que hacen suponer sacrificios y exvotos por seres queridos. (Cf.: juramento actual castellano para afirmar categóricamente algo: «me cortaría los dedos de la mano».)

Con instinto finísimo, Vicente ha sellado su cuadro —ese extraño cuadro de esa extraña yeguada— con huellas de manos, de vagos cazadores amenazantes.

Ley de la corpulencia

Es curioso el placer que tuvo el arte primigenio de representar las *formas que pesan*, que diría D'Ors, las mujeres pesadas.

Uno de los signos más acreditados del arte rupestre es ese de las mujeres corpulentas, esas Parcas —sin paños mojados— antecesoras de las helénicas.

También, entre los salvajes de hoy, predomina el representar a la mujer rolliza y plena. ¿Símbolo de fecundidad? ¿Alusión sexual? ¿Matriarcado?

El caso es que, actualmente, el arte nuevo se regocija y goza con la representación de esas mismas mujeres.

Sería obvio recordar todos los casos…

Citemos la famosa *Maternidad* de Picasso —por todos conocida—, cuyos pies, manos y narices parecen hechos con leña, con sacos de arena o con leche cuajada, a fuerza de pronunciarse.

Lo mismo, esos desnudos del admirable Togores, de Cossío, de Benjamín Palencia, de Barradas, Vázquez Díaz, de Maroto, de Dalí, de Moreno Villa, de Maruja Mallo, de Bonafé, Galanis, Kars, Otto Dix, Mense, George Grosz…

Como ejemplo, frente a la mujer de Dordoña (cuerno de bisonte en la mano), una corpulencia de Braque (Fig. 7).

Imágenes de sueño (superrealismo)

Tal vez, otro de los rasgos que más aproxime el arte prehistórico al nuevo es la interpretación de los sueños, el valor concedido a los fenómenos hipnóticos. Desde luego, la valoración del sueño como materia artística y literaria es una de las conquistas de que más se precia el arte nuevo de haber alcanzado. Bajo las riendas de Freud —gran taumaturgo del velo de maya humano—, la sensibilidad reciente se adentra por esos caminos que, desde milenios, estaban menospreciados, sin más culto que el —secreto y un poco envilecido— de las razas orientales.

Tanto el hombre primitivo del paleolítico como el salvaje de hoy fueron freudianos sin saberlo.

El mundo de los sueños lo tomaron como mundo de posibles conocimientos con que gobernar el de las realidades. El mago o hechicero de tribu era, generalmente, un soberbio psiquiatra. Las embriagueces sonambúlicas del chamanismo están siendo hoy repetidas por los artistas demoníacos del expresionismo y del superrealismo.

El superrealismo torna sus ojos no sólo a problemas de hipnosis individual, sino a viejos artes desuetos, puestos de repente de moda ante la nueva significación que les cae encima.

Así se han visto evocadas en las galerías suprarrealistas las esculturas aztecas e incas, las construcciones indias, toda aquella plástica que fuese como concreciones de quimeras hipnóticas, de precipitados sonambúlicos.

Esos mascarones americanos de la América precolombina, que Samuel Butler describe arbitrariamente en su célebre *Erewhon*, son gustados hoy por el suprarrealista como ricos racimos de sueños, como cristalizaciones de pesadillas y delirios de estados de sonambulía.

Como vía de ejemplos, aporto dos confrontaciones (Figs. 8 y 9).

Una, de un cuadro del jefe del plasticismo suprarrealista, nuestro Juan Miró, frente a una lucha rupestre de guerreros.

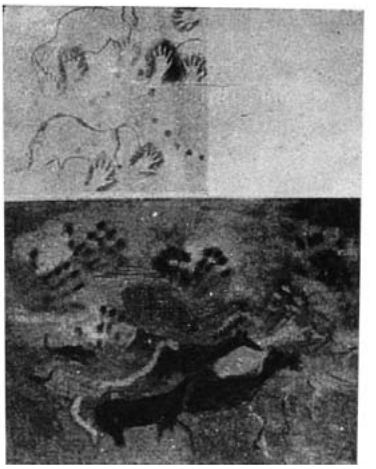


Fig. 6

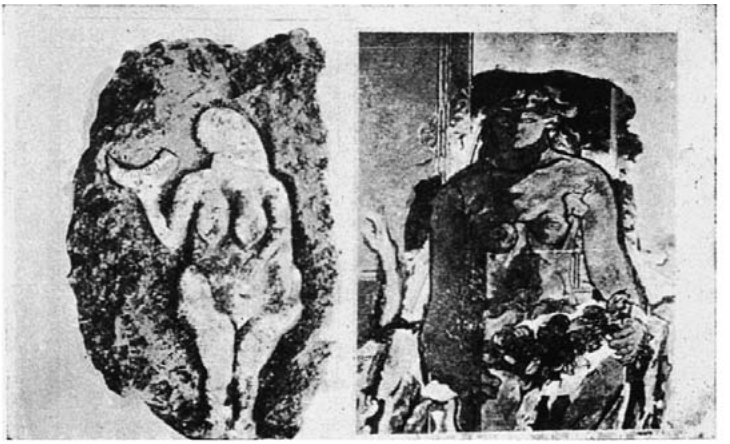


Fig. 7

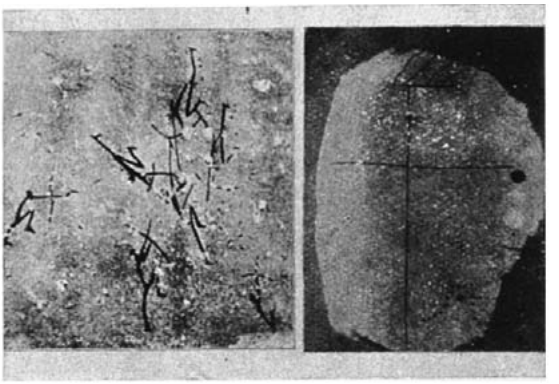


Fig. 8

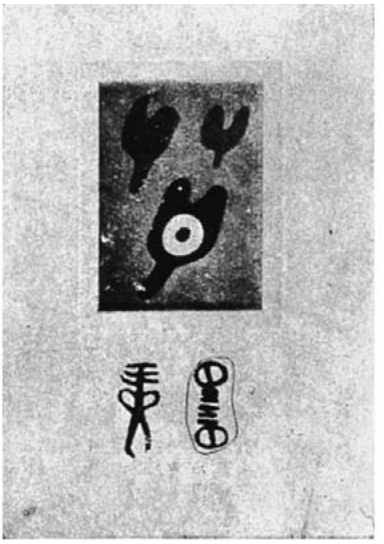


Fig. 9

Fig. 10

Se observará en este primer ejemplo el carácter *microbial*, de bacilos de sueño, que tienen ambas pinturas, su esquematismo de gusanos, como preparaciones de microscopio ampliadas.

El segundo ejemplo es un caso de álgebra de objetos.

Dos botellas de Arp —expuestas hace unos pocos días en París— frente a dos petroglifos del pleistoceno.

Creo de gran sugerencia estas dos confrontaciones.

Libido (idolatría sexual)

Si Freud y la moderna psiquiatría han emocionado la atención del arte con su interpretación de los sueños, mucho más la han conmovido con esa imagen obsesionante de lo que con el nombre de libido dejaron vagar monstruosamente por los subterráneos más desconocidos del hombre.

Uno de los signos más peculiares del hoy artístico es su atrevimiento con los problemas sexuales, la resolución de resolver complejos.

Pues bien: piénsese que esta preocupación sexual fue una de las centrales en el mundo del hombre primitivo, como ha demostrado Groebner.

Hasta tal punto que cuando un falsificador de paleontología humana, como ese doctor Morlet de Glozel, quiere caracterizar documentos paleolitas, lo primero que se le ocurre inventar es un ídolo sexual.

¿Para qué subrayar ejemplos del arte prehistórico que todos conocemos?

La danza de las damas de Cogul, en torno a un falo. Esa Venus de Laugerie Basse, y el busto femenino de Mas d'Azil y todo ese derroche de magia sexual que encierran las esculturas del auriñacense.

Bástenos mostrar —como ejemplo, el más culminante de los hasta ahora mostrados— esa ambivalencia prodigiosa, ese sintonismo casi increíble de la feminidad encontrada en Lespugue (Francia) por Saint-Périer, en 1922, y la plasmada por Pierre Flouquet en Bruselas, ese mismo año de 1922 (Fig. 10).

La misma modelación de la cabeza, en voluta semifálica. El mismo redondeamiento mórbido del seno. El sentido genital de todas las líneas. Creo que esta con-

frontación bastaría por sí sola para demostrar cuanto la prehistoria ha podido concomitar e influir sobre el arte nuevo.

Leyes estéticas analógicas

Pero no sólo los casos plásticos concretos deben orientarnos en estas analogías. También las que llamaríamos leyes estéticas de la prehistoria y del arte nuevo. De las cuales, creo dos fundamentales.

Ley de la sublimación del objeto

Esa vuelta al objeto señalada por todos los críticos de arte al tratar de la plástica novecentista fue la primera *ida* del hombre elemental.

El hombre elemental, como el artista de hoy, vio palpitando tras del objeto fuerzas misteriosas que había no sólo que captar, sino adorar.

Lo esencialmente característico del arte prehistórico y del actual, lo que más les une, es su sublimación del objeto, su superstición por la realidad objetiva, a la que dotan de poderes tales de atención que la transforman en mágica.

Toda la teoría del arte moderno, del libro —ya muy difundido— de Franz Roh, descansa sobre ese postulado: realismo mágico.

El mismo Franz Roh, al hablarnos de uno de los más representativos espíritus del arte nuevo, Schrimpf, nos revela que la teoría de la pintura de este alemán es precisamente la que tuvo el hombre de las cavernas. (Y por cierto, la de nuestro Solana.)

Un pintor como Schrimpf —dice Franz Roh—, que pretende realizar el mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la naturaleza, a que todo llegue de la representación interior.

Por esta razón, pinta sus paisajes dentro del estudio, casi siempre sin ningún modelo, y aun sin previo bosquejo. Sin embargo, insiste mucho en que el paisaje sea, en definitiva, rigurosamente un paisaje *real*, que se pueda confundir con uno existente (Franz Roh, *El realismo mágico*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pág. 51).

Son éstas unas palabras que pudieran aplicarse a cualquier sacerdote espeluncal. De aquellos que en lo más profundo de la gruta —en un estudio casi de cinema, a la luz de grasa

quemada— dibujaban mágicamente —de memoria— el bisonte o el reno, que *necesariamente* debería parecerse al reno o al bisonte *real* para que la caza del cazador tuviese eficacia.

Para esta vuelta a la sublimación del objeto —en el arte nuevo— ha tenido un gran influjo lo *mecánico de reproducción*: la fotografía. Y, sobre todo, el cinema: técnicas novecentistas de concentración de objetos.

Hoy el cinema es tenido por algunos sagaces cineastas como una evolución de la caverna. Véase el ensayo de Lionnel Landy *Le Cinéma synthèse des cavernes*.

Como el rupestre, busca el cinema las grandes superficies: pantallas. (Cosa que buscó ya el expresionismo de *I Valori Plastici*.)

Utiliza, como el rupestre, las *superposiciones*: truco cinemático que no es sino la comunidad de los objetos entre sí, la ensambladura de todas las perspectivas.

No hay un cuadro más cubista que algunas rocas cuaternarias pintadas al bermellón.

Ese nuevo sentimiento del espacio, de que hoy se enorgullece justamente el hombre actual, fue sentido en el pleistoceno.

Ley de la imagen

Esta segunda ley es casi complementaria de la anterior. Se busca al objeto por su imagen, por sus puntos de vista. El culto de la imagen entre los primitivos tiene hoy resonancia novísima con el imaginismo, una de las conquistas más preclaras de la pintura, y, sobre todo, de la poesía actual.

●

Basta —creo— con estas sumarias sotolíneas para destacar la congruencia de la prehistoria —su probabilísima influencia— sobre el arte moderno, nunista. Arte de primitivismo y de alba, en lo más profundo de su constitución.

●

Y pasemos ahora —un poco rápidamente— a constatar las aproximaciones de este arte con las otras dos corrientes señaladas del *Homo elementalis* contemporáneo: la etnología y la literatura proletaria.

El *Homo nigrus*

Mientras en Alemania se fundaba el Völkerkunde berlinés y se comenzaba a superar aquella *Anthropologie der Naturvölker* —de Waitz y Gerland— que había sido imprescindible durante los comienzos etnológicos de la cultura europea; mientras en Francia la ciencia etnográfica se plasmaba en publicaciones como la *Revue d'Ethnographie et Sociologie* y museos como el del Trocadero, y en Inglaterra, Norteamérica, Italia, Austria-Hungría, España, Holanda, Portugal, se encarrilaban los más inquietos espíritus científicos hacia el nuevo mundo de las razas y de las culturas comparadas, Baudelaire, Loti, Kipling, siguiendo la trayectoria iniciada en el romanticismo para lo exótico (Chateaubriand, Merimée, Stendhal y Gobineau), sentaban las bases del nuevo sentimiento humano de lejanías —de musas lejanas, que diría la *Revista de Occidente*—, que iba a tener sus mejores poetas en un Morand, en un Cendrars, en un Gómez de la Serna, en un Conrad, en un Mac Orlan, en un Claudel…

¡Polinesia! ¡Siberia! ¡Congo y Sudán! ¡Brasil, Trópico y Ecuador! ¡Budismo!

De todas las exclamaciones novoespirituales que podamos proferir, quizá ninguna con el estremecimiento que ésas.

¿Cuánto deben la nueva literatura y el arte nuevo a los *raids* científicos de aquellos *pioneers* de lo exótico?

Ahí están sus nombres, desconocidos para casi todos los artistas que hoy operan con sustancias precipitadas por tales magos.

Salvo un Frobenius o un Obermaier —relativamente populares—, ¿quién se acuerda de Ling Roth, el estudioso de la Tasmania; o de Smith, el investigador de los aborígenes de Australia; o de Codrington, el folklorista de los melanesios; o de Ankermann, el africanófilo; o de Ehrenreich, el mitógrafo de los primitivos yankis; o de Stadling, el curioseador profundo de los pueblos árticos?

En cambio, todos tienen en sus labios el sucedáneo, en arte, de aquellos investigadores en ciencia: Henri Rousseau, *le Douanier*.

Y sobre todo, al más genial de todos los conquistadores de Nigricia: Pablo Picasso.

Pablo Picasso, el poseedor de anitos y fetiches, el que con Braque y Dérain y los iniciadores del cubismo se prosternaba ritualmente ante las culturas polinesias, ante aquellos planos tallados en madera, elemental y prodigiosamente.

No es éste el momento de historiar lo que el arte de los salvajes actuales ha influido en el nuestro contemporáneo. Arquitectura, música, literatura, pintura, escultura: de todas las artes pudieran citarse ejemplos.

Me bastará señalar —con elíptico gesto— un caso decorativo de teatro picassiano, confrontado con una construcción del Alto Senegal. Otro caso arquitectónico (ley de la cal) de Walter Gropius, que recuerda un cubo de habitación africana.

Una pintura mural de Ferdinand Léger, que es un ensamblado de pura geometría oriental.

Una escultura de Modigliani, cuya técnica procede palpablemente de los bronces del Benín (Figs. 11, 12, 13 y 14).

Y, finalmente, si lo tuviese a mano, haría arrancar a un balafón sudanés sincopatismos deliciosos de puro jazz.

El *Homo proletarius*

Más breve he de ser en esa, aunque no problemática ni oscura, aportación de la literatura social del novecientos al arte nuevo.

No cabe duda que en el fondo de la renovación futurista, dadaísta, expresionista, de hace una decena de años, latía el hervor subversivo de las inquietudes proletarias: fructificaba el fermento sembrado a manos llenas por la novela naturalista de Rusia, heredera de la francesa, siglo xix.

(Zola y Anatole France, por ejemplo, deberán ser tenidos en cuenta para la novelística rusa.)

El hombre evangélico de Tolstoi, el hombre demonio de Dostoievski, el hombre bestia de Gorki, el hombre abúlico y mecánico de Andreiev, el hombre multitud de Whitman (yanki que merece el título de ruso), tenían que operar sobre el nuevo concepto de *homo* que se iba a cuajar en la historia.

Cuando se leen hoy poemas de Block, o de Maiakovski, o de Essenin, o de Ehrenburg, se percibe todo el aporte elemental que aquellos antecesores trajeron a los nuevos himnos humanos.

Fig. 11

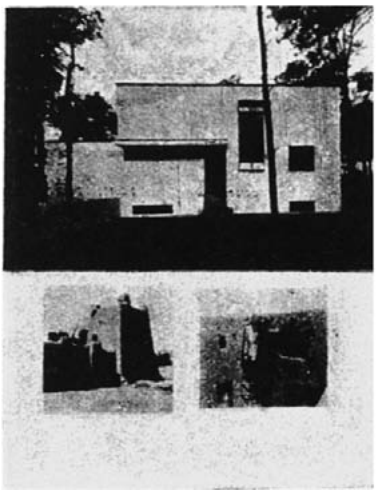


Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Si se va a la pintura, se ve que los lienzos de Delaunay, de un Metzinger, de un Diego M.ª Rivera, de un Macke, reflejan esa misma concepción atormentada, incandescente y subversiva de la nueva humanidad elemental que ascendía la escala.

Esos lienzos contemporáneos del dadaísmo, de las palabras en libertad, de la bomba sintáctica, del libertinaje tipográfico, de la anarquía del léxico…

En el *Homo proletarius* del expresionismo (que luego recoge la fuerza modernísima de un Otto Dix, por ejemplo, en Alemania), habrá que ver el tercer diente de esa mandíbula animaloide del arte nuevo.

●

Que acabamos de examinar todo lo menudamente a que nos constriñe el límite de un ensayo conferencial.

IV. CRÁNEO DEL NUEVO ARTE

Y, SIN EMBARGO, a pesar del peso atroz de esa mandíbula instintiva, ¡quién sabe si son esos cuantos huesos encontrados del cráneo los que decidan más a estas horas sobre el porvenir del eoántropo, del hombre del arte nuevo!

Por todas partes se oye la misma bocina: ¡El hombre de hoy es racional! ¡El hombre de hoy ama el orden! ¡El hombre de hoy cree en la inteligencia con igual fervor que se creía antes en el instinto!

En efecto: si se vuelve el rostro hacia el arte, hacia la literatura, hacia la política, hacia la moral en todos esos aspectos, se encuentra un aplomo frío y dominador curiosísimo.

En pintura, las telas fugitivas y volcánicas de otrora se tornan bloques, se mineralizan, se asientan como monumentos.

Picasso evoluciona a una objetividad genial. Carrá, Chirico y los *valores plásticos* adoptan aires de alta albañería conduciendo ricos trozos de cantera tallados.

Y así Schrimpf, Mense, Draving-Hausen, Galanis…

En literatura —tras la orgía demoníaca del dadaísmo y otros ismos—, se torna al idilio casto y sobrio de la forma pura, del contenido puro, de la palabra exacta y biselada. Mirando todo aquel antecedente que pueda significar *cultura*, *cultismo*, *cultivación*, antiprimitivismo. (De ahí la vuelta a Góngora en España. Y a Molière en Francia, y a los clásicos del cuatrocientos en Italia.)

En música, se torna el gusto hacia el XVIII ilustre, sin síncopas y sin negroidismos: una música clara y limpia como la de un Scarlatti o un Mozart.

La arquitectura tiende más cada vez hacia la simplificación de la *máquina habitable*, que es la casa.

La escultura —lejos de los archipenkismos— busca sus plasmas en mundos estrictos de mecánica. La política (negra o roja) quiere, cada vez con más decisión, el hormigón armado y los grandes planos para las construcciones.

No nos extrañemos demasiado de ello. No nos desconcertemos. Si previamente el *Homo europeus* buscó el chapuzón en lo elemental y primitivo, fue para vigorizarse, para sacudirse la blanda costra del XIX. Así se lanzó al deporte de la locura, del salvajismo.

Pero el mundo (Europa) no podía, ni podrá ya nunca renunciar a ninguna riqueza del pasado, a ningún acervo tradicional, a la lección de muchas centurias de experiencia.

¿Cómo iba a renunciar Europa a la razón, este continente que ha hecho su crítica pura?

●

Tal vez sea en estos momentos excesiva esa vuelta a lo *racional*, como lo fue aquella anterior a lo irracional.

Pero de todos modos es un ensayo magnífico, una novedad, un *raid* más de nuestra ágil constitución occidental.

No hagamos caso —pues— de los vejaminadores de esta vuelta. De esta reinserción. (Es la espiral eterna del progreso.)

Aunque, ¿quiénes son vejaminadores del arte actual?

Generalmente, unos pobres espíritus que no pertenecen a una frontera ni a otra.

Son esos llamados por sí mismos liberales, pero que no liberan nada. ¿Qué van a liberar? ¿Qué ensayo serio hacen para liberar? ¿Se sometieron, acaso, a la disciplina patética nerviosa y de alta tensión que significó seguir la espiral de las avanzadas, los retorcimientos de las exploraciones?

No. No se sometieron a nada. Mas que al café con leche o al limpiabotas. Son esos que, porque tienen ante sí el mármol de un velador, creen tener delante la tumba del arte nuevo. Y lo que tienen tras el mármol son sus propios pies, hediondos a colillas y a siglo XIX.

Cuando oigáis maldecir o bendecir de un arte, no tenéis más que acudir a la gran prueba de la *coetaneidad*, a esa que yo me permito denominar: «Prueba de los cien metros». O a estas otras sucedáneas: «Del capó, del níquel y del duraluminio».

Prueba de los cien metros

Cuando dudéis de si un cuadro, un verso, una música, un ensayo, una escultura o un plano arquitectónico van bien para la nueva sensibilidad, no tenéis más que cogerlos bajo el brazo e instalaros frente a un rascacielos, un *cien metros*.

Confrontáis. Y si no se tiran de espaldas, es que casan. Y si no casan, es que se tiran de espaldas.

Lo mismo digo, si repetís esta prueba frente a un capó de automóvil, el níquel de una clínica o el duraluminio de un avión.

Sed inexorables: cuando alguno de los vejaminadores se os acerque con su obra petulantemente, no dudéis un instante; sometedle a una terrible prueba de los cien metros, que le desnudará para siempre, arrojándole con más vergüenza que Adán fuera del paraíso de las verdades recién conquistadas.

V. PERFIL DEL EOÁNTROPO

¿Qué saldrá de todo esto? ¿Qué está saliendo de todo esto?

Yo me he limitado a descubrir —embriológicamente— los caracteres de la mandíbula y del cráneo del nuevo hombre.

Hemos visto a la nueva humanidad novecentista sumida en el baño abisal y profundo de lo *primitivo*. Y en seguida, su reacción, en salto, hacia *lo culto* y *racional*.

Estamos, tal vez, en el final de esta segunda fase de la gestación eoantrópica.

Saturado de fuerza vital (de *Homo elementalis*), y a punto de saturarse de fuerza cultural (de *Homo culturalis*), quizá se prepara la evolución del hombre hacia una soberbia armonía de potencias y posibilidades.

Desde luego, ninguna de estas dos experiencias (la instintiva y la racional) habrán sido inútiles. Han hecho al viejo hombre del XIX recorrer todo un periplo maravilloso de renovaciones.

Ahora queda por entrever el perfil futuro de mañana de este hombre auroral que se está levantando suavemente sobre el horizonte de hoy mismo.

Pero esta anticipación visual la dejo para cada cual de los lectores, si tienen a bien apoyarse —como sobre trampolines— en estos sumarios datos de mi ensayo.

[*Revista de Occidente*, 57, marzo de 1928, págs. 309-342]

CUADRANGULACIÓN DE CASTILLA

(1929)

I. VIVIR SOBRE MESETA

Vivir sobre meseta es como vivir sobre pista de circo. (Las estrellas, trapecios. El corazón, equilibrista de sol y de luna.)

Vivir sobre meseta es como vivir sobre tarima de cadalso. (La periferia mira canallescamente el espectáculo de que el crepúsculo siegue nuestras cabezas antes que al mar la suya.)

Vivir sobre meseta es como vivir en campo de aterrizaje y elevaje. (Nuestras pupilas corren por el páramo diariamente como alígeros aparatos de caza, nubes y triángulos.)

Vivir sobre meseta es como vivir sobre geometría. (Se siente el cono truncado bajo los pies. La vertical del cielo. La raya decidida del horizonte. La elipse del astro. Y el ∞ del pájaro en el aire.)

Vivir sobre meseta es como vivir sobre el parche de un tambor. Las pisadas suenan roncas. Y arde la sangre como para un asalto loco a alguna parte.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre la palma de una mano. De una mano que alguien empina para que acariciemos la nieve de las sierras.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre un púlpito de granito. Desde donde hablar a la Soledad y al Desamparo, nuestras vírgenes mejores.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre pezón de la tierra. En el que nuestros deseos son constelaciones de Amaltea.

Vivir sobre meseta es como vivir sobre una superación constante de la superficie.

Es elevarse metódicamente todos los días hacia ese sistema estelar que nos llama, con su cenit, por nuestros nombres propios. Es volar del mundo todos los días un poco:

Vivir sobre meseta, volar del mundo.

II. CARTULARIO

A

A POCO DESPUÉS de la madrugada, entramos en Castilla.

Nada nos había molestado —todo el viaje— desde la costa oriental y azul de España.

Diciembre.

Sentimos frío. Nos arropijamos en interferencias de mantas, postulando una Santa Hermandad del Calor.

Tuvimos que renunciar a esta Santa Hermandad en seguida. Para formar otra: aquella de la Inquietud.

Un hombre nos pedía nuestra identidad imperiosamente.

El tren corría por la estepa.

A poco después de la madrugada habíamos entrado en Castilla.

La viajera del rincón miró por el cristal empañado, hacia el campo todo gélido y albino.

Escarcha —exclamó como si exclamara una consigna.

El viajero del rincón se despertó y miró al hombre que le inquisitoriaba.

Policía —exclamó como si exclamara otra consigna.

Entonces yo, reuniendo esos dos términos de definición tan pura, pronuncié para mí otra palabra resumen: *Dureza.*

(Policía y escarcha. Dureza.)

Cerca de Guadalajara —volaba el tren— vi una vez más la clave —imperecedera— de Castilla.

B

Bueno. ¡Y qué! ¡Dureza!

El suelo duro. El cielo duro. El alma dura. La vida dura.

Y hasta la moneda principal y más valiosa de plata con el nombre de *duro*.

(Cerca de Alcalá una carretera bordeada de cipreses. Por en medio de ella, un carro.)

Ciprés, árbol duro.

Carro, vehículo duro.

Mula, animal duro.

Y, sin embargo, ¡este enternecimiento!

C

Cosa indigna, este enternecimiento.

Vieja herencia de la familia, que no ha terminado uno de liquidar.

Nos han atronado demasiado los oídos niños con estos paisajes. Hay demasiada unción en nuestro pasado mozo para que nos sintamos —de repente— libres de la dureza, ante esa terrible palabra de *Castilla*.

(Cerca ya de Madrid. En el trozo interplanetario de Getafe —color asteroide—, lo que nunca creí sentir: alma dura de salvaje, defendiendo su tribu con los dientes y las piedras. Alma de guardador de muertos.)

D

De guardador de muertos.

No creo que tuviera otro sentido la campaña imperialista de la generación del 98; generación absolutamente castellana: guardadora de muertos: vestal de reliquias.

Ciudades con óxido, horizontes rasos, soledades, peñas. He ahí los muertos. El sagrario.

En torno a tal sagrario, Castilla refundió en el 98 su sentido único en la historia de España, conservadora de su muerte, interventora de la vida ajena.

(Escarcha, policía.)

¡Qué lección grave y mágica la del 98!

(Curas, militares.)

El 98 —curas, militares— fue eso: defensa del espíritu frente a la materia.

El espíritu era lo desnudo, la muerte.

La materia era lo vestido, el resto de España.

Los hombres del 98 cantaron Castilla con voz de réquiem, con acento de tedéum. Con alma de funcionarios de Castilla: curas, militares: esto es, de sacerdotes.

La lección del 98 fue una lección esencialmente sacerdotal.

E

Esencialmente sacerdotal. Por tanto, imperialista, catequista, arrebatadora: *dura*.

(Policía, escarcha.)

F

¡Fieles amigos de Castilla! ¡No pedid, pues, otra cosa a Castilla!

Con su sentido de la *dureza*, ella solucionará siempre lo insoluble.

Con su sentido de la *muerte*, ella resolverá cualquier conflicto de vida.

Con sus curas, con sus militares.

Es decir, con sus artistas.

(Sus artistas, guerreros, sacerdotes.)

Toda la literatura en lengua castellana será siempre política: literatura de sacerdotes y guerreros. Literatura de policía y escarcha.

Es la mejor filiación para reconocer el nervio más secreto de la literatura de nuestra meseta.

Aplicad la *dureza* como peso y medida y veréis que Unamuno, que Ortega, que Azorín, que Baroja, que Ayala, que Machado, que Juan Ramón —y lo mejor de la nueva literatura actual— tienen almas de cura y de soldado.

G

¡Gran alma, por tanto! ¡Dureza! Frente a la almáciga, siempre pueril e inconcreta de todo eso, en España, que no es Castilla.

III. PAISAJE DE MATERIA GRIS

Castilla –afortunadamente— va dejando de ser un tema retórico. Hundiéndose —con su generación inventora, la del 98— en los museos. Comenzamos ya a transitar por los pueblos castellanos sin acordarnos demasiado de Azorín, de Baroja, de Unamuno ni de Zuloaga. Ni aun de Ramón ni de Solana. Y a no sentir las pisadas de las sombras y de la muerte, en las calles de silencio, de sol y soledad. Y a no interesarnos en ese pequeño oficio con el sufijo en *-ero* que perpetuaba, lejos del ferrocarril, estampas mediévicas. (*Percocero*, *melcochero*… Véase Martínez Ruiz.) Comenzamos a transitar por los pueblos castellanos higiénicamente enrollados por esa cinta cinemática que es la carretera; englobados en la esfera, vertiginosa de humo, de la gasolina.

Y a ser nuestra primera curiosidad de visitantes, no la de la iglesia románica, ni de la ventanita al río, sino la de apercibir una roja columna internacional y niquelada, donde, dando a un manubrio alegre, puedan abrevar nuestros caballos. Y proseguir.

Los pueblos castellanos comienzan a gustarnos, al fin, sólo como un festón de nuestro camino. Como corpúsculos sintéticos, que confrontar —a las dos horas de marcha— con otros organismos ya no castellanos. La bencina ha limpiado de manchas la costra poética del viejo tema de nuestros padres: Castilla.

•

Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98. Castilla ha sido cantada cuando era cantada como región Cataluña. Y Vasconia. (Unamuno hace pensar en Maragall. Y los lienzos de los Zubiaurres, en la pintura de Mir. Y los paisajes de Rusiñol, en los de Valle-Inclán.)

Toda aquella visión de Castilla ha pasado —casi en su totalidad— a la Academia. (De ahí la creación de los sillones regionales.) Aquella visión estática. Exánime. Mística. Nostálgica. Y negativa (que tantos turistas americanos consiguieran). Nos hemos quedado hoy, pues, sin visión de Castilla. Si no es esa —fugaz, humeante y neumá-

tica— del coche en directa por las rutas que atravesaron Don Quijote, y ahora, el último hombre del 98, Luis Bello.

Por tanto, se necesitaría una nueva visión. Una revisión de Castilla. Que, estandarizada en tópicos seriales, pudiera servir a las nuevas generaciones de transeúntes —como un Baedeker de valores nuevos— para no equivocar los signos de admiración ante las cosas.

●

Castilla (pensemos en el hemisferio del páramo bajo el sol) era, bajo la dominación del 98, una testa rapada y amarilla de beduino: dura, retrógrada y seca. Los pueblecitos: manchas de sarna. Los habitantes (mulas y labriegos de Antonio Machado, pasito a paso por las trochas): parásitos de una piojera.

Hoy que el Citroën ha aliviado al Sahara de sus infecciones capilares, es imposible seguir considerando el ancho cabezal de nuestra meseta con criterio tan roñoso.

Esta evolución de criterio se debe, en gran parte, a Ortega y Gasset.

Ortega y Gasset fue el primero de nuestros escritores que, dejando a un lado el carrito azoriniano, montara en un torpedo sin sangre animal, para examinar de cerca las circunvoluciones cerebrálicas que ofrecía la cabeza famosa de Castilla.

Con los guantes de goma de sus neumáticos, Ortega fue tactando la masa encefálica de España. La anatomía del paisaje peninsular.

●

Volando sobre la meseta —eso lo saben bien las águilas y los aviones—, Castilla no se aparece greñuda y hosca.

El páramo castellano, en esas mañanas apolíneas de sol y de aire imperial, tiene esa sensualidad exquisita de la masa nerviosa desnuda, violeta, con los volúmenes protuberantes de los montes y las ramificaciones eferentes de las calzadas.

No hay en ella vísceras opulentas ni apetitosas, que distraigan a la meditación y a la voluntad. No hay en ella ese corazón, ni ese vientre, ni ese hígado, que se observa en Cataluña, en Vasconia, en Galicia, en Andalucía.

(Nada de frondas, agua, casitas blancas, pintadas vacas, fábricas, canciones y bellas mujeres. Ninguna morosidad para las apetencias. Ninguna distracción hacia los particularismos.)

El páramo castellano —calvicie de pensador— deja reverberar sus sesos a la luz cenital del cosmos. Cerebro de la Península; masa capital de una geografía; carburador de sus explosiones; motor de sus ruedas, sus bielas y sus dientes.

La re-visión de Castilla habrá que enfocarla así: a las sensaciones de la periferia una cabal y refinada organización central de nervios distributores de voluntad y de energía.

Castilla (la novísima) no necesitará más que nervios conductores, caminos de velocidad, coches en directa, relaciones musculares.

La nueva poesía que suscita Castilla es toda intelectual. De belleza fría y superna.

Para creer de nuevo en Castilla hay que, previamente, tener fe en la verdad del intelecto desnudo. Hay que amar el paisaje encefálico: de materia gris.

IV. SOBRE EL SIGNO AVIÓN

Para que una generación se discrimine y diferencie de las anteriores será preciso —entre otras cosas menos importantes— que aporte un nuevo y radical punto de vista.

•

Donde se veía ya clarificarse distintamente esta diferenciación —dentro de las nuevas generaciones— era en la pintura.

Justamente, donde el paisaje (la superficie y fondo de las cosas) podía ser visualizado de otra manera, antes que en otros sectores del arte.

Uno de esos últimos cuadros suprarrealistas que acaba de exponer Arp en París, comparado con una tela impresionista finisecular (y aun con una expresionista de 1915), se diferencia, no ya lo que un huevo de una castaña (huevo y castaña = ovoidismo), sino lo que una montaña vista desde la carretera y desde una nube.

Lo que más sorprende en la nueva pintura es su sentido geológico, su estructuración estratigráfica, su visión de pájaro sobre el mundo. (Juan Gris: mapa de poliedros. Joan Miró: itinerario estratégico de subconsciencias.) Ves que sobre el mundo planea ya —regularmente— una vista de pájaro constante.

La del hombre en avión.

•

No vamos aquí a hacer la apología del avión. Cosa es ésa ya vieja y futurista. (Apología del avión: marinettismos.)

Tampoco a describir «sensaciones de vuelo», que esto tiene su especial literatura, su específico vertedero psicológico.

Vamos —simplemente— a dar cuenta de un *ensayo hispánico.*

Vamos a denunciar lo que unos cuantos jóvenes elementos de la nueva literatura española vieron en un reciente y colectivo viaje en avión desde Madrid a Barcelona.

●

Vieron lo siguiente:

1) Que un caballo negro tiene un aspecto simpático de insecto —de pequeña libélula terrestre—; que un caballo pudo muy bien ser el sostén de una generación voraz, insectívora, correndera y trotamundos; pudo muy bien ser el vehículo de nuestro seiscientos en España.

(Pueblos éticos, inermes; de pronto, en la plaza, por la calle de herradura, un caballo en caracol, unas plumas, seda, plata y un redoble de atabal. Los mozos se enrolan: van a luchar por la geografía flamenca y por las fortificaciones del Milanesado.)

2) Que un carromato tiene una apariencia de bola de escarabajo: cosa lenta, triste, exagerada y hedionda.

Que un carromato —la diligencia— tuvo que ser el vehículo del romanticismo.

(Un escarabajo se pone al pie de una montaña: y no se le ocurre más que asombrarse de la montaña, como Rousseau. ¡Qué inmensa! O como Chateaubriand. ¡Qué sublime!

Este escarabajo se pone al borde de un charco: Lamartine. Al pie de un problema político: Mazzini, Larra, Fichte.)

3) Que un tren es algo atrozmente petulante, insoportable y ridículo.

Avanza lo que un verme. Pero vomita humo como una fábrica. Las cabezas de los viajeros son verrugas del paisaje. Ondula el tren por sus curvas como las caderas de un retrato de Bonnat. Mancha de tizne el aire como un cuadro de Zuloaga. El tren fue nuestro 98. Un pueblecito y otro pueblecito. Kilómetros de desolación. ¡No hay que dejar piedra sobre piedra! (Las piedras se ven muy bien desde el tren. Y los campanarios. Todo desde el tren toma aspecto de campanario. De problema local.)

4) Que un automóvil es —desde 2.300 metros— algo más insignificante de lo que a ras de tierra parece. Tiene bastante de carromato romántico, con esguinces y soslayos curvilíneos de ferrocarril.

(Lo que resulta bello para el automóvil es la carretera —esa línea pura, geométrica, que secciona la tierra con voluntad constructiva y enlazadora.)

El automóvil siente la velocidad con una aparatosidad que el avión no siente. El automóvil se enrojece la cara con el viento, hace cien kilómetros en hora y media, no se detiene demasiado a comer en los pueblos. Y cree haber hecho algo supremo.

El automóvil no tiene importancia desde el avión: se le ve trabajar sobre ruedas. Y las ruedas son organismos demasiado viejo estilo. Demasiada noria, todavía.

5) Que el avión es el nuevo caballo de Troya. (Vientre de leño con luchadores dentro.)

Que el avión es el caballo de alas de los poetas.

Que el avión ofrece un país —al ojo— como sumario de relieves orográficos, de tintas planas y de horizontes sin cierres. (Nueva pintura, nueva lírica.)

Que el avión suprime todo problema nacionalista, para hacer uno solo: terráqueo: *Estados Unidos de la Tierra*. (Unidos por el aire.)

Que el problema de la multiplicidad de lenguas en una demarcación cualquiera no tiene interés. No se oye nada con el ruido del motor.

Que más cerca se siente Ginebra que Barcelona y Madrid.

Que el mundo es obra de ingenieros y poetas. Y todo lo demás sobra, por pedantería.

Que el avión sólo concede sus favores a los espíritus nuevos —ingenieros y poetas—, y los cobija bajo sus alas como polluelos del aire. Filialmente.

●

Filialmente: un ¡hurra! por ese Junker ibérico —compañeros del *raid*.

Y otro ¡hurra! por superar esas viejas generaciones con sus viejos vehículos.

Y otro ¡hurra! por una nueva España: aviónica y transparente: en aspa: desde un cabo al otro cabo, recorrida sin escalas.

[*Julepe de menta*, Madrid, *Cuadernos Literarios*, 1929, págs. 41-75]

SAN JOSÉ

CONTRIBUCIÓN PARA UNA SIMBOLOGÍA HISPÁNICA

(1930)

I. ARTICULACIÓN SOBRE LAS POSIBILIDADES DE UN RESUCITAMIENTO ROMÁNTICO

¿Estamos entrando en un período de resucitamiento romántico? ¿Cierto?

Lo único cierto, lo documentado hasta ahora: el mimetismo del año 30. Los centenarios reflejos de un año pasado. ¡Superstición astrológica del 1830! Fatalidad en calendario. (Pero superstición, calendario y fatalidad, ya, signos románticos.)

•

Naturalmente: el número sortílego —30— continúa viniendo impuesto desde la matriarcal Francia. Hechicera del romanticismo. El 28 de febrero de 1830 estrenaba Victor Hugo su *Hernani*. En ese año había dado Lamartine sus *Armonías*. Y Lamennais, *El Porvenir*. Y escribían artículos, panfletos, sátiras, pronunciaban oraciones: Courier, Michelet, Guizot, Proudhon.

La conmemoración de tan fatídica fecha en Francia no ha consistido —sin embargo— más que en mimética. Francia ha reestrenado el *Hernani* (28 de febrero) en la Comedia Francesa. Ha hablado de Lamartine y de Lamennais. Ha escrito sobre Courier, Michelet, Proudhon. Pero nada más. Algo frío, académico, piadoso, intrascendentemente literario.

Si el romanticismo hubiera tenido que rebrotar en Francia de esos ritos de tránsito, de tal cumpleaños —en festejo—, cierto que habría tenido la cosa visos de milagro.

Mucho más importante —para el adviento de una tonalidad romántica en Francia— son las declaraciones y actitudes «sin consagración», «en silencio», que van produciéndose de dos a tres años a esta parte. Por ejemplo: la trayectoria espiritual de un Montherlant, prolongando al absurdo sus tendencias ecuánimes, clásicas, de años atrás. (Del «Paraíso a la sombra de las espadas» al «Paraíso de la voluntad». Vejamen del deporte, de los toros, del querer violento. Entusiasmo por Unamuno, por los cie-

los orientales.) Las revalorizaciones de Lautréamont, de Gerardo de Nerval: la intensificación del surrealismo.

André Breton publica su *Manifiesto* (nuevo *Hernani* que comentará sintomáticamente nuestro victorhuguista Azorín), año de 1926. El superrealismo se apoya en dos esencias románticas: «le peu de realité» y «l'esprit de révolution». «Le peu de realité» acepta todo lo vago, vagoroso, nebular, inconsistente y haloídico del mundo: el sueño, los pasos perdidos, los campos magnéticos, el claro de tierra, el subsuelo, las alcantarillas, las cenizas vivientes, los arúspices, la baja del franco, los escritores pornográficos (Dulaure, Janin, Uzanne, Ginisty, Taxil…), las cárceles, los paravientos, el adulterio, los judíos, el folklor ritual, el Bosco, los pájaros sin ojos, las maternidades sin sentido, los cementerios, la crueldad, la noche, el desnudo en inversión, los textos alógicos, el alma cósmica, lo inacional…

«L'esprit de révolution» exalta cadenas de nombres subvertedores. Ozenfant se ha entretenido en encuadrar las vanguardias del ART en estas concatenaciones: *Napoleón, Hugo, Rimbaud, Darwin, Einstein, Cézanne, Lenin*. «C'est la libre pensée rationaliste et matérialiste qui amena l'individualisme, lequel mena au lyrisme, à l'irréalisme, à l'irrationalisme.» (Al hiperromanticismo), Victor Hugo decía: «J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire». El dadaísmo no quiso hacer otra cosa. (Quien quiso hacer otra cosa fue Valéry, fue Cocteau. Fue Giraudoux. Fue el movimiento de reacción dominadora que siguió a la guerra.) Lo curioso de la Francia moderna es su fundamento burgués, romántico, intentando superarse. De ahí esa su alternancia típica y pendular. En Francia, por mucho «esprit de révolution» y «très peu de realité», siempre presidirá, «discrètement, un *classicisme*, c'est-à-dire une constante sous des aspects». Y al revés. Siempre un poco de romanticismo sobre todo clasicismo.

●

Italia ha tenido también su taumaturgo oficial del año 30: Luigi Russo. El 20 de enero una revista surgió en Perugia con el nombre de *La Nuova Italia*. La dirigía un crítico bien entrado en adultez: Luigi Russo. *La Nuova Italia*, en oposición sutil a la Italia nueva de los fascistas, quería proscribir «lo joven», como valor inmaturo. Pos-

tulaba un retorno leopardiano, a lo «experimentado», a la «madurez», casi a lo escéptico de la vida.

Luigi Russo había admitido en *I Narratori* (1923) la ausencia del romanticismo en Italia («l'affermazione non avrebbe nulla di paradossale»). Sin embargo, ahora —postulando un romanticismo— no quiere darse cuenta de que el movimiento actual combatido por él arteramente es el único romanticismo original; sí, este de la «Italia nuova». No hay «scapigliati», como en los tiempos oficiales de Manzoni, pero se ha producido una bohemia militante en torno a la fuerza y «la rivoluzione» más genuina que aquella imitación de la murgeriana. Carducci ya no proscribe la lírica pura, «il mestiere letterario». Pero hay un determinismo casi legal a encuadrar toda actividad poética en un sentido social, corporativo. No existe la falsa escuela regionalista y verista de la Deledda, del Capuana, y del Roberto, pero hay un brotar «paisanista, terruñerista» lleno de esencias nuevas vitales (Soffici, Longanesi, Malaparte). Así como un «mundialismo» que arrancando en Marinetti ha fructificado en un Bontempelli, un Vergani.

En último término, «il Duce» no es sino una enorme consecuencia romántica, causada por tres afluencias típicas: *heroísmo*, de Carlyle; *violencia*, de Sorel; *superhombría*, de Nietzsche.

En Italia, el año 30 no preludia, da sus compases centrales.

●

Rusia no podía mimetizar el año 30. Si en Italia no hubo —inexorablemente hablando— romanticismo de 1830, menos pudo existir en Rusia, donde por esa fecha no podía hablarse siquiera de una literatura, de un arte, de una política genuina. Por tanto, ni de clasicismo (tradición), ni de romanticismo (revolución). En Rusia todo fue revolución desde un principio. Y ése ha sido, es, su clasicismo: extraña paradoja.

Ya *Las almas muertas*, de Gogol, en pleno siglo XIX, anunciaron el medievismo diabólico de un Dostoievski. En Leskov y en Remizov, se inaugura el lenguaje popular directo, que iba en nuestros días a complicarse con la admisión literaria de los argots marineros, soldadescos, carceleros, siberianos, culminantes en los libros de Ivanov, de Seifullina, de Babel y de Selvinski. (Como sucedió en Europa durante el

Renacimiento o primer romanticismo y luego con el «costumbrismo» del siglo XIX.) El campesinismo (lo elemental humano, el hombre rural), que apunta en Bunin o en Gorki, se desarrollaría en un Pilniak, por ejemplo.

Cristianismo de un Tolstoi, diabolismo de unos Karamazov, aventurerismo de un Ehrenbourg, suicidio de un Maiakovski, odas guerreras y civiles de un Blok, de un Jacolev, desdén por «los géneros inmanentes, clásicos», temas de «Amor y Muerte», «Vida o Muerte» («dos temas sólo interesan: Vida y Muerte», decía Pilniak), han hecho de la literatura rusa actual un inmenso edificio en llamas, barroco, anticlásico, dinámico.

Hablar de «aurora romántica» en la Rusia actual —donde la mujer, en libertad sexual y dominante, da el tono a la vida más profunda (véase el film *Madre*, de Pudovkin)— es ganas de llamar alboral a un sol de mediodía.

●

Intermitente romanticismo en Francia (sistema pendular y alterno). Imposibilidad histórica de neorromanticismo en Italia y Rusia, ¿es que, acaso, los anglosajones y los germanos lo inician claramente?

Cierto cansancio inglés en política, excesiva preponderancia de lo colonial en las últimas horas, y algunos breves datos literarios que podrían aducirse, son síntomas demasiado problemáticos para caracterizar un nuevo período de la vida inglesa. Tanto más que, como Francia, Inglaterra nunca dejó de ser romántica. (Liberal, idealista, pacifista, soñadora.) Lord Byron, con sus desembarcos d'annunzianos en tierras irredentas del mundo antiguo, presagió desembarcos más importantes de la metrópoli en tierras no tan antiguas. Mientras Disraeli apoyaba el codo en un mármol romántico de l'Hôtel de l'Europe, rue de Rivoli, se perfilaba a lo lejos el mar de la India, confundiendo sus áureos reflejos con los blancos de los chalecos blancos de «La Joven Inglaterra», fundada por Dizzy, y cantada en su *Coningsby*.

Respecto al romanticismo norteamericano, verdad es que no podrán tomarse en cuenta los estremecimientos de las *talkies* en la industrialización del cinema sonoro por el mundo.

●

Más en presencia es de tener la angustia, desilusión y fracaso de la Alemania de posguerra. Mientras Rusia, Francia, Norteamérica, Italia —cada cual a su modo— consiguen o prosiguen sus satisfacciones respectivas, Alemania, exangüe, pone en circulación una terrible palabra romántica: *Untergang*. Y una curiosidad delicuescente: *Nach Osten! Asien!* Rota y desesperanzada la Alemania de 1930, bien puede permitírsele soñar con aquella *Junge Deutschland* de 1830: donde Heine, Boerne, Bettina, iniciaban cantos de ansias y patria nuevas, en torno al viejo Goethe, que dos años más tarde iba a morir, rodeado de nombres todavía, como los de Chamisso, Uhland, Schelling, Schlegel y Brentano.

●

Bien: ¿y España?

Si romanticismo quiere decir —fundamentalmente— insatisfacción, infinitud de voliciones, pasos perdidos y vuelta a empezar, no cabe duda que el año 1930 no hace sino corroborar una vez más lo de 1830, lo de 1730 y lo de 1630. O sea: una gloriosa serie —centenaria— de fracasos.

También en España se viene —desde hace tiempo— hablando miméticamente del año 30.

Hace nada menos que tres anualidades (en 1927) un pintor extraño, cofrade berberisco, intuidor de piedras y filos en el aire —Gabriel Maroto—, profetizaba una revolución del arte en España en su libro *1930* (*La nueva España*). Muy posteriormente a Maroto, en 1929, Antonio Espina cabalizaba la «Nueva España» con el famoso numerito 30.

¿Qué había pasado en España, año de 1830? Nacer Isabel II. Anunciar Cristina preludios parlamentarios. Olor, todavía, a fusilamientos, de Manzanares, Torrijos, Marianita Pineda. Literariamente, apenas nada. El *Macías* fue de 1834. *Don Álvaro*, de 1835. *El trovador*, de 1836. Las *Cartas* de Larra, también de estas fechas.

En verdad, el romanticismo, la insatisfacción, apenas han dejado su vigencia durante tres siglos en España. ¿Tres siglos? El primer romanticismo español data ya de los albores del quinientos. La lucha por la libertad de «lo vulgar» (lengua, costumbres, literatura) frente a lo «culto» (latín, italianidad, cortesanía) fue el primer signo

importante. Fray Luis de León —con sus poemas telúricos, sus prisiones, su defensa de lo vernáculo— es nuestro primer romántico (1528-1591).

Cervantes es también ya un romántico. Tiene la superstición de una edad de oro, idílica e imposible. El *Quijote* va lleno de amarguras sociales, y revela un arma netamente romántica: la ironía, la sátira. En la línea de Cervantes, Quevedo afila la burla. Torres Villarroel, el sarcasmo. Larra no puede más con la bilis y se pega un tiro. Como hacen todavía los irremediables portugueses.

El 13 de febrero —Madrid— de 1903, Azorín, Pío Baroja, Ricardo Baroja, Camilo Bargiela, Ignacio Alberti, José Fluixá y Antonio Gil van —Atocha adelante— al cementerio de San Nicolás, una espléndida tarde, para confirmar que «maestro de aquella juventud (la del 98) es Mariano José de Larra».

(Cae mi balcón —mi vida cotidiana— sobre esta misma tumba del San Nicolás. «Y lo comprendo todo.» «Casi todo.»)

Pío Baroja describía así este paisaje en 1901: «A su alrededor hay eras amarillentas, colinas áridas, yermas, en donde no brota ni una mata, ni una hierbecilla».

Las eras han desaparecido. En su lugar, dos fábricas: una de cervezas, otra de teléfonos. Un depósito de tabacos. Varios grupos de casas baratas, socialistas. Sobre el paisaje de Larra, paisaje del 98, este actual «hálito de vanguardia»: chimeneas, sirenas, trenes, trajes mahón… Pero la vanguardia en España ha sido también, en su primera y gran parte, romanticismo. Solo Suramérica ha ganado a Madrid en «superstición del progreso», «del vapor», «del buen tono». ¿Qué separa *La Oda al vapor* de Quintana de las *Odas a las locomotoras* de Guillermo de Torre, o de los *Ángeles de las ruinas* de Alberti? ¡Separa tan poca cosa! Tras de san Juan de la Cruz (primera noche lúgubre de Young) se nos propone hoy a Bécquer sin ninguna dificultad.

El vanguardismo ha tenido también una etapa no supersticiosa: edificante, realista. Pero este su aspecto constructivo y fundador ha sido efímero en España. Del modo que esas generaciones —post 98— que culminan en Ortega y Gasset, D'Ors, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna. El «ansia de no deshacer, de construir y de edificar» siempre ha venido siendo efímera en España. En seguida se arroja lo romántico encima, la mano negra, la acedía, el cansancio y la negación.

¿Cuántos años ha pasado España sin géneros satíricos, sin literatura fiscal, sin hojas insultantes y panfletistas? Muy pocos.

En seguida nos consume el criticismo, la desgana, la vuelta a empezar, el rostro pálido, la pluma avinagrada.

En este sentido, puede hablarse de un recrudecimiento romántico en España.

Va interesando más el deshacer que el hacer. La crítica que la construcción. La polémica impura que la poesía pura. Los litigios locales que la mirada ecuménica. La charla y el discurso que el desdén por la fraseología, que el amor por la precisión escrita.

En política, torna a querenciarse lo parlamentario, las ideas federales, la pacificación de espíritus, las equidades sociales, las responsabilidades históricas, el régimen republicano…

En costumbres, se advierte un retorno al ancho revoleo impreciso de la capa en el hombre, la capa de don Álvaro, la capa que todo lo tapa.

Hay también una acentuación del pelo en la testa viril. Patilla y melena. Y la melena al aire.

El deporte llega a tomar modalidades de puro «amor a la naturaleza». Culto de la montaña y del sol.

El traje de la mujer se alarga, se ciñe, se romantiza.

La mujer joven interviene más cada vez en la vida pública. Se desembaraza, en todos los sentidos.

Yo creo que no puede hablarse de una época romántica en un pueblo hasta considerar el signo sexual que va a imperar. Si el signo es viril: lejos está lo romántico. La virilidad no consiente el gemido, la desolación ni el tiquismiquis.

Pero si ese signo se afemina, como en la España nueva que adviene poco a poco: ideas pacifistas, pelo en el hombre, temor a lo violento, disgusto por la aventura lejana —conquistas, intervenciones, *raids*—, libertad sexual, predominio del intelectual y del orador, gusto por los géneros satíricos y fiscalizadores, retorno a ciertas tradiciones tranquilas, a ciertas «seguridades políticas» (Parlamento, Constitución), es que el romanticismo está a las puertas: pálido, malévolo y serpentino; con la faz de Eva, la manzana ingerida.

●

Y para cerciorarnos de si ello es cierto, de si lo romántico a la puerta está, bastará una sencilla encuesta en nuestras jóvenes y más nuevas mujeres. Y es esa de preguntarles si siguen teniendo culto fervoroso a san José. Su respuesta negativa será la mejor afirmación de que una época romántica —si no en otros países del mundo— adviene por lo menos en España. Una época de signo matriarcal, ginecocrático, feminoide, que rechaza sublimaciones (divinidades) de la libertad sexual, del amor libre. Que rechaza «frenos» (santos) inventados por el hombre. Y al grito de ¡igualdad! apea los iconos de sus peanas. Apea cultos como este —misterioso y profundo— de san José en España.

II. ARTICULACIÓN SOBRE EL CULTO DE SAN JOSÉ

Desde hace años me viene preocupando el culto de san José en España.

En 1927 escribía yo un ensayo sobre la *Purísima*, donde apuntaba así: «En los ojos preñados de la *Soledad* del Greco, es donde yo he visto el origen del culto a san José. Otra devoción neta de España. Y es que san José fue para la mujer española la "Inmaculada Concepción" del hombre. Un imposible, difícil ideal».

Mitólogo de afición (venerador de un Bachofen), pudo uno aprender este exacto aforismo, fino instrumental inquisitivo: «Dime lo que adoras, te diré lo que querencias».

Valgan las notas presentes como una posible contribución, como un parcial aspecto, para una futura *Simbología hispánica*.

•

Afirmo que sea el culto, el mito de san José, uno de los más definidores de la mujer tradicional española. El regulador de su situación social; el mensor de su libertad, como sexo, frente a la del hombre hispánico durante una determinada época histórica.

Para llegar a un fino conocimiento de la esencia de un país o cultura, precisa la indagación no sólo de la superficie de sus hechos, del hecho fenomenal, del llamado «hecho histórico», del «héroe», sino también de la influencia profunda y ensimismada, del hecho subhistórico, de la *subconsciencia de la historia*, del *mito*, del *Dios*.

La subconsciencia de una historia es lo que se ha venido denominando hasta ahora *mitología*.

Grecia no puede ser entendida sin sus *héroes*: Aquiles, Milcíades, Sócrates, Fidias, Alejandro. Pero mucho menos sin sus *cultos*: Zeus, Atenea, Hércules, Diana, Hermes… Hoy se va viendo —con el psicoanálisis de las religiones, por las investigaciones de los fenómenos religiosos en los primitivos— que el *héroe* no viene a ser más

que una consecuencia del *mito*. O, por lo menos, una correlatividad. Y que la historia es engendrada —en sus momentos capitales— por la subhistoria, por la sotohistoria, por eso que vagamente llamaba Unamuno la intrahistoria, aplicando a lo histórico un ya desusado criterio evolucionista y social, compartido entre nosotros también por Azorín: «la masa frente al héroe».

España, cuyos héroes —mejor o peormente— han sido atendidos, carece de explicaciones suficientes sobre el entramado de sus profundidades generatrices: sobre sus *mitos*, sus *cultos*, sus *creencias*, sus *fides*, sus *santos*, sus *divinidades*.

Es un error grande creer que España —España y otros cristianos países— se divide, desde el punto de sus dioses, en *pagana* y en *católica*. Y que el sector de la paganía corresponde al prehistoriador. Y el sector de la cristiandad, al teólogo, apostólico y romano. También es equivocada la folklórica opinión evolucionista que considera todo culto perdurado como una «adaptación» de primitivas creencias a normas impuestas externamente por una religión oficial.

No, no. Todo culto es una cristalización de procesos esenciales en un ente histórico, en un determinado ser colectivo. Una cristalización nutrida por aditamentos de muy diverso origen.

En rigor, cada *culto* es una *creación independiente*, un *yo vital*, una *individuación* en el panorama mítico de una naturaleza, de un país. La fenomenología ayuda hoy muy bien a entender esto.

En términos orteguianos diríamos que todo culto o mito es una «vida» integrada de *mundo* y *trasmundo*.

Por ejemplo, san Isidro Labrador, que se venera primaveralmente en Madrid, podría explicarse evolucionistamente como una adaptación de cierta pagana y prehistórica divinidad hontanera a un marco católico, encuadrado por la baja Edad Media, con ocasión de trasladar los restos de san Isidoro. Y sin embargo, todos intuimos que san Isidro es para Madrid un complejo mucho más rico de fenómenos y esencias.

Aún mejor se observa esto en el culto a la Inmaculada Concepción española, que intenté ya estudiar en otro momento (*Los toros, las castañuelas y la Virgen*, 1927).

Vamos ahora a ensayarlo, todavía más ahincadamente, en este nucleolo mítico de nuestra feminidad hispánica: este meollo de «lo santo» cristalizado sobre el enigma josefino del esposo de la Virgen, sobre el venerable patriarca san José.

¿Qué ha significado y significa el culto de san José en España?
¿Qué es *san José*?

●

El culto a san José fue desconocido casi enteramente en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento (S. Reinach, *Orpheus*, París, 1909, pág. 562).

Cuando entra imperiosamente en el orbe cultural del catolicismo, es en época tardía, durante el siglo XIX,y conducido —justo— por la mano de una orden españolísima: los Padres Jesuitas. Orden conocidamente dominadora de la conciencia femenina, y cuyos rasgos característicos —astucia, doblez, sutileza, sigilo, sonrisa— y su mismo vestido talar, romántico, ceñida túnica y faja al talle, pertenecen a un ámbito que llamaríamos «matriarcaloide». (Contemporáneamente al culto de san José, el jesuitismo exalta otros cultos de símbolo feminoide: «Sagrado Corazón de Jesús», «Bernadette Soubirous», «la Inmaculada».)

Por influencia jesuítica, Pío IX se decidió a proclamar a san José patrono de la Iglesia universal, por encima de los apóstoles Pedro y Pablo (1870). León XIII —el luchador contra la *Kulturkampf* nórdica— confirmó esta decisión (1889) en su encíclica *Quamquam pluries*, dando el fundamento teológico del patrocinio de san José.

Desde por entonces, esa fórmula tan jesuítica y española del *Jesús María y José*, ese anagrama —hoy universo— de *J. M. J.*, que ya empleaba Calderón al frente de sus autos sacramentales (véase el titulado «Tu prójimo como a ti»), pasa a sustituir en muchos casos el otro tradicional de la Santísima Trinidad.

«Lanzado» así el culto de san José en Europa —en la Europa socializante y librepensadora del primer cuarto del XX—, Benedicto XV decreta de precepto la fiesta de San José, justo en el año 1917 (año de la Revolución rusa). Fiesta que ya había sido elevada a rito de primera clase con octava por Pío X en 1913, y sus letanías aprobadas para la recitación de los fieles, en 1909, por la Sagrada Congregación de Ritos.

En 1919, san José obtiene un prefacio propio, y en 1922 se modifica el *Ordo commendationis animae* para intercalar un «*…in nomine Beati Ioseph, inclyti eiusdem Virginis sponsi*».

●

Es muy significativo advertir la marea ascensional, en el orbe oficial y consciente del catolicismo, del culto de san José, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Marea que arranca de un punto de partida oscilante entre los años sesenta y tantos (Pío IX) y noventa y tantos (León XIII): los Papas de las «primeras luchas sociales». En 1869 muchos obispos y fieles católicos postularon que se introdujese el nombre de san José en el *Ordo Missae* y que se antepusiera su nombre al de san Juan Bautista en las *Litaniae Sanctorum*. Esta petición se repite al año siguiente en el Concilio Vaticano, y en el 89 se reitera aún.

Por esas fechas se fundan congregaciones numerosas de San José, como la de Nottingham en 1884, enderezada a educar *domésticamente* a las niñas, singularmente *proletarias*. Congregación que luego se propaga y subdivide en nuevas fundaciones.

(Ya desde el XVII [1650] existían congregaciones de mujeres consagradas a san José e instituidas por mano jesuita; ejemplo: la famosa de Hermanos de San José, debida al loyolesco Médaille, auxiliado por el obispo de Puy.)

●

¿Por qué he señalado como muy significativa esta marea ascensional del josefinismo a partir de la treintena final del XIX?

En esa treintena final del XIX, la Europa nórdica, protestante y socialista acaba de plantear cruda, tenazmente, el problema, hasta entonces soslayado, de «la mujer como ser libre, con derecho a específica libertad».

Si se miran unos índices de historias del teatro en Europa por esas fechas, nos encontraremos que un nombre obsesiona e influencia, decisivo, la orientación dramática de franceses, italianos, españoles y alemanes. Ese nombre es el del autor de *Casa de muñecas* (1879): Ibsen.

Francia traduce a Ibsen en el 89 (Savine, 7 vols. *in-18*, 1889 y siguientes). Ehrard, en su *H. Ibsen et le théâtre contemporain*, y J. Lemaitre en *Impressions de théâtre*, reprochan al teatro francés de la época (Becque, Curel) la insuperada influencia ibseniana.

En Italia se acusa de lo mismo a Roberto Bracco. En España, a Echegaray. En Alemania, a Arno Holz.

Es también la treintena del «hijo natural» de Dumas y de las «promiscuidades» de Zola: «naturalismo». Derecho natural frente a derecho tradicional, positivo. De Rusia comienzan a llegar vagas evangelidades tolstoianas, mezcladas a diabolismos dostoievskianos. De Inglaterra, los primeros escándalos populares del sufragismo. Y en política, surgen los primeros libros socialistas sobre la mujer: Engels, *Der Ursprung der Familie*. Bebel, *Die Frau und der Sozialismus*.

Frente a tal marea nórdica, liberal, socialista, es natural que Roma se aprestara a una defensa. Y de mano con la fiel y patriarcal España, procurase dejar en la conciencia de la mujer católica un límite romántico, de «neurosis», de «mito», sobre lo que venía planteándose en la calle radical, brutalmente, sin misticismo alguno.

●

Ahora bien: naturalismo, socialismo, sufragismo, teatro y novela de «ideas», de «tesis», todo ese revolucionismo frente al problema social de la mujer, ¿qué origen inmediato tenía? ¿De qué hondo fautor arrancaba tal movimiento vulgarizador de «lo ginecocrático», del «derecho de la mujer a su vida»?

Cuando ciertas «ideas» empiezan a manifestarse en las zonas más aparentes y raseras de una cultura, es que de hondo —como los pozos artesianos— viene el impulso (impulso secreto, callado, oculto).

Cuando en los mítines societarios, en el periódico, en el discurso parlamentario, en el teatro y en la novela «surgen» ciertos puntos de vista, ciertas «tesis» o «ideas», no hay que buscar sus agentes en tales superficies —por lo general, tan neutras como la caja de un tambor—, sino en capas, o estratos, invisibles a simple vista. Por ejemplo: cuando un líder de Casa de Pueblo provinciana afirmaba rotundamente el derecho de la mujer a independizarse económica y sexualmente del hombre, este líder provincial no hacía sino trasegar a su sector villarino lo que acababa de ingerir él con la lectura de Bebel.

Pero, a su vez, Bebel, ¿de dónde trasvasaba la «idea»? Sencillamente de Morgan, un etnólogo yanki sostenedor del «comunismo ideal en las sociedades primigenias de la humanidad» (1877). Y, a su turno, el señor Lewis H. Morgan, ¿de dónde trasladaba tal «ideal comunista del hombre primitivo»?

Morgan recibía la noticia de una estación central de receptividad, de una *Hauptbanhof* teorética: de Juan Jacobo Bachofen, pacífico y modesto profesor suizo, que había dado a la estampa, impreso en Stuttgart, en 1861, un libro de apariencia erudita e inofensiva: *Der Mutterrecht: El matriarcado.*

Y esta estación central, y Bachofen, ¿en dónde inspiraba su volumen? Bástenos contestar con una inmediatez: de un material bibliotécnico; de una difícil, entramada y finísima documentación grecolatina. De unas fuentes históricas y simbológicas que a nadie —hasta él— se le había ocurrido poner a contribución para indagar el enigma de la condición social femenina.

●

Hasta Bachofen no existían —sobre lo ginecocrático— más que misceláneas y curiosidades dignas del setecentismo de un *Teatro crítico* de Feijoo.

Centones donde se hablaba de aquellos Estados de mujeres a que había aludido Herodoto: las legendarias amazonas. Y de extraños usos en remotos países, como Licia y Egipto. Todo ello valorizado como anécdotas histórico-fabulosas más bien que como exactas certidumbres.

Juan Jacobo Bachofen nació en Basilea el 22 de diciembre de 1815. Murió en Basilea el 25 de noviembre de 1887. En Basilea transcurrió su vida reglamentada y silente de profesor de derecho romano, en cuya universidad aún se conserva su retrato de apacible romántico: patillas fundidas a melenas blancas; central calvicie; rostro suave, regular, amable, irónico, robusto; albo cuello volado; corbata en amplia lacería; frac.

Su primer trabajo fue una disertación latina de *iure* romano, publicada en Gotinga en 1840. Sus estudios en derecho clásico le fueron llevando a profundizar la situación jurídica de la mujer antigua. Ya en 1857 publica *Uber das Weiberrecht.* Al mismo tiempo va ensayando de interpretar símbolos y signos sepulcrales, alusiones míticas, como los dados, las manos, el oso, el asno y la soga. (Bachofen es el primero que anticipa material exacto para comprender lo que luego calificaría Ortega y Gasset de *Oknos el soguero.*) Junto a su obra maestra de 1859 sobre los símbolos funerarios de los antiguos, aparece —paralela— la de 1861: *El matriarcado.*

El éxito de esta obra genial hizo que tal primera edición se haya hecho hoy rarísima y de condición bibliofílica. Tuvo luego otra reimpresión en 1897.

Y aun ésta escasea hoy. Pero su sustancia se ha vertido a algunas antologías que los fieles de Bachofen compilaron posteriormente con toda la obra. Así la recolecta por Baeumler y Schroeter, 1926, Munich, con el título de *Der Myttus von Orient und Occident*. Y esta otra de igual fecha que con el nombre de *Urreligion und antike Symbole* recopiló su entusiasta discípulo Carl Albrecht Bernouilli. Al final de la cual (tercer volumen) se halla un ensayo bibliográfico finísimamente redactado por Alexander Bessmertny.

Ludwig Klages, uno de los bachofenianos, autor de un *Eros cosmogónico* (1922), se maravillaba del poder creador que puso el maestro en sus pacientes investigaciones. Este poder hizo que cuajase en torno suyo toda una escuela sostenedora por largos años de su hipótesis matriarcal, basada fundamentalmente en datos etnológicos y en la documentación grecolatina.

Para Bachofen: en un principio fue la «promiscuidad». (Tan antigua como el género humano.) La promiscuidad sexual, como la de las animalias. En un principio sólo existió el derecho natural de la *línea materna*. Siendo luego preciso un estadio posterior, para que este derecho natural se elevase a positivo y apareciese entonces el típico fenómeno de «lo matriarcal»: la ginecocracia.

Tal punto de vista fue aceptado por Julius Lippert, autor en 1884 de *Die Geschichte Familie*. Y luego por Morgan y los socialistas; sirviendo de base a etnólogos como Reizenstein, Klaatsch y Westermark.

Con Klaatsch, Reizenstein, en sus estudios sobre la mujer entre los salvajes (1923), afina y precisa la concepción bachofeniana, asentando estos tres puntos: 1.º El primitivo ignoraba la relación entre el coito y el parto. 2.º De esta inconsciencia pasó a una falsa conciencia: la de que el semen del hombre era el alimento del feto. Y 3.º De esa falsa conciencia evolucionó a una etapa ya real de certidumbre entre cópula y alumbramiento, pero distinguiendo un umbral fabuloso (el aportamiento del hijo por un mediador de la especie animal, sílfeo —grulla, ibis, cigüeña—). Según Reizenstein, la creencia nuestra actual de proceder los hijos de Dios (enviados por Dios) no es sino un último grado en tal mediación silfeida.

Westermark no perteneció a la línea de Bachofen por sus conclusiones, sino por los materiales etnográficos utilizados.

El autor de la *Historia del matrimonio* se opone a la teoría absoluta de la «maternidad originaria» con una «paternidad primitiva», aducida por documentos de Nueva Gales del Sur, con lo que demuestra que hay también pueblos primarios que reconocen el hijo como del padre, sin tener otra misión la madre que sustentar tal hijo.

La teoría etnológica —pues— originada en las investigaciones geniales de Bachofen se concretó en esto: lo primigenio es la «línea materna». Y en ciertos casos reconocidos (Westermark), también la «paterna».

●

Este punto de vista resulta oscilante: ¿línea materna, paterna?

De ahí que, dándolo de lado, nuevos investigadores se situasen desde otra posición para aclarar el problema.

Estos investigadores postularon lo que se ha denominado la «hipótesis sociológica».

Para ellos —Cunow, Müller-Lyer, Eidderlmann— no existe en la época primitiva ni la línea materna ni la paterna, sino una «línea de horda». Esta línea de horda hállase caracterizada no por la capacidad generadora, por el poder genitriz, sino por el *poder económico*. No la fecundación, sino la economía. Si el hombre, el cazador, era el que imperaba por su posesión de los instrumentos de producción y cambio, la horda era suya, resultaba patriarcal. Pero si la mujer alcanzaba la etapa sedentaria de la agricultura, que le entregaba los poderes económicos (la tierra, el alimento, las fabricaciones utensiliarias: tejidos, alfarería), entonces era cuando advenía un régimen matriarcal. De ahí la explicación de la exogamia, la endogamia y el totemismo.

Esta hipótesis sociológica se complementó psicológicamente por los psicoanalistas.

El mundo del primitivo se hallaba poblado de fuerzas mágicas, de demonios, como Lévy-Bruhl y Graebner abundantemente han explicado. Tal mundo mágico produjo en el hombre una «neurosis de angustia», de la cual sacó el mejor partido la mujer. Por su situación en el «hogar», la mujer pronto se especializó en la conjura de espíritus malignos y en tener influencia sobre los fenómenos cósmicos. (De ahí el origen de las diosas del fuego en las antiguas mitologías. Y también las creencias primitivas de las relaciones misteriosas entre los tótems tribales y las mujeres de la horda.)

Este poder taumatúrgico, unido al de la posesión de los medios económicos (etapa sedentaria y agrícola), dio a la mujer una supremacía que, si bien efímera, fue suficiente para poder hablarse con fundamento de una ginecocracia, de un matriarcado. Así, ha podido afirmarse que «en la época en que la mujer conquistó transitoriamente la preponderancia económica, no fue la *mujer* sino la *madre* la que representó el papel decisivo. No creose, pues, un Estado de mujeres ni un derecho femenino, sino un "matriarcado"».

●

Todavía a las hipótesis etnológica, sociológica y psicoanalítica ha podido añadirse la llamada «pendular», de los doctores Vaerting (*Der Weibliche Egienart im Männerstaat und die männliche Egienart im Frauenstaad*, Karlsruhe, 1921). La cual sostiene alternado predominio de sexos.

Pero esta teoría, que si para su aducción aportó documentos interesantísimos, tiene una falsedad absoluta de principio, según ha logrado demostrar el autor de un libro recién traducido (1930) al español por Revista de Occidente: Krische *(El enigma del matriarcado)*.

Paul Krische venía ocupándose, desde tiempo, del problema ginecocrático. Ya en 1918, y en Bonn, publicó un trabajo muy significativo: *La mujer como camarada*.

Krische —a diferencia de los anteriores hipotetizadores— no intenta una solución finita. Más bien claves parciales, desveladuras intermitentes. Planteando, al mismo tiempo, nuevos signos oscuros, nuevos problemas.

Krische apura toda documentación y cierne todo postulado. Nada deja por examinar. Hasta el punto de que su libro peligra por cierta confusión de límites en espacio y tiempo. Con esfuerzo tenso, intenta una total sistematización de teorías y datos, que resulta muchas veces todo lo inequívoca y rigorosa que se deseara.

Sin embargo, Krische no pudo por menos de arribar a conclusiones personales ante el enigma.

Fundamentalmente —aun ofreciendo el obligado tributo a Bachofen—, Krische se adscribe a la hipótesis de los sociólogos. Por lo cual admite el postulado de «las circunstancias económicas determinantes». O sea, el paso de la técnica del cazador a la del agricultor.

«Si las circunstancias económicas son particularmente determinantes, todos los pueblos que han pasado de la existencia errante del cazador a la sedentaria de los pueblos agricultores (o pescadores) a través del progreso de la técnica de producción, debido a la mujer, tienen que haber pasado igualmente por una época de matriarcado.»

El «sedentarismo» es base del matriarcado y se comprende que signifique la victoria de la mujer. Krische lo explica bien, aun cuando no lo aplica íntegramente.

El «sedentarismo» se origina en la constitución sexual. La sexualidad impone distintas exigencias corporales al hombre y a la mujer, constituyendo una causa no inesencial de la diversa actitud de los sexos ante el proceso de la producción. La vida sexual no constituye para el hombre impedimento físico. En cambio, para la mujer es una carga casi inextinguible. La existencia de la mujer —dice Krische— durante los períodos de vida errante es de un constante sufrimiento, de una tortura inimaginable. *Por eso fomentar en las mujeres toda oportunidad de vida sedentaria.*

Ahora bien; esta época sedentaria y matriarcal ¿se ha dado una o varias veces, como afirmaban los Vaerting? Para Krische, sólo una vez en la historia de la humanidad se da esta época, «porque sólo una vez —con la estabilización sedentaria del hombre errante— pasó el manejo y la dirección del proceso productivo preponderante de un sexo al otro».

La dificultad en la aseveración de Krische está en la fijación de tal época en la historia humana. Krische elude tan magna cuestión, limitándose a aportar documentos que aseveran que de tal época matriarcal quedan vestigios en todos los pueblos, así de Oriente como de Occidente. Así de la antigüedad como de la contemporaneidad.

Krische da como conclusa y absoluta esa «época única de ginecocracia humana». Sin dejar entrever, no ya una alternancia, como querían los Vaerting, ni siquiera una *reiteración atenuada*, cuando ciertas circunstancias económicas y geográficas encuadren una cultura de cualquier otra época y en cualquier país.

De permitirse una nueva hipótesis, yo añadiría esta de la «reiteración atenuada» como productora de fenómenos ginecócratas.

Por ejemplo, el que en ciertas áreas de Castilla exista un evidente predominio de la mujer con el título de «ama», ¿podría explicarse eso por una perduración o vestigio matriarcal? Es más lógico suponer que caracterizándose el fenómeno del matriarcado por un determinismo de circunstancias económicas, por el paso de la vida erran-

te a la sedentaria, del cazador al agricultor, pueda reiterarse el caso *atenuado* en ciertas zonas agrarias del mundo actual, sin necesidad de tradición milenaria alguna. El «ama» de Castilla, legendizada por la literatura, significa el triunfo de los medios agrícolas de producción en manos de una matriarca, de una mujer imperiosa.

Y sin recurrir a «lo agrario» podría explicarse también el auge de la mujer inglesa desde el siglo pasado y de la mujer centroeuropea después de la guerra, simplemente por su sedimentación a causa de la ausencia del hombre, bien en lejanas empresas o bien por muerte bélica. Lo cual supone un conato de superioridad para el sexo manente, el cual pudo ir pasando a ocupar las vacantes viriles, y así ir instituyendo un vago y latente estado amazónico.

No es menester —según mi opinión— que sea el tránsito de la vida del *cazador* a la del *agricultor* durante una hipotética edad prehistórica la única determinante de un «síntoma ginecocrático». Me parece más plausible la idea de que todo tránsito de la vida *nómada* a la *sedentaria*, en cualquier caso, en cualquier época, sea suficiente para provocar un predominio relativo de la mujer sobre el hombre. Y digo *relativo* porque, según el mismo Krische, ni en esa «época hipotética del matriarcado» fue integral y absoluta tal predominancia. («No ha sido posible comprobar en ninguna parte la existencia de un evidente predominio femenino en forma de soberanía exclusiva de la mujer, y mucho menos la existencia de un Estado de mujeres.») Este punto de vista que indico se ve, por ejemplo, en el fenómeno singular —y profundo— del «matrimonio», tan bien subrayado múltiples veces en comedias y novelas, por el ojo poético del satírico y por la sabiduría proverbial y milenaria del pueblo. A aquel aragonés que contemplaba el mar enfurecido no se le ocurrió otro remedio para la ira elemental del Océano que recomendar a los circunstantes «que lo casaran y verían cómo se amansaba».

También se refiere a lo mismo el dicho proverbial de «casarse para sentar la cabeza». Mientras el hombre soltero dispone de sus propios medios y de su entera libertad económica, su carácter es muy distinto a cuando un matrimonio da las riendas responsables a la mujer sentada a la vera de la lumbre, del fuego, del hogar. De ahí que todo *héroe* sea siempre *célibe*. El mismo Hércules deja de ser Hércules cuando se casa. Y si es precisamente Hércules es por vencer a la reina de las amazonas, y arrancarle el simbólico tahalí. En nuestros días, sabemos que el fin de cualquier deportis-

ta heroico está en el matrimonio, pues la mujer se encarga de irle desjarretando dulcemente con un placer maquinal, regulado. La cocina y el amor normal son sus dos principales tajaderas.

Por contra, en el matrimonio está justamente el principio del posible triunfo de una mujer. Aun cuando tal ayuntamiento no sea honesto, fiel y legítimo. Ya que en lugar de dominar sobre un solo hombre, la mujer tiene la viabilidad de sojuzgar a varios. Que ése es el caso de las épocas cortesanas y de la victoria, de lo que Werner Sombart llamaba «el principio de ilegitimidad», cantado por Lorenzo Valla: *omnino nihil interest, utram cum marito coeat mulier aut cum amatore*. El adulterio evita la prostitución, este gran fenómeno patriarcal. Todo Renacimiento se caracteriza por «la libertad de costumbres», o sea por la libertad erótica de la mujer. Petrarca ya comienza a hablar, en su época, de «la peste del adulterio». Y en el cuatrocientos, Italia y Francia inician la legitimación del marido engañado, que llevaría al triunfo de las *honeste cortigiane*, de la «amiga», de la *maîtresse* y de las *favoritas* (tiranas) de los príncipes y Estados. Como demostró Burckhart, los príncipes y magnates renacentistas ya no se avergonzaban de la ilegitimidad del nacimiento. Así también se comprende que en las épocas cortesanas tenga éxito el tipo viril más feminoide: el trovador, el intelectual. (Don Juan se hace en las cortes del Renacimiento. De ahí su específica femineidad, que luego examinaremos.)

A mi ver, el fenómeno de la «cortesanía» (triunfo de la mujer liberal, ginecocracia renacentista) se provoca —más que por la imitación de «lo antiguo» (de las «edades de oro», «edades pastoriles», «idealmente comunistas, idílicas, paradisíacas»)— por la determinación económica de concentrarse la vida europea en las ciudades, en las cortes, una vez terminadas las aventuras del medievo. Se provoca por hacerse la vida europea, «sedentaria».

(En España, donde la cultura guerrera perdura, a causa de los árabes, hasta fines del siglo XV, hace que el Renacimiento sea tardío y fugaz.

En España sólo se «corrompen las costumbres» al final de los Austrias, cuando se sedentariza y cortesaniza algo la vida con el oro americano: durante el triunfo del barroco.)

●

Otro fenómeno del «sedentarismo» no prehistórico, que podría alegarse y que Krische no profundiza ni extiende, es el de la «hechicería», el de la «brujería».

Admitido el postulado del «sedentarismo» como originario de los fenómenos matriarcales, y reconocido el «hogar» como sede victoriosa de la mujer, hay que prolongar todas sus consecuencias.

Krische logra extenderlas hasta documentaciones inverosímiles. Pero no tanto que no deje algunos aspectos inexplicados.

Éste es el caso de la «hechicería», cuya pervivencia hasta nuestros días merecía un amplio comentario.

El bachofenista Lippert decía: «El culto en su forma más simple consiste en granjearse el favor de los espíritus, que rodean al hombre por medio de ofrendas y acciones que les son gratas, indispensables casi, según el criterio más pueril. ¿Quién granjearse antes el favor de esos espíritus inclinados al mal y ganarlos permanentemente para la protección de la casa sino la madre? Ella es la que guarda constante el lugar del culto en la casa».

El naturalista Klaatsch refiere de las australianas que considéranse fecundadas cuando perciben dentro de sí los primeros movimientos del hijo. De un nuevo ser que viene…, ¿de dónde viene? Pues de algo exterior, de un animal, de un pájaro, de un lagarto que se deja ver entonces casualmente.

De ahí que los primitivos creyesen que el animal totémico aprovechaba la soledad de las mujeres para fecundarlas.

Todavía en España hay pueblos donde se conserva la idea de que el lagarto es un animal fecundante y que no puede una mujer manecer dormida en la soledad del campo sin peligro del ataque del reptil a su sexo.

Tales relaciones de la mujer con los espíritus malignos (con el demonio) diéronle pronto un puesto en el culto. Entre los cazadores inferiores la mujer lleva ya adscrita a veces la función de hechicera.

Además, en las creencias mágicas de los primitivos, la sangre desempeñaba un papel anímico: las menstruaciones femeninas dieron por tal motivo lugar a supersticiones que afianzaron su hechicería. Pero sobre todo, como guardadora del fuego, del hogar, la mujer obtuvo una alta veneración, y ello fue el origen de las divinidades ígneas en muchos pueblos.

Las mismas sibilas helénicas —que llegan a pasar al catolicismo y las perpetúa Miguel Ángel— representan esta mezcla de guardadoras del fuego y de poderes taumatúrgicos en nexo con los espíritus. Krische reconoce en las sibilas unas claras representantes de la anterior sociedad matriarcal. Su esencial función consistía en la adivinanza, en el rapto hipnótico, en la mediación con las fuerzas mágicas del cosmos.

Pues bien: no otra cosa significaron y significan aún las brujas de aldea, convertidas, recientemente, por el espiritismo, en médiums ocultistas.

El instrumento principal de la bruja es un utensilio típicamente hogareño: la escoba. La escoba es su vehículo levitador, como el *tamtam* del chamán asiático, como el clavileño de Don Quijote.

El resto de su utillaje demoníaco sigue siendo doméstico: lumbre, orzas, calderos, leña, chimenea, humo, aceite.

La bruja busca en las animalias toda la magia homeopática que la antigua «madre» primitiva buscaba en sus relaciones totémicas. Así como sus conexiones con los cadáveres le dan un signo de «cultora de los antepasados, cultora de los muertos», muy matriarcal.

La bruja es aún llamada en algunos sitios «madre», como en Francia.

Es la taumaturga que beneficia y maleficia. Que se busca y se teme. Que se venera y se persigue.

En España, la zona que aún conserva estas creencias hechiceriles es la nórdica, la que desde antiguo se caracterizó por los procesos inquisitoriales sobre sorguiñas y meigas, como demostró Amezúa al comentar un coloquio de Cervantes.

Esta determinación geográfica se explicaría por el clima, más propicio a los cultos de hogar sedentarios que en la Castilla esteparia, nómada y guerrera, menos favorable a la concentración del poder en manos que no fueran las teocráticas legítimas.

Ya Bachofen, al estudiar fenómenos ginecocráticos en Europa, se fijó en los vascos, tomando datos de Estrabón (en Stephan: ‘]βηρίαι), de Humboldt (*Gesammelte Werke 2*, especialmente pág. 158), Florus, Diodoro, Séneca. Y de un curioso librito romántico: *Coutumes anciennes et nouvelles de Barège, du Pays de Lavedan et autres lieux dependant de la province de Bigorre*, Bagnères, 1836.

Tras los germanos son los cántabros, en el antiguo Occidente, los que muestran —según Bachofen— mayores huellas de matriarcado. Todos los bienes estaban en manos de las mujeres. Las hijas eran herederas de los padres. Las hermanas se casaban con los hermanos, estando obligados los hombres a procurar el ajuar de la mujer. El cultivo de la tierra estaba en manos femeninas *(feminae res domesticas agrorumque culturas administrant).* Estrabón mismo ve en estos hechos un predominio femenino. Por eso los romanos exigieron, al vencer los cántabros, rehenes femeninos.

Bachofen extiende algunos datos ginecócratas a los iberos.

Hay una novela griega —citada por Schulten— donde se habla de mujeres ibéricas —antecesoras de Agustina la iberitana— que sostenían solas los combates. (Rastros étnicos de los cuales resucitarían en Teresa de Jesús, la fémina andariega.)

En esa región nórdica, cántabra —patria de san Ignacio, de los jesuitas—, se conserva aún en algunos puntos otro vestigio matriarcal en el rito de tránsito, llamado «la covada».

●

Otro de los fenómenos característicos de lo matriarcal —complementario del esencial de «la línea materna como determinante»— es el papel específico del «avunculado» o influjo del hermano de la madre, del «tío», en la familia.

El avunculado, según Frobenius, es una modalidad atenuada del matriarcado, una involución. Por eso resultaría interesante una investigación lexicográfica para fijar las áreas lingüísticas donde perdura el apelativo de «tío» —y su alternancia con «hermano» y «padre»— para designar determinados varones sin ese nexo familiar con un grupo colectivo determinado.

En Murcia, el nombre de «tío» es un tratamiento campesino a padrastros o suegros (A. Sevilla, *Vocabulario murciano*).

En Aragón se denomina al hermano del padre que permanece *al servicio de la casa sin casarse* «tión» (Puyol, *Apéndice Dic. aragonés*, Borao, 1908).

En Santander se llama «tía» a la suegra (Pereda, *La leva*).

●

Otro fenómeno muy típicamente matriarcal es la llamada «pelea de novios». Se basa en no ceder la mujer su supremacía sexual sino por la fuerza, en leal combate. Heracles, venciendo a la amazónica Hipólita, es el símbolo.

En la ginecocrática y legendaria Germania, conocido es el duelo de la valkiria Brunilda con el rey Gunther, cantado por los nibelungos la noche nupcial. Costumbre que aún perdura en las campesinas noches de cortejo de la Selva Negra.

En la Península ibérica se conserva uso parecido en Miranda do Douro, donde el novio debe ganarse a puños directos a la novia.

Tal vez pudiera considerarse pertinente a este ciclo matriarquida del día nupcial el «bailar la novia», que acostumbran algunos pueblos españoles. Por ejemplo, en la provincia de Toledo (Lagartera), el llamado «baile de la manzana» (fruto erótico), sustituido en la realidad por un limón, tiene un vestigio muy sospechoso de preponderancia sexual de la mujer. Ser «bailada» por otros antes que por el marido recuerda aquellas pruebas sexuales en que se entregaba la novia a los galanes que más le placían de la tribu, sin ser reprobada por no llegar virgen al tálamo esponsal.

●

Pudieran añadirse otra serie de fenómenos matriarquidas en España que no necesitasen depender de un vestigio milenario. Por ejemplo, la costumbre jurídica de conservar la mujer su nombre en el matrimonio, de pervivir la línea materna, atenuada, en el apellido del hijo. Apellido que puede anteceder al del marido, como en Portugal.

Cultos raros de vírgenes populares. Influencias de las matriarcales colectividades gitanas en los grupos indígenas. Y otros casos que valdría la pena plantear, estudiar y resolver en nuestro país. Pero ya que esto no está por hoy a nuestro alcance, limitémonos a la interpretación de un dato profundo, de una subconsciencia hispánica, de un mito, de un culto enigmático, pero significativo para nosotros: *san José.*

El símbolo de san José, considerado en sí mismo, trasluce una vivencia matriarcal bastante acusada.

Admitiendo que el culto a la Virgen Madre, como intercesora y mediadora del hombre cerca de la divinidad, no sea en rigor sino el último estadio —sublimizado y

glorioso— de un milenario recuerdo matriarcal (Virgen Madre matriarca prehistórica), la figura de san José reduciría su sentido a complementar tal complejo matriarquida, perdurado en el catolicismo.

Según la tesis de Freud, el origen de Cristo no parece ser otro que el sacrificio del Hijo por purgar el tradicional crimen del rapto de las Madres y del asesinato del Padre, ejecutado por los jóvenes de la horda. La Madre (la Virgen), según el psicoanálisis, se convertiría, de objeto neurótico y pasional, en puente mediador, piadoso, intercesor, entre el Hijo y el Padre. Esta explicación podría ser cimentada con toda la literatura mariolátrica (en especial del medievo), que postula intercesión de la Madre por los pecados filiales cerca del Dios Padre Todopoderoso.

Antes que la figura de José esposo de María aparezca en los Evangelios, tiene ya la Biblia otro José de significado especial: ese que nuestra Edad Media denominó Yusuf, el de los once hermanos, el requebrado de amores por la mujer de Putifar. (Krische no recoge este dato de José —prole fraterna numerosa, papel pasivo en el amor— entre los vestigios matriarcales del Antiguo Testamento que cita.)

San José inicia su vida evangélica por los testimonios de Lucas (I, 3, 27; II, 4) y de Mateo (I, 20). Mateo ya plantea la interrogación sobre la misión de José cerca de María, con el término dudoso de *desponsata*, que se ha traducido con cierta vacilación: ¿casada, prometida?

La filiación de José, siguiendo a Lucas y a Mateo, la concordó san Jerónimo, haciéndole hijo levirático de Elí y natural de Jacob *(Comment. in Matth. in initium)*.

Este dato de la «filiación natural, de hijo natural», es importante para el carácter matriarquida de san José.

Otro hay aún más interesante: cierto papel *avuncular*, *tutor*, cerca de María. Hegesipo refería ya la tradición de que José era hermano de Cleofás, a quien menciona san Juan (XIX, 25) al llamar a María de Cleofás *hermana* de la Virgen, esto es, *cuñada* (Vigouroux, *Diction. de la Bible*, tomo III, págs. 1670-1674; Thomson, *The life and Glories of St. Joseph*, 1891). Este signo tan matriarcal del avunculado, de la tutoría, lo confirman los falsos evangelios al legendizar al carpintero José, «de Belén», que casado a los cuarenta años con una tal Melca y poseyendo de ella cuatro hijos y dos hijas es llamado al templo por el sacerdote para concurrir como candidato a la elección de esposo de María, siendo entonces cuando su vara simbólica florece de puras azucenas

(*Apocryphal Gospels*, Cambridge, 1896). A él alude Valdivielso en un poema que luego citaremos: «Fue de José el padre verdadero / Jacob, aunque de Elí fue llamado, / y fue de Elí legítimo heredero / porque Elí con su madre fue casado, / que era ley justa y conservado fuero / que suceda en la viuda que ha dejado / el *hermano mayor, el que es segundo*, / y se cite su linaje al mundo».

Un tercer apunte, también subrayadísimo, podría hacerse, señalando el curioso pasaje de la llamada «degollación de inocentes», motivo de la «huida a Egipto». Según un tratadista de la Virgen María (Meschler, 1925), habitaba ésta en Nazaret, por descender de la familia real de David, a cuyos miembros perseguía sistemáticamente Herodes. Para velar por la descendencia davídica, se impondría este matrimonio con José. Y al llegar una nueva «matanza de varones», el matrimonio daríase a la huida, por salvar la santa descendencia.

Toda fábula de «matanza de inocentes» es —según Krische— entre los antiguos, y entre los primitivos actuales, un signo inequívoco de matriarcalismo. Las fábulas amazónicas referidas en la Edad Media por viajeros árabes, hablando del Alto Egipto y de Abisinia, señalaban la muerte de los hijos varones como nota de preponderancia ginecócrata.

•

Ahora bien; aparte de estos tres apuntamientos remotos y adjetivos —*filiación natural, avunculado y salvación de un inocente*— que pudieran contribuir a afianzar la hipótesis matriarcófila de José, tenemos la doble afluencia histórica de *dudas* sobre lo legítimo de su paternidad sobre Jesús.

Por un lado el pueblo, el vulgo; por otro, la Iglesia. El camino secular y el oficial.

La Iglesia ya hemos visto que se esforzó por finiquitar toda cuestión o duda en torno a los legítimos esponsales de José con María y a su paternidad sobre Jesús. La Iglesia quiso dejar fuera de discusión y malicia un dogma tan delicado y central como el josefino.

Y era natural: e1 vulgo, el pueblo, tuvo durante toda la Edad Media un concepto infame de la mujer y de su flaqueza. La divinización de María, su virginidad, fue devoción impuesta por minorías monacales y artísticas. (Un Berceo es un divulgador.)

El villano, el burgués, de por sí, estaba pronto a sonreír y dudar de toda virginidad.

No hay que recordar sino los *fabliaux* hablando mal de mujeres; las sátiras, los decires, toda esa enorme literatura medieval contra la fémina, que pudiera resumirse en esta brutal y soez copla:

Que chascuns se gart de la soe
qu'ele ne li face la coe…

Se comprende, pues, que cuando un género tan popular como el teatro tocase en la Edad Media un tema de infidelidad, por piadoso y alto que estuviese, el espectador lo estimara villanamente.

Eso se percibe en España —por ejemplo— en *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, ofrendada por Gómez Manrique a las monjas del monasterio de Calabazanos, hacia el año mil cuatrocientos setenta y tantos.

Josepe aparece cabizbajo y angustiado, dando vuelta al tema de su desgracia conyugal, escena muy frecuente en el drama medievo (E. Kohler, *Sieben spanische dramatische Eklogen*, 1911).

Yo la veo bien preñada,
no sé de quién ni de quánto;
dizen que d'Espiritus Santo,
mas yo desto non sé nada.

Juan del Encina vuelve a nombrar a Josepe en su segunda Égloga de Navidad, pero ya lo hace con la adjetividad que antes lo realizara un Berceo en el *Loor* y el *Duelo* de la Virgen. Y es que la Iglesia —lo mismo que arrojara del templo los «misterios» por excesivas familiaridades de la gente con «el enemigo»— procuró ir cicatrizando toda llaga irónica abierta sobre el Evangelio.

La Edad Media no es josefínica, sino mariólatra.

●

La corriente josefina en España no cristaliza significativamente hasta que la sociedad española, sacudida de tendencias universas y alógenas, alcanza su clásica constitución en los siglos XVI y XVII.

Sólo en esta fecha se produce lo que pudiéramos denominar *complejo de san José, neurosis de san José* en el alma española. O sea, cuando —por un lado— la voluntad de libertad en la mujer es reprimida por una fuerte presión externa. Y por otro, cuando la teología y el arte, recogiendo del vulgo mediévico intuiciones irrespetuosas para el santo patriarca, procura *dignificar, dogmatizar, misteriar* tal santo y ponerle fuera de todo alcance malévolo, popular, tradicional, haciendo de un matriarca originario un patriarca canónico.

Varios nombres y temas representativos de esta aguda etapa española pudiéranse mostrar para el análisis del mito josefino en España.

●

Antes de todo, conviene examinar la condición psicopática de la época española en que iba a provocarse el más concluso complejo del culto a san José.

¿Cuál era la situación de la mujer española en el período llamado áureo de nuestra vida nacional?

El período áureo de nuestra vida se desarrolla justamente en la etapa europea denominada «renaciente». O sea, cuando en Italia, Francia, la mujer comienza, como la filosofía, a dejar su papel ancilar y esclavo. Época galante, amazónica e intelecta de Avignon, de Ferrara, de Roma: de las Briande d'Agoult, Blanchefleur de Pertais, Vittoria Colonna, la Sforza… Pero en España, donde al final del XV, terminada la cruzada mora, da apenas un resplandor de liberalidad, de asiento, de burguesía, de sedentarismo, la descubierta y conquista de América vuelve a sumir el país en la aventura, la varonilidad, el dogma y la Inquisición, en un estricto y rígido sistema social que permite el despliegue de todas las energías tensas. De ahí los imperativos férreos de aquella sociedad española: Dios, rey, honor.

Américo Castro, ante el característico fenómeno del *honor* en esa época hispánica, acude a la solución indicada, condicionándolo por «la cohesión social». El *honor*, según Castro, es una consecuencia de la «cohesión social» del sistema social español del XVI (*Revista de Filología Española*, 1916, pág. 49).

Detengámonos —precisamente— en este fenómeno del *honor*, tan eficaz, tan útil para nuestro tema josefino.

Ninguno de los tratadistas del «honor español» abordó a fondo sus orígenes, sus fuentes. Ya lo indicó Castro en el estudio citado.

Para unos se originaba en influencias góticas (Ticknor, Schack, Escosura). Para otros en esa cosa vaga que se llaman «las costumbres» (Sismondi). Para otros en la «literatura caballeresca» (Munárriz). Para otros en el «carácter nacional» (Marchena, Menéndez Pelayo). Para otros en «lo árabe» (Viel Castel, Dieulafoy, Martinenche). Finalmente, para otros, en «lo italiano» (Stuart).

Américo Castro corrige, por vez primera, esa vagarosidad caprichosa y erudita de orígenes, dando un asentamiento sociológico: *la cohesión*; un sistema social de valores. Ahora bien, precisa preguntar a Castro: ¿Qué valores? Ya que ni el mismo Castro ante el *honor* se plantea la raíz del problema. Ya que ni el mismo Castro pronuncia la palabra enigmática y profunda de: *sexo*. El origen del *honor* no podrá ser explicado satisfactoriamente si no se estima finamente su relación con lo sexual.

Porque el nódulo central del *honor* hispánico es un factor de sexo.

Las otras modalidades «honorables» son adjetivas. Unas arrastran fluencias medievales: honor feudal, lealtad al rey, empeño de palabra, nobleza de actos. Otras: recuerdos antiguos, vestigios de Aristóteles llegados por el tomismo.

Pero a lo que la gente alude con certeza cuando señala, antonomásicamente, la España «calderoniana» es al honor en su correlatividad sexual, es a la relación de hombre y mujer, al dominio absoluto del hombre sobre la libertad sexual de la mujer.

Nada —claro— más opuesto a un estado de mujeres, a un matriarcado, que el sistema de honor de la España calderoniana.

En el matriarcado de la parte occidental de Libia, cuenta Diodoro Sículo que las mujeres hacían la guerra, se comprometían a un servicio militar por determinado tiempo, durante el que les estaba vedado el trato sexual con los hombres. Éstos llevaban una vida doméstica, obedeciendo a sus esposas, y sin intervenir en negocios.

En Egipto —una de las culturas más matriarcales que existieron— el adulterio de la mujer era casi un derecho, y no comportaba infamia alguna. En aquel estado, «abejar», el matrimonio por violencia lo consideraban las muchachas como la mayor ofen-

sa a sus altos derechos. Sófocles decía en *Edipo*: «Allí, los hombres, en casa y el telar; la mujeres, fuera, proveyendo a la vida».

En las leyes matriarcales germánicas se castigaba a un hombre duramente si llamaba prostituta o bruja a una mujer.

La fidelidad conyugal era celosamente vigilada por los viragos eslavos, asesinando al esposo a cualquier traición amorosa. La misma celosía ante el *adulterio masculino* se da en toda cultura amazónica. En Loango (Congo), hasta hace poco actuaban las mujeres con sus maridos como el Jacinto del *Castigo sin venganza* con su esposa: a golpe de puñal.

Este *terrorismo* frente al adulterio provoca el fenómeno del *honor* en la parte dominante, y de la angustia, en la dominada.

España, durante su época áurea, fue una cultura fundamentalmente patriarcal, virófila, hombruna. El hombre —vencedor secular del moro— comienza a ser el conquistador de América. El hombre, habituado hasta entonces al saqueo de mujeres en ciudades y razas enemigas, encuentra ante sí el ancho campo de las «hembras exóticas», de las «indias». La mujer española no participa en la fecundación de América sino en levísima escala.

Descartando el posible influjo semita, patriarquida en el hombre español del XVI, es natural que tal hombre —dueño de amplios dominios sexuales— pudiera tiranizar a su voluntad la hembra que legalmente caía bajo su techo, en su hogar. Y que el mayor agravio a su «fama masculina» consistiese en sorprender un conato de revolución dentro de su sistema victorioso: la sombra de un adulterio.

El teatro clásico español —como espejo finísimo de los valores de la época— trata el adulterio como uno de sus temas centrales. Todo el teatro anterior a Lope ya lleva el furor masculino manifiesto. Torres Naharro presenta un marqués dispuesto a dar muerte *a él y ella*, «que la vida por la fama es bien perdida».

Esta opinión de «la fama masculina» la sostienen F. de las Navas, Alonso de la Vega, Juan de la Cueva. (Juan de la Cueva, con su *Infamador*, no sólo inicia el drama de celos de Calderón, sino el complementario del *Burlador*, de Tirso. Don Juan es el complemento a este sistema de «la fama» masculina, como expondremos más adelante.)

Lope alcanza ya maduro el concepto del honor y se limita a reflejarlo, con su genio fácil, en múltiples lugares. Castro cita *Los comendadores de Córdoba* como repre-

sentativo. También recuerda el recuerdo de Menéndez Pelayo: de lo que Calderón debió a Lope en *El médico de su honra*.

Cuando «los celos», «la venganza», «el sigilo para el castigo», el tema del adulterio llegan a manos del barroco Calderón, todo el complejo «terrorista» de la fama masculina contémplase abultado, exaltado, *monstruoso*.

Lo característico del honor español, de la «fama», es su contar con la opinión ajena. La «fama» (fama viene de *fari*, hablar, fama es «la hablilla», lo que se habla) consiste en que los demás no *sepan* lo que uno sabe. De ahí el sigilo y el evitar todo escándalo. Este contar con la opinión denuncia toda una secreta, latente «liga masculina», un sistema de sexualidad viril, que a su vez paga con la muerte moral, «la infamia» al traidor, al «deshonrado».

No sólo el teatro, sino los casuistas, los confesores, los juristas, todas las minorías y mayorías masculinas de esa época española justifican de un modo o de otro tal conducta viril.

Mateo Alemán llegaba a pasar por todo, menos por el adulterio. «La honra —dice— no es lesionable por un tercero, salvo adulterio de la mujer propia, conforme a la opinión de España.»

De esta terrible «opinión de España», de esta ley rígida del masculinismo —sostenida luego por toda la castiza tradición española (Menéndez Pelayo justifica también la *sangre* en el drama de Calderón como «único remedio»)— se apartan en algo los influidos por las corrientes renacentistas, liberales, del Renacimiento italiano, y por el erasmismo. Cervantes como ejemplo representativo. En cuatro casos típicos —*Persiles, Vidriera, Celoso extremeño* y *Curioso impertinente*— Cervantes salva a la adúltera. Y hace que el marido engañado razone y consienta. (Cervantes, además de sus ideas, tenía su triste experiencia personal de masculinismo derrotado y consentido.)

●

Otra de las características antimatriarcales, antiginecocráticas, de nuestra literatura clásica es esa que tantas veces se ha subrayado sin encontrarle explicación viable: la ausencia de «la madre». Nuestra literatura clásica, nuestro teatro clásico no es maternal. Rubio y Lluch (*El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, 1882) deduce de

eso que este teatro es un teatro abstracto, irreal. Nada menos cierto. Es bien real y concreto. En esa literatura todos los hijos por derecho y hecho tienen que ser del padre. ¡Y ay del que no lo sea! El que no lo sea arrastrará tras sí la ignominia o picardía de Lazarillo o del Buscón.

Natural es, por tanto, que el estado psicopático de la mujer clásica española, sometida a ese constante, implacable terror viril, fuera el de *angustia* y se produjera en su complejidad anímica una fuerte neurosis.

Su ansia instintiva de libertad, al sentirse comprimida por tan fuerte prohibición externa, había de buscar resquicios, válvulas, escapes, por donde huir y complacerse. Estos dos escapes neuróticos se concretaron —según mi ver— en una ambivalencia. En dos valores. Uno de tipo temporal y eficiente. Otro de tipo extratemporal y delicuescente, místico. El primero se llamó Don Juan. El segundo: san José.

●

Don Juan representó para la mujer española el héroe que salta todos los obstáculos y vence todos los monstruos por liberarla. Si es llamar liberación a caer bajo otro poder. Pero este poder era ya «elegible». Suponía, por parte de la mujer, la audacia de superar la moral vigente, saltar las tapias del adulterio.

Don Juan —el Don Juan español, el Mañara— llegó a Sevilla desde Italia. Llegó con una mentalidad renacentista, liberal, de considerar fácil a toda hembra.

Las prohibiciones maritales y familiares no constituyeron para él —pues— sino incentivos, deporte.

Ahora bien: Don Juan, considerado como tipo, sólo podía concebirse en una sociedad tan rígidamente patriarcal como la española. De ahí, la acentuación españolista y original del donjuanismo. En una cultura de signo femenino, Don Juan habría resultado inconcebible. En una cultura donde el solicitado hubiera sido el hombre, Don Juan habría fracasado.

Por eso, Pío Baroja —lleno de ideas nórdicas y liberales— afirmaba en su *Árbol de la ciencia* que Don Juan no dejaba de ser un excelente padre de familia. Pero de familia con línea materna —le faltó añadir—. Don Juan no es posible sino entre mujeres y en un clima de hombres. De ahí que su tipo mismo tienda hacia lo lésbico

—en el fondo—, hacia cierta afeminación. Don Juan es un Periquito entre ellas. Y tiene razón Marañón al señalarle rasgos genuinamente feminoides.

Don Juan fue para la mujer española en la tierra su consolador, su embriagador, el estupefaciente de su deshonra. La española se emborrachaba en él para olvidar su esclavitud, en un culto orgiástico. No hay que olvidar que Dionisos fue un dios de mujeres. Y Don Juan se presentaba siempre, báquicamente, rodeado de alcohol y de música.

●

El otro valor neurótico, de escape y salvación —el místico—, lo vio la fémina hispánica en el oscuro símbolo de san José. Padre amoroso que todo olvida y perdona. Que prohíja la descendencia divina, la que no es suya. Bondadoso, tierno, amable santo, san José. Lo contrario del alma masculina de España; su justa antivalencia.

Es sintomático que la primera figura representativa de esa época española, que exalta tan pío varón, sea precisamente una mujer de genuina calidad: Teresa de Jesús. La «fémina inquieta y andariega» en quien caracoleaba un ímpetu de rebeldía, apenas disciplinado por voluntad estricta. Santa Teresa, la «Madre» Teresa: ¡gran esbozo y capullo hispánico de matriarca!

Múltiples son las devociones, los «descubrimientos de san José», en la obra de Teresa de Ávila (*Obras de la gloriosa Madre Santa Teresa*. Con previlegio. En Madrid, en la imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, impresor. Año 1752).

«Y tomé por abogado y señor al glorioso San Joseph», y «no me acuerdo hasta ahora haverle suplicado cosa que la haya dexado de hacer», «y que quiere el Señor darnos a entender que ansí como le fue sujeto en la tierra que como tenía nombre de Padre siendo ayo, le podía mandar, ansí en el cielo hace quanto le pide» (cap. 6, 33).

«Querría yo persuadir a todos fuessen devotos deste glorioso Santo.» «Sólo pido por amor de Dios que lo pruebe quien no me creyere», «en especial personas de oración» (pág. 34).

«Que no sé cómo se puede pensar en la Reyna de los Ángeles, en el tiempo que tanto passó con el niño Jesús que no den gracias a San Joseph por lo bien que les ayudó en ellos» (págs. 34-35).

«Haviendo un día comulgado, mandome mucho Su Majestad… de que no dexaría de hacer el monasterio y que se llamasse San Joseph… que a la una puerta nos guardaría» (cap. 32-60).

«Una vez estando en una necesidad que no sabía qué me hacer ni con qué pagar unos oficiales, me apareció San Joseph mi verdadero padre y señor, y me dio a entender que no me faltaría, que los concertase y ansí lo hizo sin ninguna blanca» (págs. 33-37).

«Me veía vestir una ropa de mucha blancura y claridad… Vi a Nuestra Señora azia el lado derecho y a mi padre San Joseph al izquierdo, que me vestía aquella ropa… Díxome (la Virgen) que le daba mucho contento en servir al glorioso San Joseph» (págs. 33-39).

De modo que para santa Teresa, san José, «ayo de Jesús», le es como un «Padre y Señor», bondadoso, complaciente, que todo lo concede, y cuya ternura mira contenta la Virgen.

Santa Teresa, en su personal devoción, a la par que la manifestaba en propaganda entusiasta a sus hermanas de oración la ponía en práctica bautizando gran número de fundaciones del glorioso patriarca. Así, el primero de su reforma carmelitana: San José de Ávila.

Y San José de Malagón. Y San José de Medina del Campo. Y San José de Toledo.

Sería interesantísimo estudiar las fuentes de este culto teresiano a san José. No es éste el momento. Basta indicar que Teresa y san Ignacio, iniciando la Contrarreforma en España contra la Europa nórdica, protestante y futuramente liberal, confluyen al cabo en este «santo» misterioso y enigmático. Carmelitas: jesuitas: san José.

●

Otro gran testimonio para los rasgos de san José en la época contrarreformista de España lo ofrece en su poema el maestro José de Valdivielso. (*Vida, excelencias y muerte del Gloriosísimo Patriarca San Josef, esposo de Nuestra Señora*, por el maestro José de Valdivielso, capellán del ilustrísimo cardenal de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, y muzárabe en su Santa Iglesia de Toledo. B.A.E., XXIX). San José, en el poema de Valdivielso, se expresa exactamente como un marido calderoniano agraviado. Con la misma terminología, la misma conceptuación.

Pues si fuera traición, ¿qué mujer fuera
que habiendo ya el delito cometido
antes que yo mi agravio conociera
de mi justo rigor no hubiera huido?
Si su inocencia no la defendiera
viendo mi afrenta y ya su honor perdido,
por no perder también la vida cara
temerosa no huyera o se ausentara.

Y pásmase afligido y pavoroso
viendo más llena su divina amada,
el vientre sacrosanto más crecido,
más corto el limpio y virginal vestido.

¡Ay santo horror si lloras agraviado!
¡Ay fiera obligación del hombre honrado!

¿No viera yo el horror con el decoro?

Mi honor seguro y viera destruida
mi poca hacienda, mi salud y vida.

¿No ves que viene el alma asegurada
del honor que quitarme solicitas?
¡Ay de mí, triste, que la veo preñada,
la vida acaba si el honor me quita!
Pues es la vida del que está agraviado
muerte que da el tormento dilatado.

Es decir, que para el *San José* de Valdivielso, como para los celosos de Lope o Calderón, la *fama* es equiparable a la *vida*. Y no hay vida posible sin honor.

●

Ya hablé en mi ensayo sobre la *Inmaculada* del pintor católico que acertó a expresar —sincrónico y conmovedor— la Purísima en la tierra de Mañara: *Murillo*.

Ese pintor, que llamaríamos de la «Contrarreforma», ideológicamente es, para mí, mucho más interesante que el Greco, que Velázquez; Murillo es el pintor de la *Inmaculada Concepción del Hombre*, de la *Purísima* y de la *Sagrada Familia*. Y es el pintor de *san José*. Murillo: *Jesús, María y José, J. M. J.* (Por algo se ha hablado del influjo jesuita y trentino en la pintura de Murillo.)

Tiene Murillo un *San José* en el palacio de Santelmo, en Sevilla, donde están cifradas la dulzura y la mansedad dentro de un aire grave. No es su *San José* el viejo y barbicano patriarca, sino el hombre maduro, comprensivo y aún joven: un cierto y nuevo Cristo sacrificado. En otro *San José* suyo conservado en el Museo Conde, se advierte esa misma tendencia a cristificar la imagen josefina.

Ribera también pintó al glorioso patriarca. Y sería necesario estudiar toda esta iconografía para llegar a ciertas conclusiones:

Que san José es abordado como tema por la poesía y la pintura en el Siglo de Oro. Pero que se evita en el teatro —salvo en ciertas escenas retardadas en la fluencia medieval—, sin duda por altas razones.

•

La devoción a san José, desde la Contrarreforma, fue aumentando en prestigio.

En el siglo XVIII una *Vita di S. Giuseppe, esposta in novena a suoi Divoti da Don Gabriele Maria Valenzuela, Barnabita* (Roma, 1721), asigna a España un rango primacial en el culto del patriarca.

A partir del siglo XIX y del recrudecimiento de la campaña jesuita en loor a san José, este nombre entra a formar parte del acervo nacional, familiar, común, de España.

Los estudios de onomástica española en estos últimos períodos del XIX y primeros del XX, creo que confirmarían la enorme preponderancia adquirida por el nombre glorioso.

José se distribuye por todo el ámbito hispánico en numerosas, simpáticas, populares modalidades: *Pepe, Pepet, Joselito, Joshecho*, etc. Y la fiesta del 19 de marzo toma caracteres solemnes.

Hasta solera de vinos generosos en la tierra de María Santísima llegan a titularse con ese matriarcal signo: Tío Pepe.

Frases proverbiales —significativas— se cuajan. «Estar hecho un Pepe» es sinónimo de estar hecho algo castizamente genuino.

En la literatura vulgar y en las costumbres se denomina, antonomásicamente, «Pepes» a los vigilantes nocturnos de procedencia asturiano-gallega; de esa región de las «amas de cría», vieja y probada zona de vestigios matriarcales.

El uso ritual de «los siete domingos a san José» cunde rápidamente en el tipo medio de mujer española. En estos «siete domingos» se advierte todo el pliegue de la literatura jesuita: en obsequio del glorioso patriarca:

Se acabarán bien se ve
nuestras penas y dolores
teniendo por protectores
a Jesús, María y José,

dice una de las *jaculatorias* tras de la que debe rezarse un padrenuestro y una oración que empieza así: «Oh castísimo esposo de la Virgen María y amable protector mío». Oración que, pregada devotamente, concede trescientos días de indulgencia al día; y una indulgencia plenaria al mes al que la rezase a diario, confesándose, comulgando y visitando una iglesia —según acordó Pío IX, el 26 de junio de 1863.

●

En resumen: que para mí significa san José un mito, un culto, un ideal de mujeres dominadas por hombres. Un ansia sublime y secreta de matriarcas esclavizadas en un ambiente de tirana patriarcalidad. Por tanto: un culto romántico femenino.

Como tales condiciones se han dado excepcionalmente en España, de ahí el rasgo nacional y conmovedor de tan celeste patriarca hispánico.

III. UN MATRIARCALOIDE MADRILEÑO

El esquema de toda la anterior exposición fue pronunciado en el Lyceum Club Femenino de Madrid. Alguien creyó que pudo moverme a ello intención irónica o irrespetuosidad por el glorioso santo nuestro. Nada más lejano de mi ánimo que cualquier punta de volterianismo módico. Me repugna el volterianismo. La burlilla fría, roepeanas, de aire suficiente y al cabo de las cosas. Yo creo en las divinidades. Y si me entusiasma acercarlas y agitar mis dedos entre sus pliegues oscuros, es como el montador eléctrico que desata cables de alta tensión para examinar posibles averías en la conducción de fluido. Los chispazos azules tienen color de luceros. Nada más bello que manejar luceros, fluideces eléctricas de mitos y santos.

Elegí la institución madrileña titulada Lyceum Club Femenino por considerarla la única actual —en nuestras costumbres— de carácter matriarcaloide. Digo matriarcaloide y no matriarcal, porque ella es una institución mixta.

Por un lado —el originario— esta institución comporta una influencia anglosajona, protestante, nórdica, liberal: de indudable predominancia ginecocrática.

Quiere ser una de esas típicas «ligas de mujeres» ánglicas, modernas amazonas, donde el hombre queda en un margen, si no de «exclusión», al menos de «superación», y sólo admitido en calidad de camarada sin prerrogativas.

Pero, por otro lado, esta institución basa ese su origen —típico y alógeno— en una esencia genuina e indígena de España. Es posible que el hombre en forma de «cura» no influya en las decisiones de las mujeres clubistas. Pero influye en forma de «intelectual», que es otra especie de cura. La ropa talar del sacerdote católico —que significa, según Krische, un vestigio matriarcal— queda sustituida por el feminoidismo nato del intelectual.

Y así se da en dicho Lyceum el curioso y significativo caso de que muchas de sus asociadas, con un sentido teórico de libertad, acudan al novenario de san José y conduzcan una vida de perfecta tradicionalidad española. De sexual romanticismo. (Y que el Lyceum, a pesar de su anglicanismo, trasparezca el «casino» y «la sacristía».)

Sin embargo, resulta indudable que algunas de las indicadas mujeres —en especial las muchachas— van tirando por la borda romanticismos y mitos. Y que van acudiendo a la liza para reñir las durísimas batallas con el empedernido hombre español. Hay algunas que sienten en sí el ímpetu que las eslavas han denominado *duch* y se van inclinando con sinceridad al ideal comunista.

Sentir el comunismo, un muchacho corriente de una burguesía, no significa nada grave mientras no reflexiona: mientras no se dé cuenta de la poca importancia que tendría ser *hijo de su madre* solamente. Y de que su mujer pudiera ser «mujer» de cualquier otro además de él.

Porque *comunismo*, como ideal, quiere decir, rigorosamente, el planteamiento del problema íntegro de la *propiedad*. Y la *propiedad* más terrible y delicada es —evidentemente— la sexual.

La muchacha española que idealice con el *comunismo* y rechace ya el mito —frenador, romántico— de san José habrá de poseer una gran dosis de heroísmo. O una gran dosis de otra vehemencia ya no tan sublime.

En cualquiera de los dos casos, tales camaradas vanguardistas hallarían entre nosotros, sus compañeros, toda suerte de facilidades para instaurar tan gran ideal político —idílico y humano— en España.

Primavera, 1930.

[*Revista de Occidente*, 83, mayo de 1930, págs. 169-227]

ARTÍCULOS EN *LA GACETA LITERARIA*

(1931)

ANTE LA NUEVA JUSTICIA ESPAÑOLA: *LA GACETA LITERARIA* Y LA REPÚBLICA

En estos momentos solemnes —es decir: históricos— de España, en que tantas voces justifican, o intentan justificar desaforadamente, sus esfuerzos por el nuevo orden de nuestro país: ¡unas palabras duras, precisas e históricas, de *La Gaceta Literaria*! Sí: ¡históricas y firmes!

Como fundador de *La Gaceta Literaria* he solicitado de la gerencia y de la codirección el permiso para adelantar mi voz en este fondo de primer plano y recordar taxativamente a la nueva justicia española de opinión —y a todos los hispanistas extranjeros que nos siguen, hasta el punto de historiarnos (como sucede con la universidad yanki de Oklahoma)— los siguientes e inconmovibles puntos:

1.º Los fundadores de *La Gaceta Literaria* pertenecen a los fundadores de la República: Gregorio Marañón, Nicolás María de Urgoiti, Ángel Ossorio y Gallardo, Luzuriaga, y algunos otros más colaboradores del advenimiento, siendo el padrino inaugural de *La Gaceta Literaria* el gran vidente don José Ortega y Gasset.

2.º *La Gaceta Literaria* ofreció a Cataluña, el 1.º de enero de 1927, la solución que acaba de cristalizar en la República de Macià. Recuérdese —fundamentalmente— que nuestro periódico fue la vanguardia del plurilingüismo peninsular, el primer ensayo franco, abierto, de Madrid para acoger la lengua catalana de par a par.

Por tanto, la primera sede intelectual de Madrid en pronosticar y postular la solución actual de Cataluña.

Ahí están las etapas: a) Colaboraciones catalanas en catalán (Pi Suñer, Soldevila, Estelrich, Pla… Nicolau. De Nicolau d'Olwer, actual ministro, habló *La Gaceta Literaria* en Madrid, cordial y popularmente, antes que nadie). b) Exposición del Libro Catalán en Madrid. c) Viaje en avión a Barcelona de la redacción de *La Gaceta Literaria* y recepción popular de la ciudad en el Palau de la Música Catalana. d) Acto solemne de cordialidad entre catalanes y castellanos en Barcelona; y e) Publicación del

volumen *Cataluña ante España*, ¡donde hoy quedan registrados en histórico anal todos los antecedentes de la actual República de Macià!

¡Que se recuerde por la nueva Cataluña quiénes fueron los castellanos, los madrileños, que aportaron su primera fe! ¡Justicia, Cataluña, a *La Gaceta Literaria*!

3.º Federación peninsular. Y cuestión portuguesa. *La Gaceta Literaria* no sólo admitió el catalán en su confederación intelectual. En sus páginas circuló el gallego, el valenciano... Y sobre todo el portugués. Iniciadora de la Exposición del Libro Portugués en Madrid fue *La Gaceta Literaria*. Ya hasta el presente, la lengua portuguesa —con una fidelidad ya de cinco años— viene colaborando en nuestras planas.

4.º La cuestión religiosa: los judíos. Con un tacto sumo, para no despertar tristes suspicacias de poderes dictatoriales, tradicionales, en España, *La Gaceta Literaria* fue la primera que afrontó eficazmente el problema sefardí, el problema judeonacional de España. Hasta el punto de estar hoy en marcha ascendente los primeros e históricos lazos de una reaproximación con esa gran familia espiritual expulsada hace cinco siglos.

5.º La expansión internacional española. Heredera *La Gaceta Literaria* de unas generaciones intelectuales demasiado preocupadas del problema interior, logró asomar su faz fuera del hogar patrio con afirmaciones de esperanza en el gran porvenir español. El famoso pleito del *Meridiano* con Hispanoamérica y las atenciones de todos los hispanistas mundiales por nuestra publicación fueron el mejor signo.

Sobre todo con Hispanoamérica, tras el viaje del señor Sainz Rodríguez, *La Gaceta* es el primer órgano que abordó la vida intelectual de allá, panorámicamente.

6.º La juventud y la Universidad. Otro gran servicio que puede apuntarse *La Gaceta Literaria* es el de haber asumido —durante el tiempo breve que pueden asumirse avalanchas de tal género— a la juventud literaria, universitaria de España, órgano de la cual fue este periódico. Todo nombre ilustre de joven que hoy circula por letras, política, diplomacia, colaboró en esta publicación, fue atendido por ella. Desde Pérez de Ayala, Américo Castro, Antonio María Sbert a Recaséns Siches, a Garrigués, a Valdecasas…

La misma palabra de «universitarios» fue puesta en mucho rigor por nuestro periódico. Personalmente yo batí un cierto récord de universidades europeas llevando

la voz de un universitario español. Siendo como una especie de primer embajador —libre— de la España en génesis.

7.º El joven periodismo político. Colaboradores de *La Gaceta Literaria* iniciaron en 1929 hasta ahora el avance de vanguardia hacia nuevos postulados políticos. Así Antonio Espina que —con Díaz Fernández— fundó la *Nueva España*, semanario que si no fuera más que por su certero título merecería hoy un debido homenaje.

Asimismo colaboradores de *La Gaceta* participaron en *Nosotros*, revista vivísima de César Falcón. En la *Nueva Revista*, en *Universitarios*. Últimamente, el señor Ledesma Ramos, al fundar *La Conquista del Estado*, llevó también semilla de nuestra publicación.

8.º Arte nuevo. *La Gaceta* llegó a asumir un significado de bandería de avance y vanguardia. Los jóvenes pintores, arquitectos, escultores, se refugiaban en nuestras páginas y combatían. Defensores del cubismo, del superrealismo. De la arquitectura racionalista. Del mueble nuevo. De todo ese orden plástico que ahora ya cuaja y fructifica en la España actual republicana, popularmente.

9.º El cine como instrumento social. Así como el arte nuevo, *La Gaceta* propulsó como nadie antes en España la función poética y política del cine. En plana aparte se reproduce lo que el esfuerzo de *La Gaceta* por el cine ha significado en nuestro país.

10.º Vida del libro, vida editorial. Por vez primera también consiguió *La Gaceta* reavivar y conectar la política del libro español. Logró publicidad y ayuda de toda suerte de editores, aun de los más escépticos. Logró exposiciones del libro en España y fuera de España. Siguió lealmente a los autores, a los intelectuales, poniendo de relieve sus vidas y trabajos, hasta la estimación que hoy alcanza un intelectual en España. El triunfo del intelectual en España debe recordar justicieramente la proporción que nos debe.

El hecho mismo de estar hoy *La Gaceta Literaria* organizada bajo la gran editorial Ciap demuestra hasta qué punto este periódico se ha hecho acreedor a respeto y vitalidad nacional.

Exaltación. Gobierno de intelectuales: Gobierno de la República española: estas líneas no son de justificación ante vosotros: son de recuerdo y justicia.

Hoy que *La Gaceta Literaria* lleva ya su vida perenne y serena, libre de toda pasión: pensad que es el órgano periodístico de las letras —«La República de las Letras»,

como ya se llamó el único antecedente nuestro fundado por Blasco en 1905— que lleva cinco años de incitaciones a vigencias actuales.

La Gaceta Literaria no pide a la República española otra cosa que una estimación justa. Más que justa: justiciera.

[*La Gaceta Literaria*, 105, 1 de mayo de 1931, pág. 1]

MÁS ORÍGENES LITERARIOS DE LOS SUCESOS ACTUALES Y SUBVERSIVOS DE ESPAÑA

RELATADOS SIN AÑADIR UN SOLO PUNTO A LA COSA, Y DANDO RELATIVA IMPORTANCIA A LA MUJER VISIBLE DE SALVADOR DALÍ, Y DEDICANDO ESTAS LÍNEAS A DON DÁMASO ALONSO SU AUTOR, E. GIMÉNEZ CABALLERO

Hace poco, y en otro sitio cualquiera —aparte de las conversaciones, sí, por impreso—, yo señalaba lo que ha tenido el movimiento llamado en Francia superrealista, y de ningún modo exacto entre nosotros, para desencadenar la fobia y ataque contra los guardias de seguridad, esas inocentes criaturas de la burguesía, amamantadas en los pechos castos de las señoras y señoritas del Corazón de Jesús y del Lyceum Club, grandes inocentes criaturas los guardias de seguridad, a quienes los herodes de la burguesía intentaron sacrificar, arrancándolos de los pechos castos de sus madres, y todo ello por haber oído esos herodes que André Breton era superrealista y que Sigismundo Freud se ocupaba de las libidos reprimidas, y todo ello porque la carne de guardia de seguridad era sabrosa como la de manjar prohibido y se confundía en el paladar sádico de los herodes burgueses con el sabor de *muslos de peluda*, muslos que ya no comían nuestros herodes porque nuestras ninfas se lavaban todas ya en bidet y con jabón de glicerina, muslos de guardia de seguridad, peludos, con olor a pólvora y tal, y que convenían mucho al paladar sádico de los románticos agresores, románticos herodes burgueses, como aquel pobre autor de las *Noches lúgubres*, que os acordaréis muy bien todas las delicadas porquerías que se le ocurrían con los muertos, pero, en fin, ha sido así, y además hay más cosas que voy a contar en esta nueva coyuntura, como es esa de arrastrar los curas e incendiar sus guaridas o conventos, como se hace en la caza mágica de los primitivos y de los geniales hombres del neolítico con mucha precisión, sí, amigos, sí, amigos, con mucha precisión, como lo cuenta el maestro Obermaier, y como lo contaba el *Heraldo* frente a la iglesia de los jesuitas de la calle de la Flor, por cierto que el libro de Füllop-Miller sobre los jesuitas, que ha tra-

ducido la Biblioteca Nueva, ha detenido grandes carnicerías ofreciendo el pecho bravo de sus 30 ptas. y sus numerosos grabados y valiendo de barricada para que los sacerdotes saltasen rápidamente sobre él en traje de paisano, con mucha gracia y elegancia, como corresponde a un sacerdote vestido de paisano, pero a un sacerdote vestido de sacerdote le insultaba Benjamin Péret, y a otros dos vestidos de maristas los arrastraban por el suelo con cuerdas Luis Buñuel, el perro andaluz, Salvador Dalí, el separatista Miratvilles, con su piano de notas secas y el Cineclub —viejas historias que traen lodos—, porque fijaron bien en esa magnífica fotografía de Max Ernst, donde hay tres testigos testificando que la Virgen pega y corrige al infante Jesús, lo que significa eso de indisciplina sagrada tener que ser corregido el infante Jesús, vigilado por Max Ernst y otros amigos, que es como ver quemarse el colegio de las Maravillas sin intervenir, sin humedecer las brasas ni siquiera con saliva, sí, sí, había mucha quema e injuria preparada en el movimiento de esos amigos citados, pero todavía falta la tercera etapa, la más magnífica, la que va tras de la etapa de los guardias y tras de la etapa de los curas, y es esa etapa de la mujer sin sexo, violenta y esterilizada como es la señora Éluard, la gran amiga de Salvador Dalí, mujer a quien Salvador Dalí ha consagrado visiblemente su *Mujer visible*, que es un libro caro, bibliofílico, hemofílico y magnífico, bello, bello, bello, fuerte como el talento fuerte de Salvador Dalí, talento de fanático que ya no es talento sino paranoia, arbitrariedad con poesía y recuerdos definitivos de infancia, como ese complejo pueril donde dice: *je pense à l'abominable, à l'ignoble pays natal où j'ai vècu mon adolescence loin de l'amour dans les familles, la chambre des parents non ventilée le matin, dégageant l'affreuse puanteur d'acide urique, de mauvais tabac, de bons sentiments et de merde*, y sin embargo, de ese innoble país de su adolescencia, de ese abominable país, Cataluña, de su adolescencia guarda la superstición de las casas barcelonesas *modern style* a las que sublima, exalta, dignifica, envanece, reedifica, peralta, acaricia, lame, recría, rechupa con succión de niño de teta en pecho de nodriza y en un alarde de patriotismo que sería abominable y pestífero si no fuese subconsciente como son todos los patriotismos gratuitos y válidos, como lo es el de Salvador Dalí adivinando a través de la mujer visiblemente esterilizada las casas desordenadas, entrañables, cursis y llenas de buenos sentimientos, llenas de paternidades y olor a familia de su Barcelona, cosa que a mí no me parece muy mal sino muy bien, como muy bien me lo parecerá el momento real de la

nueva profecía surrealista, o sea esa de saltar a vía pública la mujer en sexo crudo y estéril, la mujer visible, la que se le ve todo menos el sexo, porque es lo único que enseña, una mujer tan admirable como Gala, a quien adora Salvador Dalí como se adora a los ídolos aztecas, con sacrificios humanos y candidez genital, es decir, con simplicidad enormemente complicada, con esa sencillez con que la Virgen de Max Ernst pega azotes al infante Jesús, que luego resulta no ser el infante Jesús sino el mismo Salvador Dalí, a quien su propia madre azota públicamente por desacato, siendo los tres testigos —aparte de Luis Buñuel, que no se quiere mezclar— los condes de Noailles, esos condes por los que yo regañé bastante a Salvador Dalí, cuando hablé de él en este mismo sitio, ya que encontraba yo muy mal poner un film tan bueno como la *Edad de oro* al servicio de unos semitas de edad como los condes de Noailles, pero claro, éstas son aguas pasadas y azotes pasados, que nada tienen ya que ver con el afectuoso sonajero de amistad y el biberón admirativo que ofrezco yo ahora a Salvador Dalí, arrancándole del regazo de la Virgen iracunda y buscando rápidamente un consuelo, hasta hallar la mirada alucinante de la mujer visible y entregarle a ella con toda franqueza, paternal y bondadosamente, como hubiera hecho san José.

[*La Gaceta Literaria*, 106, 15 de mayo de 1931, pág. 1]

ARTE Y ESTADO

[SELECCIÓN]

(1935)

CRISIS DEL ARTE OCCIDENTAL (O DESESPERACIÓN DE LA PINTURA)

El problema del *arte y de la realidad* tiene dos aspectos considerables: el metafísico y su sucedáneo, el social.

Metafísicamente, la realidad para el arte no es la expresión del *ser*, como creía la retórica académica y platónica. Sino la expresión de ciertos *modos de ser*. En estos modos del ser hemos distinguido tres fundamentales, y por consiguiente, tres modalidades de realidad artística: la panteísta, u oriental; la individualista, u occidental; y la armónica, o cristiana.

Hemos, también, afirmado que el arte occidental o europeo (como su civilización liberal y humanista) está en crisis. Y que no podemos soportar la tiranía de un arte de masas absolutas que quiere imponernos el comunismo ruso, el Oriente. Y que es el momento de un arte universo, integrador, fecundo, ecuménico, catolizal.

Examinemos una a una estas proposiciones, para mí axiomáticas. Comenzando por la crisis del arte de Occidente.

•

La crisis del arte occidental —o europeo, o liberal, o humanista— responde a la crisis del genio de Occidente. Es uno de sus fenómenos o formas de manifestarse. Quizá la más aguda, puesto que es la más delicada y expresiva.

¿Cuáles son los factores y apariencias en que se manifiesta tal crisis?

De todas las complejas causas que motivan esta crisis, yo creo que tres pudieran señalarse como las más graves:

1) *La máquina*. 2) *El purismo*; y 3) *La ausencia de mercado*.

Tres causas que tangencian la economía europea, la crisis económica, y que vierten el problema metafísico de la *realidad y el arte* en un aspecto netamente social.

1) El arte y la máquina

Cuando se habló de «las artes contemporáneas» en la Exposición Bienal de Venecia —julio de 1934—, a nadie, sino a mí, se le ocurrió preguntar con ingenua malicia: «Pero ¿cuáles son las artes contemporáneas? De cierto no será la pintura. De cierto no será la escultura. De cierto, casi, no será la música». Y, sin embargo, al hablar de las *artes contemporáneas*, todos los presentes entendían hablar de la pintura y de la escultura sobre todas las demás. Es decir, unas artes que —siendo las más clásicas en la historia— han dejado en estos tiempos, virtualmente, de ejercitarse, de *interesar*. Cuando yo afirmé —ante las sorprendidas protestas de los circunstantes— que las artes auténticamente contemporáneas —aparte la arquitectura— eran, por ejemplo, artes mixtas, como el *cinema*, como la *radiofonía*, como las *artes gráficas y de propaganda* (prensa ilustrada, carteles), se creyó que pretendía malbaratar la cuestión. Y, sin embargo, me bastó hacer observar que el problema de la pintura, de la escultura y de la música no es hoy —en el fondo— más que un típico problema de *paro obrero*, que si no preocupa a los Gobiernos tanto como otras clases de paro es porque el número de artistas inermes siempre resulta mucho menor que el de otra clase de operarios manufactureros. Pero que, no obstante, el propio Congreso de la Bienal de Venecia, con su discusión ante el Comité Permanente de la Sociedad de Naciones, era un síntoma elocuente de esa preocupación y de esa angustia. Era un grito de socorro frente al *paro* de pintores y escultores.

•

La pintura está hoy en crisis porque la máquina ha superado en gran parte a la pintura. ¿Cuánto mortal para inmortalizarse ante su familia y sucesores —o para hacer perdurar un momento de amor, de boda, de viaje— acude a un pintor? ¿Cuántos, en cambio, los que se van al fotógrafo? Frente a las escuelas de dibujo obligatorio ha surgido el Kodak, que nos hace a todos, automáticamente, reproductores fieles del mundo y de sus formas.

¿Qué puede la pintura frente a las composiciones, mágicas y dinámicas, del cinema? ¿O frente a los sistemas gráficos de reproducciones plásticas? Pensad, por ejemplo, en el *cartel*. En el fotomontaje. En el huecograbado. En el tecnicolor.

•

Soy un apasionado del *cartel*. Hasta el punto de que tengo todo un libro sobre ellos. Y uno de mis libros más entusiastas. Puesto que introdujo en el mundo literario la iniciativa de una *crítica de libros y de autores* en la forma plástica, rápida y sintética que dan los carteles a otros fenómenos de la producción humana. Aquel libro tuvo repercusiones hasta internacionales. A poco de publicado (1927) hice una colección de *Carteles literarios de España*, que fue expuesta en Madrid y en Barcelona. Siendo adquirida íntegramente por el bibliófilo D. Gustavo Gili para honra y beneficio mío.

La mesa donde escribo, el paisaje de mi estancia desnuda de escritor, no tiene más escape al mundo de lo plástico que dos magníficos carteles viajeros de Cassandre.

Hoy, un cuadro de historia, un paisajito, un aguafuerte, un tío fumando su pipa en un escorzo, nos dejan, si no helados, indiferentes.

En cambio, unos manchones arrebatadores, anestesiantes, de Julius Klinger, pegados en una tapia de suburbio, anunciando el perfume Mayamí, de Viena, nos sugieren en el acto un mundo de apetitos, de vanidades, de delirios, de calenturas inapagables. El transatlántico emproando un azul rayado de rojo de un Austin Cooper, portando encima el letrero de la Royal Mail, que encontramos al revoltar de una calle, al salir, asfixiados de mezquindad y estrictez, de la oficina, nos empuja a un globo de ensueños, de proyectos, de huidas, de escapes, de revolución sentimental. El plato de huevos con jamón —humeando suculento— apercibido al anochecer en un esmalte del autobús, cuando la mujer, acercándose la hora del condumio, sabiendo que no tiene cena hecha, inapetente por el trabajo de toda la tarde en el *bureau*, ese plato mágico, fascinador, provocativo, firmado por Everett Johnson para Morris y Company, la hace renacer a una vitalidad apetitosa, correr a escape por el manjar preparado y satisfacer por pocas monedas el encanto aún no roto de la rica atracción. Y así con el prospecto majestuoso del gran automóvil, de la fiesta de golf, de la corrida

de toros, de la feria de Sevilla. El sortilegio de unas llamaradas cromáticas, sabiamente repartidas, y he aquí de nuevo al pueblo conducido por el desierto como por la voz de Moisés. El cartel, lo gráfico en lo dinámico. Pintura maquinística.

2) El purismo

Otra grave causa en la crisis del arte occidental ha sido ese morbo característico de la cultura humanista, europea, liberal, individuante: la *restricción de temas*. La tendencia a elaborar un arte de iniciados, de selectas minorías. Un arte algebraico. De destilación exquisita. El llamado *arte puro*. Como el fabricar *arte puro* no ha venido a significar, ni mucho menos, que quien lo fabrica sea un *puro artista*, de ahí el descrédito y el cansancio que tal arte ha comenzado a producir. El *hermetismo purista* ha valido para que todos vayamos descubriendo, poco a poco, que en el santuario no había dioses, sino unos cuantos charlatanes aprovechados, profesionales del hieratismo y de la farsa.

El *arte puro*, a fuerza de destilaciones y más destilaciones, ha terminado por no tener nada que destilar y trabajar en vacío. Sutilizando el ímpetu poético y plástico, adelgazando la vitalidad creadora, ha llegado el arte puro a una pura fórmula ósea, rígida; a una mueca glacial y cadavérica. A un verdadero suicidio. A un quitarse la poca vida que aún le sostenía.

Cada día desconfiad más de los artistas y poetas puros. O son unos retrógrados, o —lo que es más fácil— unos vividores.

Y 3) La ausencia de mercado

La tercera causa en la crisis del arte occidental, y como consecuencia de las dos anteriores, es esa de la paralización del mercado, la ausencia de demanda, la falta de impulso adquisitorio por parte del público.

Todo arte se compone de tres factores esenciales: un artista, o productor; una obra, o producto, y un consumidor, o público.

Estando el artista en *paro*, sin materia o temas en que ocuparse apasionada y abnegadamente, era lógico que sus discontinuas producciones encontrasen una carencia de interés en el mercado de los gustos, de los adquirentes.

Vamos a concentrar en el ejemplo de la pintura esta carencia de mercado: este tercer factor que subsume las otras dos causas de la crisis en el arte occidental. Del modo como en el capítulo siguiente tomaremos «la nueva arquitectura» para probar la derrota del arte bolchevique. La pintura ha sido siempre un gran índice de Europa. Y una vez más ha de darnos la clave de secretos íntimos. La pintura —como Europa— está hoy desesperada. Hasta tal punto, que ha comenzado «a tirarse a las paredes». Es decir, a arrojarse en brazos del Estado, pidiéndole muros que llenar, fracasada la pintura *purista*, de caballete.

La desesperación de la pintura

Al final de la guerra pareció triunfar la *pintura pura*, o cubista. Se centralizó su mercado en París. Se erigió a Picasso en el patriarca de esa escuela, y al poco tiempo París era una colonia pictórica, el paraíso de los plásticos vanguardistas. Se abrían exposiciones, se fundaban revistas y se cotizaban en aquella bolsa del pintor precios insospechables. De todo el mundo acudían los pinceles aspirantes a la gloria y a la fortuna. Con lo cual pareció que el *problema de la pintura* había quedado resuelto.

Pero poco a poco —en estos últimos años— *llegó la crisis*. Los caballetes de las mansardas parisinas fueron cerrando sus patas. Las revistas comenzaron a dejar de publicarse. Las telas —sin pedidos y sin marchantes que las negociasen— permanecían enrolladas e inútiles. Se terminó aquella feliz y efímera etapa en que un pintor cubista ponía en fila varios lienzos en blanco y los iba emborronando en serie, con inspiración estandarizada. El éxodo principió. Los artistas que habían ganado en aquella racha se compraron una cartilla postal de ahorros. Y los otros —la mayoría—, menos dichosos (exhaustos y misérrimos), tornaron al pueblo abandonado.

Se ha querido explicar esta crisis como una simple e inmediata consecuencia de la otra, de la económica. No habiendo dinero para las necesidades primarias era imposible que lo hubiera para un *lujo* como la pintura.

Pero la razón profunda de la crisis pictórica era ésa: el *lujo*. La hipertrofia capitalista. La decadencia del espíritu occidental de empresa, individuante, sensual y suntuario. Caprichoso.

¿Se ha analizado bien la entraña de la crisis pictórica en el mercado de París? Yo creo que no.

El *tema* del cubismo respondía al último postulado romántico y liberal de Occidente; al último refugio del yo *perdido en el cosmos*.

¿Qué se proponía la pintura purista? Interpretar los *datos inmediatos de la conciencia*, que dijo Bergson. Y hasta los *mediatos de la subconsciencia*, como diría luego Freud.

(Bergson y Freud. *Dos judíos*, anótese bien. Los dos promotores ideales de ese arte *inmediato y surrealista*: materialista.)

La pintura tomó la *realidad circundante* para interpretarla *yoísticamente*, sin más norma que el yo, que el *alma individuada* de cada artista productor.

¿Y cuál era esa *realidad*? Pues la que ofrecía el ambiente bohemio y montparnasiano de aquellos pintores. Bien pobre y triste realidad. Una botella. Una mesa. Un trozo de periódico. Una guitarra. Un vaso. Un juego de ajedrez. Un piano… Es decir: el breve y estúpido escenario de un café cualquiera, o el de un taller de bohardilla en París. Con eso de que el pintor debía ver en la realidad *inmediata* la última razón de su arte, el pintor tomaba una manzana que le había sobrado en su postre y hacía una *nature morte*; o el sueño erótico y bulevardero que acababa de tener; y se ponía seriamente a interpretar «el realismo mágico» de estas cosas. De «su mundo» —como dijo el teorizante de estas teorías entre nosotros, don José Ortega y Gasset—. Bien mezquino mundo el de estos artistas. Se quiso —una vez más en la historia de Occidente— interpretar la *realidad* al modo platónico y académico. Tomando la parte por el todo. Sinecdóquicamente. Y creyendo que un *café* de París podía representar toda la *realidad universa*, se quiso hacer un arte *universo, internacional, antitradicionista y nuevo* de lo que era —una vez más en la historia— la petulante soberbia del «europeo»: esa de inventar la realidad a fuerza de desdoblamientos en el yo.

El cubismo quiso sorprender algo así como la realidad matemática de la vida: el relativismo exacto de la materia; la faz abstracta del *ser*, del «noúmeno». (Picasso, en la reciente conversación que con él tuve, daba su ideal cubista, matemático de la vida, exponiendo este teorema: el mejor puente sería aquel que se hiciera con el mínimo material posible, con una línea recta, con un hilo.) Cada cuadro cubista tenía que resolverlo el

pintor como el desarrollo de un teorema o de un binomio, en una pizarra. Y luego el espectador —para entenderlo— se veía obligado a saber mucha más geometría que la exigida por Platón para entrar en su Academia. El cubismo —por eso— pudo llegar, y ha llegado de hecho, a ser la «pintura más académica» que jamás existió. En el profundo y neto sentido que el filósofo de Academos pensaba: imitación de esencialidades. Y no *imitación de imitaciones*; imitación de esquemas arcanos, y no imitación de sombras, de fenómenos, de apariencias. Pintura rigurosamente intelectual. Pintura matemática. Racionalista. No es de extrañar que, a fin de cuentas, los rusos bolcheviques hayan desdeñado a Picasso como a un burgués de la *intelligentsia*. Y otro tanto hayan hecho con Le Corbusier. Por eso hoy Picasso y Le Corbusier, arrojados del paraíso terrenal ruso, despreciados por esas *masas* sociales a cuya conquista fueron, sienten la angustia de las conversiones, de los nuevos caminos. El arte racionalista era demasiado orgulloso y autárquico —demasiado «juego noble»— para no ofender a los humildes. En efecto, las *masas*, el *gran público*, se sintió ante esa pintura indignado, escandalizado, amotinado. Como se sienten siempre los humildes al ver abiertas las puertas de los alcázares para unas breves minorías henchidas de soberbia y de desprecio hacia los no elegidos. Era una pintura para pocos. Era una pintura auténtica de *Academia* y no de *Templo*.

●

Lo mismo ocurrió luego con la variante «surrealista» y «onírica» de esa pintura. El pintor dejó de interpretar el *noúmeno de la manzana de su postre* y se puso a ensayar el último tejido de sí mismo: el *sueño*, el *deseo*. Pinturas para clínicas de psiquiatría. De la Academia matemática se salió a la Academia hipocrática.

●

El espectador, la gente, siguió en las verjas de hierro, a las puertas, dando gritos, hasta que se cansó y se desparramó por cines, por carteles, por altavoces de radio, por un arte piadoso y acogedor que le entretuviera la pena y el dolor de vivir.

●

No obstante la puridad y laboratorio de esa pintura, surgió en el acto la posible industrialización de esa pintura. Para alguien tenía que ser esa pintura. Alguien habría de consumirla.

Y entonces, el espíritu judaico y bancario, siempre alerta a todo ensayo creador, aun ante el más aparentemente inútil e incotizable, como era ese de «la pintura pura», se puso en marcha.

Eligió una clientela snob y codiciosa. Americanos, nuevos ricos de la guerra, burgueses intelectualizantes, y comenzó sus operaciones.

Dio un valor fiduciario a esos cuadros. Como a auténticos valores muebles. Como a billetes de banco, como a diamantes. Y creó la *Bolsa de la pintura*, con sus agencias o despachos en las «exposiciones privadas».

Los cuadros se empezaron a cotizar como *acciones* de empresas en marcha. Subían los Picassos tantos enteros. Los Braque o los Max Ernst bajaban otros tantos.

Año 1922-1924	Francos	Año 1928-1930	Francos
Braque: *Le violon*	570	*Nature morte fruits*	50.000
Chirico: *Le douleur*	550	*Nature morte*	3.610
Derain: *Deux verres*	300	*Femme dans un fauteuil*	75.000
Gris: *Nature morte*	140	*La tranche de pastèque*	10.000
Laurencin: *Femme arabe*	160	*Le chapeau*	30.000
Lothe: *Pantomime*	920	*Les trois graces*	5.000
Matisse: *Vue de la Seine*	200	*Paysage maritime*	60.000
Metzinger: *Le clocher*	130	*Paysage*	3.000
Picasso: *Citronnade*	500	*Composition* (27 x 21)	52.000
Utrillo: *Saint-Alban*	210	*Rue Mont-Cénis*	33.400

La pintura quedó en manos de «agentes de bolsa», de «marchantes». Los cuales eran los intermediarios entre el productor y el consumidor. Al productor se le explotaba con un contrato fijo de trabajo. Y al consumidor se le engañaba con el alza futura de aquellas *acciones al portador*.

A veces el comprador —un tanto escamado— protestaba de no entender nada del cuadro adquirido, del disgusto horrible que su vista le producía. Pero el «marchante» le convencía pronto de que un cuadro, como un billete de Banco, cuantos más arabescos incomprensibles tuviera, *más fondo de seguridad* poseía, más garantía contra las falsificaciones.

●

Sobrevenida la crisis económica, esa clientela mercantil y snob fue desapareciendo. Italia estaba cerrada para tal clase de adquisiciones. Rusia, no digamos. En España, patria de Picasso, no se le conocía ni con su nombre completo: Pablo Ruiz. De Alemania fueron barridos por Hitler los principales mercantes de ese arte. En Norteamérica estalló el desbarajuste financiero. En Sudamérica se «congelaron los créditos». Inglaterra seguía sonriendo con su fría risa tradicionalista y un poco estúpida…

Como un campamento en pleno desierto ante la tormenta de arena, volaron caballetes y camellos. Un simún. Un ciclón.

¿Quién comprará lo que pintemos? ¿Quién comprará lo que aún nos queda pintado? ¡Acudamos a las exposiciones nacionales! ¡Acudamos a implorar al Estado! ¡Que nos compre el Estado! ¡Que nos emplee el Estado!

Y así pasó, por ejemplo, en España. Gran parte de los *fauves* españoles, de los *independientes*, de los *ibéricos*, de los *vanguardistas*, de los *libertarios*, van terminando como profesores de dibujo en institutos estatales de segunda enseñanza.

Y, como en España, así en los otros países. Los futuristas italianos piden «muros» al Estado para pintar. No temen ya caer en pintores de gorda brocha.

●

Es natural que el Estado —ofendido generación tras generación, año tras año, por estos *rebeldes*, *individualistas* y *románticos*— se haya cuadrado, inquisitivo, ante esa turba de desesperados antes de hacer nada a fondo. Y quien dice el Estado dice también la Iglesia. Dice: toda institución *colectiva* y *de masas*.

¡Ah, ah! ¿Conque ahora somos las masas, los humildes, los *despreciados*, el *Estado*, el objeto de vuestra ansia?

Y mientras el Estado —entrañable y piadoso en el fondo— se dispone una vez más en la historia a salvar al artista, le deja por un tiempo, en castigo y disciplina y arrepentimiento, tirarse a las paredes hambriento y desmelenado. Que apure bien la crisis de su soberbia. La crisis del arte individualista y occidental.

EL «EXPEDIENTE» PICASSO

Picasso no ha ido a Roma todavía. Pero ya es bastante que haya retornado a España sin que de España le haya llamado nadie.

Una tarde del pasado verano fui a saludar a un amigo del Club Náutico donostiarra, a la hora de almorzar, cuando mis ojos se posaron en los de un comensal frontero, a quien acompañaban una señora y un muchacho.

—Ése es Picasso —le dije a mi amigo.

—No. Es un francés —respondió mi amigo, un abogado a quien ese pleito plástico, planteado por mí, le dejó indiferente—. No ha hablado toda la comida más que en francés.

A la mañana siguiente, el joven arquitecto constructor del Náutico me llamó por teléfono, todo alborozado:

—¿Sabes quién está en San Sebastián?

—Sí. Picasso.

En efecto. Yo no me había equivocado. Picasso estaba en San Sebastián. En España. Y acababa de ser descubierto, al cabo, por sus compatriotas, nosotros, dos españoles.

—Podrá estar usted satisfecho, Picasso —le dije aquella misma tarde, con una ironía que él me pareció agradecerla—. ¡Le hemos descubierto, al fin, en España!

(Le rodeábamos a Picasso poco más de media docena de muchachos en el mismo escenario cubista del Náutico.)

—Claro es —proseguí en el mismo tono— que para compensarle tan gran satisfacción, sabe usted que tiene garantizada nuestra absoluta discreción nacional. Ni un

teléfono de periódico se moverá por usted. Ni un fotógrafo. Ni un repórter. Ni una autoridad pública. Ni una manifestación popular… ¿A que lo menos llevaba usted quince días en España sin que nadie lo supiera ni le reconociera?

—Sí. Llevo ya varios días. Muchos más de los que pensé. Vine por veinticuatro horas. Y ya ve, no sólo me he quedado por muchas más, sino que es posible el que me interne España adentro. Hace diecisiete años que no la pisaba.

—¿Tan atrayente encuentra nuestra tierra, esta tierra tan ingrata para usted?

—Me divierto mucho, mucho más de lo que yo creí —respondió Picasso rehuyendo una respuesta a fondo y extendiendo sobre el pormenor local su mirada gozosa—. Por ejemplo. He descubierto, la otra tarde, en los toros, algo que quizá ustedes mismos no sabían: que las monjas llevan ahora sus niñas a las corridas. Se ve que con esto de la República tienen derechos gratuitos, como si fuese una fiesta de beneficencia. Yo creo que me pasé la mitad de la corrida mirando a aquel palco de monjas. Otra cosa que también me ha chocado es esa de la cantidad de niños perdidos en la playa, y el reclamo que hace de ellos el altavoz de la Concha. He llegado a pensar si tantos niños perdidos serían casos de exhibición de sus mamás o de sus niñeras. Y luego, es formidable la descripción que de estos niños hace el radioparlante. ¡Qué señas corporales y de vestido improvisa en el momento! ¡A qué reconocimientos estupendos deberá someter a esos niños!

—Pero lo que más le habrá gustado en el fondo, Picasso, de este retorno a su pueblo es el pasar por él desapercibido, desconocido. Yo creo que para un temperamento fuerte y excepcional, que ha ganado una batalla dura en la fama del mundo, lejos de constituir una amargura atroz esta ignorancia del término nativo debe ser como una disciplina moral, casi religiosa. Y además, estupenda. En París, en Londres o en Berlín, tiene usted que huir de la publicidad, de los asaltos admirativos, de las invitaciones acá y allá. Mientras que aquí puede circular libremente, alternar con todo el mundo, dejar que le tomen por un comerciante de vinos, por un relojero, por el dueño de un estanco… Y hasta por un general retirado, aquel Picasso que hizo el expediente de las Responsabilidades por la derrota marroquí de Annual.

—¡Como que era mi tío!

—Picasso, ¿toda su familia es de Málaga?

—Sí.

—¿Y ese nombre de Picasso es italiano?

—No. Era español, Picazo. Pero unos antecesores míos fueron a Italia y de allí lo trajeron desfigurado, pronunciada la *z* a la italiana, con *s*.

—¿Y por fin se celebra esa exposición suya en Madrid?

—Lo dudo. Resulta que el año pasado me mandaron un representante de la República para organizar esa exposición en Madrid. Mis marchantes, los propietarios de mis cuadros, y yo mismo, hicimos en seguida la más elemental observación, suponiéndola resuelta de antemano: el seguro de las telas. «No tenemos dinero para eso», me respondió ingenuamente el delegado oficial, «pero… podríamos poner Guardia Civil por la vía del tren». (¡Ja, ja, ja!)

Entre los que rodeábamos a Picasso —todos fascistas— estaba José Antonio Primo de Rivera.

—Algún día nosotros pondremos para recibirle una Guardia Civil, pero como honor, y tras haberle asegurado su pintura —dijo José Antonio.

Picasso quedó sonriente y subrayó:

—El único político español que habló de mí elogiosamente como gloria nacional, en un artículo publicado en Norteamérica, fue su padre, el general Primo de Rivera…

Guardamos un momento cierto silencio…

—¿Va usted a la corrida del domingo?

—No sé… Belmonte tiene ya pocas facultades.

La conversación empezó a centrarse en los toros. Picasso entendía de toros tanto como de pintura. Su epidermis francesa e internacionalista iba poco a poco pulverizándose al calor de nuestras palabras y de nuestros temas. Iba apareciendo en Picasso el Pablo Ruiz de hacía diecisiete años, el castizales de café madrileño, el que pintaba «monos» para revistas bohemias que patrocinaba un mecenas vendedor de cinturones eléctricos. Pablo Ruiz Picazo, el hombre ibérico de una estirpe apasionada, aguda, barroca. Sus chistes, unos crueles, otros cargados de intención sexual, cruzaban la conversación como estocadas.

—Picasso —le decía yo—, ¿cuál es el libro que más le ha gustado entre los que se han escrito sobre usted?

—Uno en japonés, que acaba de salir, y que no podré leer nunca —respondía con una carcajada de ironía violenta.

—Picasso —le preguntaba otro—, ¿por qué cree usted que Sánchez Mejías volviera a torear?

—Por vergüenza…

—Claro; como que el torero y el artista no pueden vivir sin público, sin una masa social que los recoja, atienda, excite, y si es preciso los lance a la muerte.

—Naturalmente —respondió Picasso—. Nosotros hacemos las cosas para alguien. Eso del arte por el arte es una filfa…

—Pero el arte, ¿cree usted que debe ser algo abstracto?

—No; sencillo, simple, directo. Es como un puente. ¿Cuál sería el mejor puente? Pues aquel que se redujera a un hilo, a una línea, sin que le sobrara nada, que cumpliese estrictamente su función de unir dos distancias separadas.

●

Poco a poco, fui quedándome con el Picasso que yo había presentido y forjado.

—El pasaporte lo llevamos en la cara —dijo Picasso en un momento en que alguien le abordó su vivir en París y no en España.

¡Y qué pasaporte! Yo sólo recordaba unos ojos parecidos a los de Picasso: los de Mussolini. Una mirada tan cegadora, vital, deslumbrante. ¡Qué ojos esos de Picasso! Perforaban como puntas de fuego. Había que bajar persianas para mirarlos. Y entornar pupilas para resistirlos.

Aparecía en Picasso el caso genial de una estirpe barroca y romántica como es la ibérica. Sólo Goya debió de tener una mirada de ese ardor. Mientras sus teorías de oriundez occidental y europea hablaban de matemática plástica, su persona, su mirar, su modo de vestir, de sentarse, su bromear, revelaban un fondo bárbaro, nuestro, genuino, pasional, tormentoso, conceptuoso: barroco.

Tenía aladares grises en las sienes como algunos picadores. Llevaba una cadena de oro de la solapa al bolsillo del pañuelo. Su chaleco resultaba explosivo al lado de su traje. Tenía actitudes de cura en un casino. De jugador de tresillo.

Este «cubo de cal» malagueño que salió un día de la entraña española hacia mercados occidentales y revolucionarios volvía poco a poco a su sitio, se repatriaba, reingresaba a sus orígenes, a sí mismo, en un renacer de nueva juventud.

El día antes había venido un universitario francés a mi casa para hacerme unas preguntas acerca de Gómez de la Serna —el tipo sincrónico de Picasso en literatura— para una tesis.

—¿Por qué Gómez de la Serna está en baja y ha decrecido el interés por él? —me preguntó.

—Yo creo —le respondí netamente— que por haberse excedido en la línea de un sentido determinado. Ramón ha llevado la tesis vanguardista y revolucionaria, internacionalista, libertaria, a momentos en que la revolución y la creación estaban por otro lado.

Yo creo que Picasso está en el mismo peligro que Ramón. Pero también creo que quizá lo salve antes. Se le nota más repugnado que nunca contra un arte falsamente internacionalista; contra un París, falso centro moral del mundo; contra la concepción falsamente, judaicamente revolucionaria en la historia. Se le nota con una querencia hacia el genio del terruño nativo —a pesar de las monjas en los toros y de los niños perdidos en las playas—. ¿Acaso no es Picasso un niño perdido en la playa española?

¿No es su caso el evangélico —una vez más en la vida— del niño pródigo, del hijo que vuelve?

Es posible que Picasso, vencido por la inercia de las cosas, termine su vida de creador y de renovador—como un buen burgués galo cualquiera, panzudo y rentista— rumiando glorias y pipas pasadas, en cualquier pueblucho amable de la dulce Francia, saludado por el alcalde, por la «Marsellesa» local, por el juez, por el gendarme y por reportajes retrospectivos en los periódicos del mundo occidental. Pero es también muy posible que el león entrañable que lleva en sí Picasso renuncie a esa cochina vida que le acecha y pegue el salto genial, libre, hambriento, devorador, desmelenado, hacia nuevos desiertos y nuevas hostilidades e inclemencias.

Por lo menos, ésa ha sido la genialidad de otro genial contemporáneo: Le Corbusier.

La desesperación de la pintura contemporánea, liberal, burguesa, occidental, representada hoy por Picasso, ha tenido su fenómeno correlativo y semejante en el fracaso de la «nueva arquitectura», simbolizada, en cierto modo, por Le Corbusier.

Vamos a verlo.

LA «NUEVA ARQUITECTURA» O LA REVOLUCIÓN FRACASADA

Cuando parecía que el mundo estaba conquistado por *l'esprit nouveau* de la «nueva arquitectura»:

Cuando parecía que la tierra se iba a convertir en un mar surcado de casas náuticas y racionalistas:

Cuando la humanidad parecía resignada a aceptar para vivir una arquitectura de tuberculosos, unas moradas-sanatorios, unas salas de clínica dental y unos dormitorios-quirófanos:

Cuando la ley rígida del *funcionalismo racional* iba a cumplirse sobre el globo arquitectónico.

Y el hombre a quedarse en cueros sobre terrazas innumerables.

Y las cristalerías oblongas —aéreamente suspendidas entre cemento y acero— comenzaban a confundir al hombre con el paisaje, y a transformarlo en pez de pecera, o en viajero transiberiano que considera la vida como un puro tránsito cósmico, sin distinción de patrias ni tradiciones:

Cuando esta «nueva arquitectura» estructurada por alemanes, rusos, holandeses, franceses y suizos de la posguerra revolucionaria —por el espíritu judaico, socialista y pedagógico de 1917—, parecía pronta a su total eclosión, ¡hétenos que en Alemania, el gran nido de los Gropius, Mies van der Rohe, de los Stuttgart y los Dessau, queda clausurada! Y el Gobierno de Hitler proclama esa arquitectura antinacional, antitradicional y bolchevique.

¡Y hétenos que en Rusia, la gran revolucionaria del arte y de la construcción, desechan como burguesa esta arquitectura, últimamente, para el Palacio de los Soviets, adoptando un proyecto de tipo babilónico, como para el rey Asurbanipal!

•

Es decir, que la Europa *nórdica*, *protestante*, y la Rusia *marxista*, inventoras y propulsoras de esa «arquitectura funcional», «de masas sociales» y de «materialismo vital», dan por fracasado el experimento, volviendo a sus formas arquitectónicas más acreditadas o genuinas: en Germania, el estilo romántico, colosal, salchichoso y nervudo. Y en Rusia, el estilo asiático, serrallesco y vegetalino.

●

Por contra, en el mundo románico, donde hasta ahora el *estilo funcional y cúbico* había quedado relegado a los vestigios de casas campesinas o de pequeñas ciudades litorálicas, empieza a cobrar prestancia. Italia y España es ahora cuando acrecientan su entusiasmo por la arquitectura desnuda, masiva y proporcional.

●

¿Qué lío es este de la «nueva arquitectura»? A mí me preocupa hondamente.

La arquitectura es el arte indicilar de nuestra época.

En rigor, la arquitectura ha sido siempre el índice estilístico de todas las épocas. Se habla de un *orden clásico*, pensando en el Partenón. De un *alma gótica*, en las catedrales. De un *Renacimiento*, en las cúpulas de Bramante. En un *rococó* o en un *barroco*, recordando a Churriguera.

El habitáculo del hombre es como la prolongación misma del hombre. Hasta el nómada (el hombre sin casa) hay que imaginarlo siempre bajo una tienda de tela, morada de lona, velamen empujado por el viento trashumante. El hombre es siempre *el hombre y su casa*. La historia del hombre es un poco la historia de sus estilos arquitectónicos.

●

¿Cuál era el último estilo arquitectónico predecesor de este *nuevo*, *funcional*, *racionalista*?

Era un estilo prolongación última del *barroco*, del estilo *romántico*, del estilo *naturalista* y *psicologista*. Era ese *modern style* que los surrealistas a lo Dalí quieren rei-

vindicar ahora, siguiendo instintivas instrucciones del comunismo ruso, como protesta contra un arte, como el funcional, que corre el peligro de romanizarse, de fascistizarse.

•

(Paréntesis.)

El catalán surrealista Salvador Dalí es el campeón del modern style *como ideal de arte, en oposición al arte funcional y racionalista. Para Dalí la Suma Belleza deberá ser* comestible. *Adora las puertas en forma de hígado, las columnas de confitería arquitectónica. Adora las ondulaciones de mar petrificado de las fachadas del paseo de Gracia, en Barcelona. Y las estatuas ornamentales en éxtasis eróticos y cursilísimos. Y las neurosis ceramistas del Parque Güell, en su tierra. A primera vista, podría sorprender que un artista joven,* avanzado *y de gran talento plástico como Dalí haya caído en esa glorificación de lo que se tenía por más cursi, repugnante, burgués y mediocre: el estilo catalán o* modern style *fin de siglo. Y, sin embargo, no hay contradicción.*

Es un fenómeno en arte —paralelo al político— que obedece a una misma causa: el regionalismo.

El regionalismo *es una consecuencia de la metafísica romántica, naturalista y subversiva, utilizada hoy por la Rusia comunista y por la Francia liberal para impedir toda posible unificación en principios clásicos, cristianos, catolicistas e imperiales.*

Así como los «revolucionarios sindicalistas» de la Esquerra de Macià partieron de un hipócrita e insincero postulado internacionalista y humanitario para terminar en una Generalitat localista y regional, así Dalí partió del principio vanguardista, abstracto y deshumano para terminar en las bellezas de la Barceloneta.

Aribau, Rusiñol, Guimerà y todos los artistas folklóricos y regionales de Cataluña han quedado bien pobres ante la glorificación del alma del señor Esteve, *ramplona, tripuda, práctica y tierna, comercial y orfeónica, alcanzada por Salvador Dalí, el único chico con genio que ha dado el arte joven catalán. Y a quien admiro hoy más que nunca. Precisamente por reconocerle un magnífico enemigo. Ese arte que proclama Dalí me parece respetable, con una sola condición: la de no pretender que traspase el paseo de Gracia. Es decir, la gracia que les hace a los señores de ese paseo. Su erección, en norma universal, es*

como ese prurito de los esquerristas de basar la confederación dels pobles iberics *en el uso de la lengua catalana.*

●

El *modern style* era el tipo Casino de San Sebastián. Banco de España en Madrid, casas de Gaudí en Barcelona. Una arquitectura con exteriores y fachadas donde se habían depositado —como en las enciclopedias a lo Larousse, a lo Espasa— todos los vestigios del pasado. En un detritus infatigable. Una arquitectura con interiores «psicológicos», «intimistas», donde guarecer bien las lágrimas pasionales de escenas de sofá, los eructos de comidas complicadas, los malos olores de una ausencia de baño, los bacilos de toda epidemia y la caries de unos dientes sin cepillo. Deliciosa arquitectura.

Por eso ha tenido que ser violenta —y hasta revolucionaria— la reacción contra esa pútrida delicia.

●

La nueva arquitectura —funcional e higienista— tuvo un primer origen excelente, piadoso y noble. Procedió de dos impulsos netamente científicos: el *biológico* y el *técnico*.

Ya a fines de siglo se había abierto paso —desde los laboratorios de biología— el concepto microbiano y bacilar. Con su terapéutica consiguiente: *aire*, *sol*. Las ciudades comenzaban a hacerse imposibles para la vida. El maquinismo en auge (carbón, gasolina) ponía irrespirables las angostas ciudades, estrechas e inservibles para un tráfico cada vez más febril y creciente.

Por otra parte, el *ingeniero*, el *técnico*, al construir máquinas y rodajes para estas máquinas, había descubierto una serie nueva de materiales y modos constructivos. El hierro, el acero, el níquel, el cristal, el cemento armado.

Cuando, en 1903, en vista de esta industrialización de la vida que se avecinaba, dos arquitectos como Tony Garnier y Ángel Peret presentaron unos proyectos de nueva arquitectura, no se hizo sino ensayar la práctica de esos dos imperativos origina-

rios: la *lucha contra el bacilo* (biología) y la *lucha contra un material antiindustrial* (ingeniería).

La Gran Guerra desarrolló enormemente la validez de esos dos conceptos motores. El laboratorio químico se perfeccionó maravillosamente, con sus sucedáneos las clínicas operatorias y los sanatorios de convalecencia. Y la técnica ingenieril y maquinística llegó a creaciones insospechadas. El avión, el tractor, el submarino, el automóvil, el transatlántico, el cañón, el puente metálico, las estaciones radiotelegráficas, los puestos de semáforos, las locomotoras, adquirieron de pronto algo más que una utilidad inmediata: un prestigio de belleza, una irradiación ejemplar, que no tardó en trascender a la poesía y a la plástica nueva. Al arte.

El hombre —después de la guerra— creyó que se avecinaba la Edad de Oro en que había soñado románticamente tantos siglos. La paz iba a reinar sobre la tierra. Todo iba ya a socializarse, en una vida común, rápida, idílica, aséptica. Se iba a salir de la ciudad tentacular, en una vuelta a la naturaleza madre. Y a huir de conceptos místicos y enrarecidos, turbadores de la paz natural y comunal: como eran las ideas de Dios, de Patria, de Familia. No habría ya distancias, ni fronteras, ni razas inferiores, ni explotadores ni explotados. Se viviría en casas sencillas y puras como celdas de una comunidad internacional, tomando por modelos las viejas casas primigenias del litoral africano, griego, siciliano y andaluz. Cubos de cal. Ayudados del hormigón y del hierro —pura armazón orgánica—, se proyectó la *casa transportable*, como un buque sobre la tierra. Como un palafito: apoyada sobre pilotes, sobre zancos de cemento que dieran la sensación del caminar, del trasladarse sobre el globo, a gozarlo. Y con hermosas terrazas para desnudarse y fundirse a la naturaleza, desnudos, en un místico desnudismo integral, materialista y panteístico.

●

Fue ése el segundo origen —el *insano* y *maldito*— de la «nueva arquitectura».

El espíritu originario —de ciencia y piedad humana— se había evaporado para dejar paso a un espíritu turbio, voraz, revolucionario y herético que desde tiempo acechaba en la sombra para caer sobre esa presa: el *espíritu errabundo y oriental de Israel. El espíritu judaico.*

Fue el mismo espíritu que desencadenó la Revolución rusa para dar satisfacción política a los mismos postulados, a las mismas querencias que perseguía en el arte y en la vida: *racionalidad, igualdad, internacionalidad*.

Y en la Alemania socialista —prehitlerista— y en la Rusia trotskiana, y en la Holanda de Amsterdam —judaizante y socialista—, surgió ese credo de una *arquitectura para masas proletarias*, una arquitectura uniforme y sin fronteras. Racional y lógica, como la moral del judío Espinosa. Y ese espíritu judío se complacía en reiterar la forma bíblica, palestínica del cubo de cal y de la terraza solar, adulando con ello la vieja sed de sol y de aire puro de los climas nórdicos; y su ancestral tendencia selvática y panteísta al desnudismo y al culto de las fuerzas naturales. Y ese espíritu judaico se complacía en acentuar el sentido nómada, errátil y despojado de la *nueva arquitectura*. De ahí esa obsesión por las *casas-buques*. Por los *lechos-literas*, las *alcobas-camarotes*, las *ventanas-escafandras*. De ahí el culto excesivo de la nueva arquitectura por los valores materialistas de la vida: confort y confort hasta el paroxismo. Adoración solar. Deshumanización y geometría. El espíritu humano y creador de los primeros orígenes de esta arquitectura se transformó en el espíritu característico del revolucionarismo judaico: lo *nómada* y lo *materialista*.

Pero ese espíritu judaico, oriental y revolucionario, *espíritu* 1917 de la nueva arquitectura, fue descubierto un día, combatido y desarmado. Hoy…

●

Los nórdicos descubrieron un día —oh, qué gran descubrimiento— la única ley fundamental de arquitectura: la *climática*. Descubrieron que tanta terraza y tanto solarismo y tanta desnudez interior eran espantosos y desafiantes para un clima de lluvia, de nieve, de goticismo y de selvas con abetos. En la Alemania de Hitler descubrieron que mientras combatían en la calle al judío, al católico, al hombre moreno y soleado, en casa ¡vivían «la casa de ese hombre»!

Y, como es natural, le suprimieron también la casa.

Con un sentido racional, muy diferente al *racionalismo espinosiano* de tal arquitectura. Cada raza tiene su clima y, por tanto, su guarida contra ese clima. Su casa es-

pecífica. La raza aria no podía tener el mismo habitáculo que la semita. Y llamó «hebrea» a esa arquitectura.

Lo mismo les ocurrió a los Soviets de Stalin, caída la venda judaica de los ojos. Desilusionados de conquistar el mundo en «revolución permanente», volvieron los ojos a los viejos tiempos orientales, retrógrados, asiáticos y zaristas. Volvieron los ojos a su querida arquitectura de bazar y de serrallo. Por eso el nuevo Palacio de los Soviets no será de «nueva arquitectura», por considerarla como un último producto, *occidental*, *capitalista*, *burgués* y *judío*.

•

Y así se encuentra hoy esta pobre «nueva arquitectura», destinada por los revolucionarios de 1917 a la conquista integral del mundo. Y, al fin, desechada por el Occidente nórdico (anglogermánico) y por el Oriente ruso, bolchevique.

Sin más salvación que la de todo pecador: purgar sus pecados con una peregrinación a Roma, en busca de una absolución total. Es decir: sin más vía de salud que el «retorno a sus orígenes matriculares», en una vuelta de filialidad pródiga. Una vuelta a aquellas matrices —humildes y eternas— del litoral antiguo; a aquellos *cubos de cal*, populares, seculares, de donde un día la sacaron unos aventureros, con el señuelo de correr el mundo montada sobre cristal y metales preciosos.

El reciente descubrimiento de «Roma» por Le Corbusier —el gran apóstol «funcionalista»— significa uno de los síntomas indudables y hermosos de la salvación que espera a la nueva arquitectura tras el fracaso de su revolución bolchevique y mundial.

EL «EXPEDIENTE» LE CORBUSIER

La «nueva arquitectura» ha seguido la ruta parabólica de la «nueva política» en el mundo.

Nacido el socialismo en los típicos medios intelectuales de Occidente, se creyó que al desembocar ese producto, por intermedio del judío Marx, en el Oriente, se iba

a plegar el Oriente —y el mundo— a los postulados de los utopistas europeos. Rusia cogió el socialismo y lo plasmó con su genio comunista, absoluto, asiático, riéndose de aquella *intelligentsia* francesa, inglesa o alemana, inventora de los idílicos proyectos sociales. Mofándose de ella. Escupiéndole el peor insulto del comunista: *burguesa*.

Le Corbusier debió de hacerse tantas ilusiones como Picasso en la «revolución social» a través del arte. ¡Pobres Picasso y Le Corbusier! Yo vi a Le Corbusier por vez primera en una de esas visitas suyas de propaganda hechas, no entre las masas sociales y populares, que pretendía conquistar, sino —buen *europeo*— en círculos de minorías selectas, pedantes y esnóbicas, círculos morbosamente sedientos de *ideas nuevas*, de *hechos nuevos*, de peroraciones nuevas, de querer estrenar el mundo todas las tardes en una hora de conferencia.

Le Corbusier dejó en su paso por España —como en otros pueblos europeos— un ideal filocomunista, redentor de la vida inquilina y del urbanismo burgués. Dejó tras sí una escuela de imitadores y de entusiastas.

Lo que más me gustó de Le Corbusier —ya desde entonces— no fueron tanto sus proyectos como el ardor y el ímpetu que ponía en sus geométricos sueños. Ya la gente le decía que era más un lírico que un arquitecto. Un romántico de la geometría. (En ello iba a estar su salvación, como veremos.) Pasó el tiempo. A mí, que había sido uno de los más conmovidos por la propaganda de aquella nueva arquitectura, y que fui uno de los primeros escritores españoles en proclamarla y difundirla por mi patria, me vino una cierta angustia repulsiva por tal estilo. Y, en consecuencia, y de reflejo, por su gran apóstol: Le Corbusier. Encontraba esa arquitectura, más que protestadora, protestante. Sentía en ella una frigidez incontrarrestable con tanta retórica del sol y del aire como postulaba.

Y es que yo había llegado ya lealmente, sinceramente, a la conclusión definitiva que constituye el secreto de toda arquitectura: el *genio climático*.

La nueva arquitectura —aérea, encristalada y palafítica, sin muros, sin macizos, toda ella paisaje, sol y comunión naturalista— me pareció una aberración para la vida española genuina.

El hombre de España jamás buscó, ni podría buscar, el sol y la luz en su arquitectura. Eso fue cosa de holandeses, de ingleses, de baltas. La impresión que me de-

jaran Londres, Amsterdam: la de ciudades con gafas. Todo en ellas: miradores, cristalerías, espejos reflejantes. Ciudades miopes, ansiosas de claridad y de precisión. De sol, de aire, de contornos. *Licht, mehr Licht!*

El español (como el romano, el árabe y el griego) lo único que había buscado en serio durante su vida arquitectónica fue la *sombra*. Frescor y umbría.

Muros densos, mengua de ventanas exteriores y patios. Aireación interna. Intimidad luminosa.

El *patio* había sido para nuestra arquitectura como el *hogar* para la arquitectura nórdica. El corazón de la vida cotidiana. Su médula.

El español no había sentido —ni siente, ni sentirá— el *paisaje*. Eso del paisaje fue una invención panteísta del humanismo que tuvo escasas repercusiones en nuestra genuina cultura. El «sentimiento de la naturaleza» en nuestra literatura y en nuestra pintura ha sido sólo un tema de profesores liberales para torturar a alumnos y a clásicos. ¿Cómo en la estepa castellana o aragonesa iba uno a sentarse en un sillón metálico frente a la reverberación cegadora de kilómetros de ardor? ¡Sin árboles, sin agua deliciosamente enriada y enriberada, sin verdura enjugadora de la luz y de la calígine polvorienta!

Es cierto que las terrazas —una de las claves en la nueva arquitectura— existían en nuestra arquitectura románica y afromediterránea. Pero nuestras terrazas eran para utilizarlas en el atardecido y en la plena noche. Yo nunca olvidaré el secreto de Tetuán, aflorando los atardeceres —y en las madrugadas del Ramadán—, aquellas figuras ocultas durante el día solar. ¡Espectáculo marino, abisal, de ver abrirse flores humanas en las rocas calizas de las casas, y trémulas animálculas en caracoles de yeso, bajo el océano azul de una noche estrellada tetuaní!

¡Mortandad de nuestras ciudades blancas, grises, en las horas meridianas! Ciudades siderales, lunares. Sin tránsito, sin humo, sin gritos, sin seres, sin máquinas.

Pronto vi que Le Corbusier y su arquitectura eran un *error de laboratorio*, de taller técnico, de cerebros maquinísticos, fáusticos; una *falsa universalidad*, un *arte restringido*. Una confusión que confundía la *estandaricidad* con la catolicidad de un arte.

Era el romanticismo eterno del hombre nórdico, que había querido universalizar el mundo, tomando las formas externas de la cultura del sur y maquinizándolas. En

efecto: W. Gropius, el creador de Dessau, se había inspirado en las casas de pescadores de Capri.

El famoso Mies van der Rohe hizo sus planos germánicos sobre las moradas pompeyanas. Otro se fijó en las arquitectonías sudanesas. Otro, en las viviendas tangerinas o malagueñas. Picasso, en las casas aragonesas de Horta.

¡Oh tiempo de la preguerra y de la inmediata posguerra!

Final confusísimo de toda una era de confusionismo.

Mientras los arquitectos nórdicos bajaban a los climas solares, importando la *cal* y la *terraza* a sus climas abéticos, de niebla y nieve, nuestros arquitectos indígenas tomaban estos dos caminos, a cual más bufos: o se iban a la Königsplatz de Mónaco, o a la Brandeburgtor de Berlín, para importarnos edificios plúmbeos de piedra asalchichada, o bien se iban, los más jóvenes, a Stuttgart, a Dessau, a reingresarnos la cal y la sal de Andalucía con un *made in Germany* oliente a cerveza, a sosería y a dureza. ¡Qué descastamiento y ridiculeces recíprocas!

Afortunadamente, las cosas no van a seguir así. Y la arquitectura va a dejar pronto su papel de arte snob y de laboratorio para conquistar un papel mucho más fundamentado, tradicional y serio: *el de su primacía artística*, *humana*, *social*.

Le Corbusier —por fin— ha encontrado su camino de contrición y de recreación. Frente a su quimera de revolución social y de maquinismo integral, ha encontrado, según sus propias palabras, «une verité sociale: Rome».

Y lo mismo que Roma —matriz universa— va plasmando de nuevo la política del mundo, así ha comenzado a plasmar el arte de este mundo universo, que tiene su símbolo en la más viril, constructiva, imperial, de todas las artes: *la arquitectura*.

Le Corbusier ha descubierto la majestad de Roma. De la arquitectura de los pueblos. Del Estado.

●

Hace muy poco he encontrado de nuevo a Le Corbusier. Bajo el cielo de Italia. Ni la primera ni esta vez quise hablarle. Me satisfice en observarle, en escucharle. Ahora, con una diferencia: la admiración me la encontraba teñida de algo fraterno,

de una alta ternura, como de una indecible camaradería y ritmo en la misma marcha. Veía en él —gran talento famoso— ingresar en la misma ruta ideal por donde yo marchaba ya —sin fama y sin honores— hace años.

Su perfil seco, preciso, engafado, gris y elegante me pareció menos suizo, menos maquinístico, menos fanático de la geometría. Sencillamente: más humano.

Creo, además, que ésa era, precisamente, su propia preocupación: la rehumanización de la arquitectura. Arrebatar a la máquina y a la ciudad tentacular y a la masa colectiva su presa del hombre. Sabido es que Le Corbusier fue el inventor o propulsor de aquella ecuación célebre en la «nueva arquitectura»: *casa = máquina para vivir*.

Partido, como los otros arquitectos nuevos, de los hallazgos maquinísticos e ingenieriles (electricidad, acero, hormigón, cristal) y de terapéuticas biológicas de laboratorio (lucha antituberculosa, aire, sol), fue el lírico en arquitectura de la *vuelta a la naturaleza a través de la máquina: de la casa*.

Hoy, sus dos grandes inquietudes, las inquietudes que el genio de Roma parece haberle desvelado, son casi las contrarias: *salvar al hombre de la máquina, dominar la naturaleza humanamente*. Encontrar la fórmula entre la masa y el individuo. Entre lo colectivo y lo personal. He ahí su teorema nuevo y trascendente:

¿Qu'est-ce que la ville?

¿Et d'abord qu'est-ce que l'homme?

C'est un potentiel illimité d'énergie placé entre deux fatalités contradictoires et hostiles: l'individuel et le collectif.

C'est entre ces deux destins que se trouve le point juste, le point d'équilibre.

No otra ha sido y es la fórmula fascista para lo social y político.

Le Corbusier ha llegado en arquitectura al «punto justo», al «punto de equilibrio» entre las dos fatalidades contradictorias y hostiles, entre lo *individual* y lo *colectivo* a que había —en el Estado— llegado Mussolini. Genio de Roma. Punto medio, equilibrio entre la fatalidad hostil del genio de Occidente (lo individual) y entre la hostil fatalidad del genio de Oriente (lo colectivo). Genio de Roma. ¡Nueva catolicidad arquitectónica!

Roma es el más elevado potencial en el cielo de una fatalidad. Roma ha conquistado una verdad social.

Es comprensible que en el mundo arquitectónico y artístico de París, de Moscú, de Norteamérica y de otros sitios se rumoree el que Le Corbusier se ha hecho fascista. Ante fórmulas así, y ante su amistad con gentes francesas como Lagardelle el sindicalista, amigo de Mussolini, es natural que Ginebra y Moscú sospechen haber perdido un naipe de fortuna, un pleno artístico, un gran talento mundial. No creo que a Le Corbusier le interese llamarse o no fascista, pertenecer o no a una política determinada. Lo que le interesa es la revelación de esa nueva fórmula encontrada para su arquitectura y su urbanismo: esa nueva ecuación mágica entre lo individual y lo colectivo.

Con lo cual se cumpliría una vez más el destino de Roma en sus florecimientos históricos: que son siempre las provincias romanas, el mundo románico, quien abastece a Roma de sus mejores artistas, salvadores, exaltadores. Una vez más se vería patente que Roma no es Italia, ni Francia, ni España, sino almas romanas de esos países las que sienten el ímpetu de la filialidad, el misterio de un genio matriz. ¿Qué es Roma para Le Corbusier?

Roma, la fuerza consciente.

Roma, palabra redonda, plena, entera, central, eminente.

Roma, geometría simple, pero esencial.

Roma, hacer surgir un potencial.

Roma, encaminarse por una vía noble.

El Partenón (puro arte de Occidente) *había hecho de mí* —dice Le Corbusier— *un revolucionario*.

Frente a las ciudades rascaciélicas y monstruosas y maquináticas de Norteamérica, o los conglomerados románticos de las villas medievales y las urbes caprichosas y modernistas del pasado siglo, la villa romana se le aparece como una villa de *orden*, *clasificación*, *jerarquía*, *dignidad*. Villas como máquinas: productos de acción. Roma ha conquistado una verdad social.

●

No será de extrañar el que pronunciamientos como este de Le Corbusier conmuevan los destinos de la arquitectura por venir, las almas jóvenes de los arquitectos en gestación.

He pasado esta tarde sobre el Palatino, en medio de los oleandros rosas y blancos, en medio de los cipreses y bajo un cielo magnífico. La historia emana de todo; se apodera del corazón; arrebata el espíritu. Pero ¿constituirá un peso para el espíritu y para el corazón? O bien, ¿será la historia un trampolín maravilloso del impulso, del salto hacia delante?

Yo no concibo la historia más que en esta forma última. La historia nos enseña que cada época ha creado obras peculiares a ella, y, anteriormente, otras obras que las precedieron.

Hoy es útil el que técnicos perseverantes, modestos pero convencidos (entre los cuales estoy yo), puedan venir a afirmar y a decidir a aquellos cuya misión es regidora de que nuevos tiempos han llegado y que medios técnicos prodigiosos están pronto aptos, y que todas las soluciones pueden ser afrontadas y alcanzadas, que los proyectos están hechos, que la prueba está controlada numéricamente.

Las raíces de la nueva civilidad que adviene son tan profundas que una arquitectura y un urbanismo esplendentes, magníficos, llenos de grandeza y dulzura para el corazón humano, pueden escudarse bajo el signo milagroso de la decisión, del gesto que sólo la Autoridad puede crear. La Autoridad; esta fuerza paterna.

Roma está hoy, ante el pleno tumulto universal, en el puesto de una autoridad adquirida y conquistada, una autoridad en grado de proclamar su verbo ante la paz del mundo.

•

Sólo sobre el Palatino, bajo el cielo de Roma, entre la severidad del ciprés, la gracia del oleandro y el pálpito de la historia, podían surgir estas palabras; este programa; esta ruta nueva.

Roma: salto de lo *sido* hacia el futuro. Progreso, afincándose en la tradición: *fatalidad*, *genialidad*, en la historia.

Le fascisme —ha dicho un ilustre escritor francés, actual y joven— *est un retour aux sources et un magnifique retour sur soi-même.*

El Imperio —ha dicho ese mismo crítico, Waldemar George— *es una síntesis del Norte y del Mediodía; de los tiempos modernos y de la Antigüedad.*

Y el arte esencial al Imperio fue siempre la arquitectura.

Las legiones comportaban sus ingenieros geómetras, arquitectos y militares que fundaban las ciudades. La urbe romana jamás padeció de error —dice Le Corbusier.

¿No era el César el constructor de puentes: Pontifex? Estructurar, edificar, ordenar, son los verbos del Estado. Verbos arquitectónicos. Toda resurrección de lo «estatal» en la historia significa un resucitamiento de «lo arquitectónico». Primacía del Estado; primacía de la Arquitectura.

Arquitectura: arte de Estado, función de Estado, esencia del Estado.

Ha llegado la hora de una nueva arquitectura, de un estilo constructor. Porque la hora de un Estado nuevo —genio de Roma, jerárquico, ordenador— ha llegado al mundo.

Que las otras artes —como falanges funcionales— se disciplinen y preparen para ocupar su rango de combate y ordenamiento. La Arquitectura tiene el puesto de mando. El Estado. Roma.

EL ARTISTA COMO COFRADE

Hay, por los barrios viejos y populares de San Sebastián, algunas tabernas semejantes a las que existen en barrios populares y antiguos de otras ciudades españolas. Tabernas donde algún artista desconocido —quizá por algunos vasos de vino, como los clásicos juglares— decoró los muros con pinturas alusivas a la industria y al paisaje en que instaladas están esas tabernas.

Cuando hace poco un grupo de artistas vascos «individualistas» y «conocidos» me invitaron a visitar el refugio gremial que, con el nombre de Gu (nosotros), acababan de fijar en San Sebastián, esa preocupación mía por el artista popular se me convirtió en emoción: la emoción de ver un sueño cobrando propincua realidad.

Eran estos mismos pintores, arquitectos, escultores que en otros años habían expuesto sus trabajos en el parlamento liberal del arte que son las *exposiciones*. En las exposiciones donde sus obras, divididas en *partidos*, en *tendencias*, tendían la mano hacia un núcleo electoral, una votación, un jurado que las eligiese candidatas a la medalla. Buscaban, las pobres, el sufragio inorgánico de un público que miraba, curioso, las candidaturas, las aplaudía, las vituperaba y se marchaba a su casa sin más complicaciones. Sin el menor encargo, sin hacer un solo pedido, sin verificar una sola compra. Condenando a la miseria los esfuerzos *individualistas* y *tendenciosos* de los expositores.

Pasé ratos deliciosos en Gu. Gu —construido con cierto esnobismo, todavía un tanto desorientado— iba adquiriendo, por la fatalidad de las cosas, el verdadero sentido que anda buscando el arte desde hace tiempo: *la casa sindical*, el *refugio gremial*.

Allí arribaba un pintor. Bebía un trago de sidra. Se tumbaba en una especie de lecho-camarote que hay para los artistas transeúntes, y cuando sentía llegarle la inspiración, tomaba pincel y colores y empezaba a extender por los muros del sindicato su sueño y su estilo. Al poco se presentaba un arquitecto. Traía noticias de un proyecto estatal o municipal para el que se necesitaba el concurso de todas las

artes juntas. Y se estudiaba la posibilidad de asistir a ese concurso gremialmente unidos.

●

Esa corriente sindical del arte, iniciada por el Gu donostiarra en España, tiene un porvenir seguro, grande y fuerte. Y responde a la misma inquietud que —sintónica y sincrónicamente— sienten los artistas de otras partes del mundo.

Recuerdo que hace ya algún tiempo recibí una documentación, para su propaganda en España, de una institución sindical muy semejante. La del grupo Porza.

Porza era el nombre de un pueblecito alpino, al borde del lago de Lugano, donde habían convivido tres años un pintor alemán (Albensleben), un escultor italiano (Bernasconi) y un pintor ruso (Bryks).

Habiendo experimentado el beneficio del enriquecimiento mutuo de esa convivencia, quisieron que tal ensayo beneficiara a otros artistas.

Y se decidieron a fundar por varios países *casas* donde los artistas y los intelectuales pudieran congregarse, vivir en común, trabajar, reposarse y favorecer los intercambios nacionales.

La primera casa Porza la inauguraron en Cadempino, trasladando a poco la sede central a Berlín.

En Francia, gracias al apoyo de Jean Schlumberger y Arthur Fontaine, púdose obtener de Paul Desjardins la reserva permanente de un cierto número de cámaras en la famosa abadía de Pontigny (adonde acudió, por cierto, nuestro Eugenio d'Ors).

Asimismo, el pintor Albert Gleizes ofreció al borde del Ródano tres de sus habitaciones.

●

En otro aspecto, y con carácter más estatal, es el movimiento que algunos Gobiernos nacionales han iniciado para albergar a sus artistas en paisajes y medios de gran tradición plástica. Ponemos, como ejemplo, la espléndida Casa de Velázquez, creada por Francia en la luz velazqueña del Madrid que mira al Pardo y a la sierra.

España misma, con su Casa, ya venerable y tradicional, para pensionados, en Roma, es otro ejemplo digno de la máxima atención.

●

De un lado, Gu, Porza, los artistas que buscan su sindicación para intervenir, con su arte y algún día, en el Estado. De otra parte, algunos Estados, que agrupan sus artistas para que orienten el arte con nuevos puntos de vista. Corrientes, movimientos, aún en embrión, aún dispersos, aún sin orientación clara y firme, pero que significan ya decididas afirmaciones contra aquel mito, fracasado y trágico, del artista solitario descubriendo todos los días el mundo. Y llevando ese mundo descubierto a democráticas e inorgánicas exposiciones nacionales o internacionales, donde la *iniciativa liberal* del *comprador* tenía que *comprender y pagar* el esfuerzo de tales descubrimientos. Es decir, coger un cuadro, entregar por él unas pesetas y archivarlo en un comedor entre olor a solomillo y patatas fritas.

●

Fue una mentira del humanismo esa de que el artista podía vivir solo. La confirmación de tal mentira la dio el romanticismo con sus bohemios: extravagancia, miseria, sotabancos.

El artista ni puede, ni sabe, ni quiere vivir solo. Todo artista llevará dentro de sí —siempre— al *cofrade*. En el doble sentido *monacal* y *gremial*.

Las Casas Porza (de tipo laico) representan el mejor ejemplo de la *querencia monacal* que pervive en la subconsciencia del artista. El ansia de una vuelta a cierta disciplina espiritual, el retorno a elegir en el mundo los paisajes más bellos, donde más luzca la gloria de Dios.

El *turismo* —esa institución bárbara y laica que es el turismo— no podrá nunca llevar sus snobs autocares a grandes paisajes sin encontrar, en todo gran paisaje, enclavada, la ruina de una abadía, de un monasterio (casas Porza de antaño).

¿Cómo se instalaron aquellas grandes fábricas de artistas que fueron las famosas órdenes monásticas? Cluny, Camaldula, Cister, Carmelo. ¿Dónde instalaron sus ca-

sas benedictinos, cartujos y franciscanos? Orillas de lagos, cimas de montañas, valles de luz, imperios de soledad, gracia, silencio y belleza. ¿Cómo se realizaron esas casas? Por donaciones del *Estado* de entonces. Donaciones de *señoríos*.

Y cuando las donaciones no eran cuantiosas, buscaron el sistema *mendicante*. Que hermanos mendicantes fueron siempre los artistas y poetas. *Pobrecitos, hermanitos, fraticelli, vandervögel.*

El artista y el intelectual sienten ya la angustia, insostenible por más tiempo, de su dispersión, de la rotura de su hermandad.

Y a soldar esa rotura y crear otra tienden todos los esfuerzos de esas llamadas «cooperaciones intelectuales». Y, sobre todo, esa orientación hacia la *gremialidad*, a la *sindicación*, a la *cofradía*, al sentido humilde y social de lo *artesano*, que se va mostrando en algunos países, en países «regresados de lo romántico». Así en Italia, en Alemania, en la misma Rusia, que tornan al artista como «cofrade» encuadrado y uniformado. Frente a la despeinada y aviolinada y enchalinada y antisocial *alma bohemia*. Por eso tiene tanto interés el ensayo «sindical» de Gu en el viejo San Sebastián artesano, pescador, operario y cofrade. Es un ensayo hacia una nueva *moral colectiva* del artista, que no tiene nada que ver con la moral personal de cada artista. El artista, como el santo —ha dicho un filósofo—, tiene su moral específica. Por eso se han envenenado siempre en las épocas liberales las cuestiones morales de los artistas. Hombres de poca fe y de costumbres terribles fueron Filippo Lippi, el Perugino, Rafael, Caravaggio, Tiépolo. Y, sin embargo, ¡qué gran servicio moral prestaron a su tiempo!

●

Es un error creer que en las épocas de mayor esplendor artístico gozaron los artistas privilegios excepcionales como individuos. Por el contrario, se les tuvo como *artesanos* y *operarios*.

En la Roma pagana y cesárea sólo tenían derecho a la ciudadanía los arquitectos. Pero no los pintores ni los escultores.

Durante la Edad Media —cuando no estaban refugiados en el convento— se confundían con la clase ministril de los juglares. Eran simples menestrales.

Poco a poco se fueron organizando en corporaciones y gremios, en cofradías que recordaban la organización clasista y colegiada del antiguo Imperio romano.

Los artistas formaban grupos profesionales, y eran utilizados en empresas colectivas de tipo social y de sentido religioso. Pero desde que en el 800 surgió el emblema de *in arte libertas* y comenzaron a estilarse «las exposiciones» para dar cauce a esa teórica libertad de los artistas, los artistas fueron perdiendo algo peor que la libertad: el arte mismo. Del modo que el Parlamento, nacido para salvar la libertad del ciudadano, ha terminado por acabar con la ciudadanía.

De ese Estado liberal —corrompido y cursi— viene la confusión, hoy ya inaceptable, de que un *arte* de *Estado* es un arte *pompier*, falso.

El arte protegido por el Estado liberal sí era un arte falso y de pacotilla. Porque el Estado liberal entendía su función, ya como *beneficencia*, o bien como *compadrazgo*. De ahí esos cuadros horrendos e intolerables que suelen decorar los ministerios y edificios públicos; y las estatuas y los proyectos arquitectónicos, todas esas «obras artísticas» cuya compra o encargo dependiera de un jefe de negociado amigo del ministro de turno.

Algo semejante le ha ocurrido a la Iglesia, en esos tiempos mismos. Ella, animadora, creadora y exaltadora del arte en tantos momentos sublimes, parece haberse reducido a un ideal de belleza gobernado por apagavelas. Por gentes que ahuyentan a los mejores espíritus del servicio religioso y se quedan sólo con el sacerdote torpe, basto y, lo que es peor: burocratizado. Ese tipo de cura que confunde el alma de los fieles con una oficina.

●

Las dificultades que se presentan para el desarrollo sindical de los artistas no son —por hoy— pequeñas.

Roberto Papini y Antonio Maraini, que han estudiado estos problemas en la Italia actual, advierten la necesidad de mantener e intensificar las relaciones sindicales de los artistas con otros sindicatos. Pintores y escultores con arquitectos e ingenieros. Y con los gremios de la industria y del comercio.

Maraini ha detallado la organización sindical que se hace hoy en Italia de los artistas, como de cualquier otra profesión.

Ese sindicato de artistas está concebido como «organización nacional» subdividida en organizaciones regionales o provinciales. Ya existen diecisiete. En el aspecto sindical, sólo se exige el *tesseramento*, el carnet profesional. Por una cotización módica. Y para evitar así el diletante. Este año había inscritos 4.500.

Desde el punto de vista de la eficacia, está concebida la organización en forma de filtro. Dan toda suerte de facilidades en el principio, mediante las Escuelas de Artes y Oficios. Las Academias vienen a desempeñar un papel de Liceos depuradores. Sólo llegan al final —a grado *universitario*— aquellos que han sufrido toda suerte de pruebas en su vocación e iniciativas.

Las exposiciones son ayudadas siempre. Desde las individuales a las locales, las regionales y las nacionales.

Al artista se le había considerado siempre como un ser al margen de la vida.

El principio sindical tiende a recoger al artista de su posición marginal y encuadrarlo, ligarlo a la vida de la nación.

Sólo así el Estado deja de ser «mecenas». Y ayuda al artista, no arbitrariamente, sino conforme a un plan general de justicia y eficacia.

Para lo selectivo, frente a la *exposición*, se tiende a volver, con todos sus inconvenientes, pero con todas sus posibles grandezas, al «concurso», a la «oposición de tono militante». Siempre que una legislación especial garantice esta práctica.

Otro problema que ha surgido en esta organización sindical es el de saber «quién sea artista», «quién pueda sindicarse». ¿El que ostente un título académico? ¿El que se llame a sí mismo artista? Ello se ha solucionado con el simple recaudador de impuestos. De un modo enérgico y seguro.

En cuanto a los dirigentes de los sindicatos de arte, se ha convenido también en que no son los mismos artistas los mejores regidores. Porque el arte de la organización es otro arte que el «arte».

Hasta el punto de recordarse que en el principio básico de la experiencia sindical del socialismo se guardaron bien de poner un metalúrgico al frente de los metalúrgicos y un albañil al frente de los albañiles. Creándose ya entonces «el organizador de profesiones», que dio excelentes resultados.

●

Si Gu, en San Sebastián, quiere ser algo más que una *garçonière* de unos cuantos desocupados y bohemios, debería iniciar una campaña de discusiones y de fiestas colectivas, que quizá fuese recogida por algún partido juvenil y nuevo en la política nacional. Su emblema: *Frente a bohemios, cofrades*. Gu dejaría de ser una perlita de buenos camaradas y amigotes. Y podría tener la ambición de que su grito «Nosotros», dicho ya en *lengua española, nacional y católica*, fuera el grito *de todo un sector social*, del gremio, de la cofradía más fina y más ardiente y más inquieta de un país: esa de los artistas.

ESTADO, ARTE Y ARTISTA

Recordad

Abrimos este libro asegurando que para su claridad y elegancia no lo comenzábamos definiendo lo que el arte fuera. Sino que —al trepanar problemas y perforar túneles temáticos— lo iríamos induciendo tensa, nerviosamente. Y que sólo al cabo de esa tarea esforzada —a fin de rematarla con redondez de cúpula— abordaríamos lo que el Estado fuese en sus nexos con el arte.

Nos parece haber cumplido generosamente la fatiga de examinar el arte y las artes en sus relaciones con el Estado. No hemos de resumir esos exámenes en conclusiones y considerandos. Queremos que cada capítulo anterior tenga validez por sí mismo, más que por sus definiciones: por sus sugestiones. La definición es siempre un verbalismo que deja escapar la realidad, abstrayéndola. En cambio, la sugestión es siempre un método vivo de dar sentido a la realidad: de concretarla, de animarla.

Pero el lector de este libro —al llegar a este punto final— me dirá que tal vez yo he conseguido dejarle orientado en lo que el arte sea.

Y hasta en las relaciones del arte con el Estado. Mas lo que no comprende es por qué he nombrado tantas veces la palabra «Estado» y tanto me he referido a ella, y sea ese concepto uno de los dos fundamentales en que este libro se polariza —¡sin decir nada, hasta ahora, sobre lo que pueda entenderse por Estado!

¿Qué es eso del Estado? Por qué tanta alusión al Estado? ¿Qué entiendo yo por el Estado? ¿Y qué deberá, en consecuencia, el lector de este libro entender por Estado?

El Estado, concepto nube

Llegamos al último nódulo de las cuestiones. A su remate final.

Me ha placido dejar en la mayor de las vagarosidades ese término de Estado, a lo largo de todo el libro, como si ese término hubiese sido una blanda y moldeable nube que debía conformarse al viento que soplara en cada instante. Es decir: haciendo que el lector, como el contemplador de nubes, viese en el concepto Estado lo que mi incitación y su imaginación del momento le sugiriesen: una montaña, un reino de serafines, un dragón, un monstruoso palacio, un ángel, una materia informe y sin figura…

Hay conceptos-nube que sin ser ellos delimitados sirven como delimitaciones, para que se destaquen los perfiles en el paisaje. Uno de tales conceptos es, sin duda, ese del Estado. Por eso lo he utilizado así. Y creo no haberme equivocado al haber hecho de él un uso externo e instrumental hasta ahora. (Tantos servicios se deben al Estado que uno más —éste— no podía negárnoslo.) Pero llega el momento en que necesitamos conocer los secretos de esa naturaleza nebular. Su estratigrafía vaporosa. Su esencia. Porque de ello depende nada menos que todo el tema de este libro. Su éxito o su fracaso. Si posee o no valor y trascendencia el emparejamiento conceptual de *Arte y Estado* que lo encabeza.

Es ya el punto de preguntarnos con toda energía y decisión: ¿Qué es el Estado?

Deformaciones jurídicas

Ante todo, hemos de responder de un modo periférico y como de oídas: el Estado es hoy un concepto que no se le cae de la boca a nadie, un concepto-moda; algo que todo el mundo cree conocer e intuir, pero que nadie logra representar, perfilar.

Y menos que nadie los tratadistas de derecho político. Que son algo así para el Estado como los teólogos para Dios. Gentes que a fuerza de usar y abusar del *nombre* dejan intacto lo que detrás del nombre hay. La definición y el casuismo, el teorema y sus corolarios, pareciendo haber apresado la verdad, dejan siempre que la verdad, como el perfume, se desvanezca.

Creo que fue Jellinek el que clasificó las teorías sobre el Estado en tres tipos: a) teorías objetivas, b) subjetivas, y c) jurídicas.

A las teorías objetivas pertenecían, por ejemplo, estas ecuaciones:
El Estado es un hecho.
El Estado es una forma patrimonial, de dominio.
El Estado es la población.
El Estado es el soberano.
El Estado es un órgano de tipo biológico.

A las teorías subjetivas pertenecía esta otra serie de equivalencias:
El Estado es un organismo moral.
El Estado es una unidad colectiva de asociación.

Finalmente, las teorías jurídicas:
El Estado es un objeto de derecho.
El Estado es un sujeto jurídico.
El Estado es una relación jurídica.

Es muy difícil que con cualquiera de esas definiciones pudiéramos emparejar lo que hasta aquí hemos dicho sea el arte. Y hasta que tenga nada que ver. Véase sólo por el enunciado de ello: «El arte y la relación jurídica», «El arte y la forma patrimonial». ¡Qué horror!

Y es que los tratadistas de derecho, deformando profesionalmente, jurídicamente, los conceptos vitales, han hecho del concepto «Estado» algo no más allá de un término *político*, *legal*, *positivo*. Cuando ese concepto «Estado», si a algo concreto alude, es a lo menos concreto del mundo: a lo metafísico, a lo trascendente, a lo religioso. Y, por ende, a lo artístico.

Ser y estar, en España

Yo no veo otra manera mejor de comprender, de intuir, lo que el Estado sea, si no es partiendo de lo más elemental y, al parecer, más equívoco: su literalidad, su signo gramatical: su letra. Y ascender por su letra a su espíritu: a su sentido.

La palabra *Estado* es un sustantivo posverbal. Esto quiere decir que procede esa *sustancia* de una *acción*. La acción de *estar*.

Estado es el participio pasivo del verbo *estar*. Esto es: algo que participa pasivamente de un verbo que de por sí tiene un sospechoso cariz de pasividad: el *estar*.

Etimológicamente, todos los indicios nos inducen a afirmar que *Estado* es un concepto antidinámico: quietista.

Como la mineralización de una fluencia anterior, como la fría piedra volcánica procedente de una erupción remota.

Sin embargo, esto que gramaticalmente es cierto, en realidad no lo es. Pero sigamos nuestra indagación literalista.

La lengua española tiene entre las peculiaridades de su genio una muy conocida precisamente sobre este verbo *estar*. Que lo diferencia netamente del verbo *ser*.

Lo cual no acaece en otros idiomas y culturas. En España, *estar* denota la cualidad pasajera en un sujeto (Juan *está* malo).

Ser: señala la cualidad permanente en ese sujeto (Juan *es* malo). La diferencia la hace la lengua española nítidamente con ambos verbos. No es lo mismo *estar malo*, accidente y eventualidad en la vida de un hombre, que el *ser malo* ese hombre, tara moral congénita.

Por tanto, *estado* será algo como eventual en un ser. Una permanencia más o menos duradera, pero sujeta a cambios y desapariciones. Retengamos esta conclusión. Para aproximarla a esta otra:

El verbo *ser*, en español, no procede del latín *esse* = *ser*, sino de *sedere* = *estar sentado*. En una posición como permanente y fija.

Mientras *estar* viene de *stare*, que en un principio dicen que significó *estar de pie*. Es decir, con posibilidad de traslación, de fuga, de marcha, de tránsito.

Luego *estado* —contra lo que nos indica su carácter de pasividad— tiene un sustrato activo, transitivo: *estado* es aquello que *siendo*, *permaneciendo*, *existiendo*, puede de un momento a otro dejar de ser, de permanecer, de existir.

La lengua griega tenía cuatro clases de verbos clasificados por Aristóteles:

Dos verbos de carácter de pasividad, noluntariosos: Κεῖσθαι, yacer, y πάσχειν, sufrir, y otros dos con esencia más activa y querenciosa: ἔχειν, tener, y ποιεῖν, hacer.

(Estos verbos fueron llamados «vacíos» por gramáticos posteriores.)

Pues bien: el caso del verbo *estar* es un verbo que participa de esos dos caracteres

contradictorios: de un lado es un verbo de pasión, de noluntad. Pero de otro implica una posibilidad opuesta.

Por tanto: *estado* participa sólo de lo pasivo en cuanto que esa pasividad es resultado de un *siendo*. De un *siendo* producido por un *hacer* y por un *tener*.

•

Salgamos de estas sutilezas lingüísticas a una más clara luz ejemplificadora:

El *Estado* en un individuo, en una política, en una religión, es exactamente lo que el sustantivo posverbal y pasivo en la lengua española. Una forma transeúnte, pero determinada, de ese *ser*. Llámese ese ser *Juan*, *España*, *catolicismo*.

El cohete y el Estado

Pero con esto no hemos alcanzado quizá sobre el concepto de *Estado* sino una débil claridad auroral.

Trasplantémoslo del mundo de la filología —saltando por encima de lo político— hacia aquel horizonte metafísico que Nietzsche nos señaló con su imperativo famoso: *¡Llega a ser lo que eres!*

Traducido el aforismo nietzscheano al verbo *estar*, equivaldría a esto: *¡Llega al estado supremo de todos tus estados!*

Al vértice de tus posibilidades quemando todas las anteriores, como el cohete aniquila sus reservas explosivas para alcanzar la última cima telúrica de ímpetu: aquella en que estalla de estrellas e ilumina el cielo más que las estrellas del cielo.

Por consiguiente: en un ser hay plurales *estados de ser*. Ascendentes y descendentes. Y entre ambos —como un pico de sierra—, ese *estado cima*, único cielo, única ventura reservada a la vida: *la felicidad de ser todo cuanto se era previamente*.

El *Estado* así visto será, pues, *etapa* y *fin*. *Medio y meta*. Un concepto instrumental y teleológico. Creación y destrucción a la par. Algo así como el avión que vuela mientras puede sostenerlo su hélice. Y bate las alturas que el corazón del piloto da de sí.

El Estado no es un país, no es una nación, no es una cultura, no es un individuo. Ahora bien: cada individuo, cada cultura, cada nación, cada país, tienen sus *estados*. Y esos *estados* varían, o bien en ascensión hacia uno ideal, prefijado. O bien descienden de él tras haberlo vivido tanto o cuanto tiempo.

Dogma de la Santísima Trinidad

Pero no saldremos de estas anfibologías conceptuales si no pegamos un golpe de timón y nos remontamos a un punto de vista general. A algo que constituye la médula de este libro, el miradero cenital de este libro: mi fe en la tripartición genial o divina del mundo. Es decir: mientras no nos atrevamos a enfrontarnos nada menos que con el viejo dogma, cada día más olvidado, de la Santísima Trinidad. Ese dogma que de todos los dogmas católicos es el que me produce más desvelos para hacerlo mío, para comprenderlo y llegar a su último sentido. Los cristianos ortodoxos, como los griegos, toleraban sabiamente la recreación de los dogmas a través de la experiencia personal. La fe ignorante sobre un dogma da sabiduría. Pero la sabiduría anhelante sobre ese mismo dogma llega a dar la fe. Y yo hoy, tras mis búsquedas ansiosas, gnósticas, yo creo, como el primer católico del mundo, en el dogma de la Santísima Trinidad, que los jesuitas en el siglo XVII marginaron cautamente para evitar nuevos conflictos interpretativos, sustituyéndolo con el dulce, familiar y fácilmente accesible dogma trinitario de Jesús, María y José.

●

Ya en el siglo III comenzaron las querellas entre las relaciones del Padre y del Hijo. ¿Eran de la misma sustancia? ¿Iguales los dos? ¿Cuál el lugar del Espíritu Santo en ese sistema?

Un obispo de Antioquía, Pablo de Samósata, subordinó el Hijo al Padre. Dios era más.

Arrio o Ario, sacerdote de Alejandría, provocó por las mismas razones el terrible movimiento ariano o arriano que condenaría el Concilio de Nicea en 325; que combatiría

san Ambrosio, y que haría dogmatizar al Concilio de Constantinopla (381), sobre el Espíritu Santo, haciéndolo tercera persona de la Santísima Trinidad. Como un tercer Dios, armonizador y completivo de los otros dos en litigio. Un tercer Dios «espiritual» y «ordenador» que representaba, se ha dicho, la evolución del *Logos* platónico.

El dogma trinitario fue fijado por el llamado símbolo de Atanasio, obra quizá del obispo Vigila (490).

«Adoramos un Dios en la Trinidad y la Trinidad en la Unidad, sin confundir las personas ni dividir la sustancia…

En esta Trinidad las tres personas son *co-eternales* e iguales entre sí.

Porque si cada una de esas tres personas —tomada aparte— es Dios y Señor, la religión católica nos prohíbe decir que existen tres Dioses o Señores.»

Cuando yo —intuitiva, poética, católicamente—, en mi *Genio de España* (1932), afirmé que el mundo se repartía en dos genios o divinidades —que luchando entre sí se completaban en armonía por un tercer espíritu ordenador—, aludía, sin querer, al dogma central y básico del catolicismo.

Establecía mi sistema religioso sobre mi propia religión, *poniendo al día* los misteriosos conceptos de *Padre*, *Hijo* y *Espíritu Santo*.

Cuando yo decía que el genio de Oriente significaba *Dios sobre el hombre* y el de Occidente el *hombre sobre Dios*, y el genio romano, crismático, la *armonía de Dios y hombre*: el *espíritu de conciliación*, sentaba con nuevas denominaciones el dogma trinitario. Y al referir ese espíritu de conciliación, de *Espíritu Santo*, al fascismo —sobre bolchevismo (Oriente) y liberalismo (Occidente)—, asignaba al fascismo, certeramente, la misión continuadora de una «nueva catolicidad». (Véase mi *Nueva catolicidad*, 1933.)

Estados «geniales» y Estados «políticos»

Pues bien: el genio de Oriente —Dios sobre el hombre— tiene sus estados. Aquel Estado será el supremo en Oriente, que llegue a ser todo lo que el genio de Oriente es.

Por eso, el budismo, y hoy el bolchevismo, son los estados perfectos de ese genio oriental. Y sus concreciones políticas —perfectas—, por ejemplo el Estado de Lenin, la Rusia maximalista, donde el ansia aniquiladora de lo individual se extendió con genialidad perfecta, de lava amorfa e invasora, anulando y aplastando todo.

¿Por qué se dice que Inglaterra es el Estado más perfecto del mundo liberal? Porque su Estado político ha llegado a ser lo que el genio del inglés, del ario liberal, quería ser.

¿Y por qué se ha visto en el Estado fascista de Mussolini algo así como la suprema tensión a que podía conducir la estirpe romana? Porque con su ecuación de libertad y autoridad en lo nacional, en el Estado, lograba «su Estado». Ese Estado a que siempre aspiró, aspira y aspirará Roma mientras Roma exista en el mundo.

Sólo así pueden explicarse las grandezas y decadencias de los pueblos y naciones.

Cada país tiene su fórmula dada, su estado latente, su *genio*, como yo lo llamo. Mientras lo tenga incipiente y débil, ese Estado *no es*. Es otro Estado falso, o simplemente infirme.

Y si después de haber alcanzado lo que debía alcanzar, abandona la tensión por mantener ese Estado, los estados sucesivos, alejados de ese ideal, preformal (genial), lo arrastran a abismos de degeneraciones y fracasos.

Ahí está España con el símbolo de su *Estado supremo* alcanzado un día, unos años del siglo XVI: El Escorial. Estado hecho piedra, jeroglífico, esfinge. Hoy hundido en el tiempo, como en una sima desde cuyo fondo sus torres, campanas, cruces y cúpulas nos dan voces de angustia, de socorro, de templo sumergido, para que una generación titánica española lo vuelva a sacar a luz y a vértice de historia.

El Escorial

Estos gritos de socorro ya los oyó en 1915 don José Ortega y Gasset cuando meditaba, en El Escorial, sobre El Escorial. «Hosco y silencioso aguarda el paisaje de granito, con su gran piedra lírica en medio, una generación digna de arrancarle la chispa espiritual.»

Ortega —sibilinamente— creyó que esa generación era la suya. Concretamente: él.

Creyó que le bastaba oír aquellas campanas y saber dónde. Es decir: «definirlas», «señalarlas».

Pero cuando Ortega escribía esas líneas meditabundas —1915—, su generación acababa de traicionar a El Escorial.

El Escorial —piedra guerrera levantada a la *gloria católica e imperial de la Casa Germánica de España contra los franceses* (batalla de San Quintín), y *contra los herejes de Oriente y Occidente*— acababa de ser traicionado por una generación que entregaba su simpatía a los franceses y a los herejes. Y renunciando, además, a la guerra. ¡1915! Fundación de la revista *España* en Madrid. Nacimiento público de la generación de Ortega y Gasset que, proclamando la *democracia*, el *pacifismo*, la *francofilia* y el *heretismo*, abocaría a la España más opuesta a la de El Escorial: el 1 de abril de 1931. (Por eso Manuel Azaña —otro meditador escurialense— intentaría llevar a la acción lo que Ortega soñara en meditación.)

Pero no podía ser. Ya denuncié de una vez para siempre (*Genio de España*, 1932) que lo característico de esa generación pacífica, intelectual y republicana, fue la *hipocresía*, la misma del tero: la de dar en un lado los gritos y en otro poner los huevos.

Ortega dio con el grito de El Escorial, pero puso el socorro donde ese socorro no podía servir para nada. (Si no fuera trágico lo que hizo, diría que hizo una chaplinada.)

¡Pues no se le ocurre pensar a Ortega que el *error* de El Escorial estuvo en ser «un tratado del esfuerzo puro»! En ser sólo «ímpetu, coraje, furor». Sin contenido ideal, sin saber para qué ni por qué se esforzaba, como le pasó a Don Quijote. Hombre Don Quijote poco intelectual, según Ortega, aunque muy hazañoso y pleno de voluntad.

Según Ortega, El Escorial sucumbió de analfabetismo. Por falta de meditaciones de El Escorial sobre El Escorial. Por no hacer caso a Ortega y Gasset e intelectualizar su loca y ciega voluntad. ¡Ah! —piensa Ortega sin decirlo—. ¡Un Escorial que, además de su coraje, hubiera sido neokantiano!

Pero El Escorial, aun en su sima y lejanía presente, todavía es el más soberbio *Estado*, la imagen más sublime y genial de lo que España *quiso ser, fue y desearía volver a ser*.

Y si El Escorial *dejó de ser lo que era*, para rodar a un barranco del Guadarrama como una piedra más, ahogada, aplastada de chalets burgueses y democráticos, fue

porque el ímpetu le decayó. Porque dejó de querer aquel *Estado*. Porque se le debilitó *la gana de ser El Escorial*, como diría Keyserling.

El ideal de un individuo, de un pueblo, de una cultura, sólo es *voluntad de ser* plenamente lo que se es. El ideal que se lleva dentro es el que se proyecta fuera y al que se deben tender los brazos como el escalador de Alpes tiende sus dedos crispados por las junturas de los amenazantes peñascos, hacia arriba.

Quien vea de una mirada clara, simple, elemental —sin complicaciones meditabundas—, El Escorial, ha visto lo que «es» España. El *Estado* de España. Lo que quiso siempre ser desde los tiempos románicos e imperiales de Alfonso X el Sabio (siglo XIII) hasta los Reyes Católicos: hasta Carlos V.

¿Acaso no se sabe que la primera preocupación de Felipe II —tras la primordial de *centrar* su mando en el centro de España, que era ése; y en el centro del mundo, que era ése (entre Europa y América)— fue aquella de centrar también bajo el altar mayor los muertos de su dinastía?

¿Acaso no se recuerda que, apenas tuvo perfil en el aire El Escorial (1571), presenció Castilla el más egregio y pasmoso cortejo de cadáveres reales: *toda la historia de España anterior a Felipe II* en marcha hasta El Escorial para que Felipe II apoyase en ella su rodilla y elevase a Dios las gracias por consentirle ser cima y vértice —Estado supremo— de todos los anteriores esfuerzos, de todos los anteriores Estados?

El Escorial no es un *tratado*, no es un *ensayo filosófico*, sino un resultado: un *estado* que fue, mientras ese estado se sintió *estante*, sostenido en vilo por una voluntad de plenitud. ¡Llega a ser lo que eres, España! He ahí: El Escorial.

Estado y arte

Y El Escorial es, ante todo, arquitectura: nada de «esfuerzo puro», de música y vaguedad.

Es construcción. Es medida. Mesura —como diría el padre Sigüenza—. Es conquista —frente a la naturaleza circundante— de una fórmula matemática de edificación. Sus piedras son trozos de los montes circunvecinos. Por lo que el paisaje pare-

ce siempre que va a recoger sus piedras —como las vacas a sus terneruelos— y derrumbar el monasterio. Pero la mano del hombre, su voluntad, ha hincado esas piedras en orden, falange y cruz, para que sirvan de ciudadela a otra cosa que a la naturaleza: al creador de esa naturaleza: Dios.

Con lo que la naturaleza se arrodilla también —obligada por la mano del hombre— ante la mayor gloria divina.

Ningún ejemplo más resumidor de todo este libro que ese majestuoso de El Escorial.

Nada en El Escorial de confusiones valorales. Nada de esfuerzos puros y románticos. Todo él: jerarquía, armonía. «Motor inmóvil» de España.

El *rey* (supremo valor humano) supeditado a *Dios*. (Católica, sacra y Real Majestad de Felipe II.)

La *naturaleza* —montes, granito, arroyuelos, robledales, viento, nubes, mirlos, estrellas, silencio y llanura— supeditada al *hombre*. Al constructor.

Arquitectura. Motor inmóvil. El Escorial, en el centro del cosmos imperial hispánico del quinientos, desde el que partían riendas, caminos y mensajes, como radios concéntricos, a ceñir todo el mundo dominado.

Y lo mismo que el paisaje escurialense —domeñado por la mano arquitectónica en jardinería y artes forestales—, así todas las demás *artes*. ¡Qué jerarquía, qué orden, qué disciplina de todas las artes!

La *escultura*, no en independencias humanistas y rebeldes, sino controlada y regida por un plan general. Escultura monumental de reyes bíblicos de piedra en el Patio de los Reyes. Evangelistas en el Patio de los Evangelistas. Monarcas temporales, en su rango de adorantes —áureos bultos de los Leoni—, junto al altar mayor, bajo el Rey de Reyes: Cristo.

Escultura menor, de orificerías y marfiles, por las dependencias accesorias. Rejerías. Lampadarios. Candelabros. *Pintura* de gran formato narrativo y simbólico por frescos y bóvedas. *Pintura* de taller y maestría personal en los cuadros de alusión ornamental.

Bordados de tapices. *Bordados* de casullas. *Joyería* visual de los jaspes. *Música* de órgano. *Cánticos* de coro. *Arte del incienso*, combinado con el vaho delirante del verde boscaje de la Herrería, bajo el sol, para lanzar el alma hacia las dos ventanas que des-

de su cuarto había polarizado su alma el rey: hacia la naturaleza y hacia el altar. Afuera y adentro. Mundo e intramundo.

Jerarquía y ordenación y síntesis de todo un orbe, de toda una época. Estilo perfecto de toda una creación. Todas las artes jerarquizadas, disciplinadas, por una voluntad suprema de lograr lo que se era:

Lograr la unidad de España, no sólo en política, sino con *materias de servicio* a la gran armonía, al *gran Estado*, del monasterio. Los jaspes de Granada. Las rejerías de Zaragoza. Los candelabros de Toledo. La orfebrería de Madrid…

Y unidad universal también: las pinturas de Flandes y de Venecia. Los libros de Oriente y Occidente. Las especias y pájaros raros que venían del mundo nuevo, unidos a las flores y animales carpetovetónicos del contorno.

¡Ser como San Pedro de Roma —iglesia de planta de cruz griega, cúpula bramantina, *pietra serena*— y estar en plena Castilla realizando la función universa y arquitectónica de ordenar el mundo, como san Pedro de Roma soñara!

El Escorial es eso: «El genio de España». La ecuación catolicista, universa, entre Oriente y Occidente, entre libertad y autoridad, entre racismo germánico e igualitarismo semita: *cristiandad*. Escorial: supremo *Estado* de la cristiandad. La perfección de su unicidad.

Yo estoy seguro de que si todas las leyes emanadas de aquel reinado de El Escorial pudieran ordenarse y plasmarse, «verse», en su jerarquía valorativa, el resultado sería sorprendente: sería, como el monasterio reflejado en la alberca del jardín: sería la imagen misma y perfecta de El Escorial.

●

La otra noche contemplaba yo una vez más el monasterio. Yo, apoyado en el pretil, sobre la alberca del Jardín de los Frailes.

Aquello, por la lejanía ideal, arqueológica, podía ser una pirámide faraónica. Podía ser, pero no lo era. Porque mi corazón de español llenaba de rumores y palpitaciones prometedoras tan enorme caparazón de crustáceo imperial. Y así como en el caparazón de una tortuga alguien, tensando unas fibras trémulas, logró sones de lira, así mi voluntad y mi ensueño le arrancaron a aquella oquedad sonora chispas melodiosas.

Sus 1.200 puertas. Sus 2.600 ventanas. Sus 86 escaleras. Sus 16 patios. Su proporción de crucero transatlántico anclado en la llanura rumbo a Europa y América, yo sentía lo que fue El Escorial: puesto de mando, central de órdenes del mundo. Trepidación de turbinas ideales, tictac de telegrafía sin hilos, hélices de ímpetu, hacia todos los puertos de un orbe nuestro…

¿Qué necesitaba aquella fábrica fabulosa de mando para volver a sesgar el infinito de la noche?

Un artista. Un creador. Es decir: *corazón*.

El Escorial tenía ya —de antemano— en sus atriles bitacóricos todos los *pensamientos*, todas las *consignas* necesarias para navegar. Ortega, miope y ensimismado, no vio más que sus propias y personales meditabundeces. No eran pensares lo que a El Escorial le faltaban, era motor. Corazón. Corazón. Furor sacro: fe.

El Escorial era un Estado. Era el resultado de un arte: *el arte de lograr un Estado*, y el supremo Estado de nuestro pueblo, de nuestro genio. Faltaba otra vez el artista que despertase ese genio adormecido e incendiase de acción aquel *motor inmóvil*. Pues si lograr un Estado supremo es sencillamente un arte (el arte más sublime y divino entre todos los artes del hombre), también el hombre de Estado que logra tal Estado no es un político: es un artista primordial. Es decir: la mayor cercanía que el hombre puede alcanzar con la divinidad. Con Dios mismo.

Dios, el político y el artista

Esa intuición de que el universo todo no es obra de un azar sino de una voluntad plasmadora, artista, reside en las más viejas cosmogonías.

Toda la filosofía naturalista de la escuela milesia, en Grecia, concede ya a un elemento, ya a otro, la capacidad plasmadora y ordenadora de las cosas.

En Homero —reflejando poéticamente esas creencias—, el mar es el origen de todas las aguas, de todos los astros, de todos los dioses.

Tal filósofo ve en el fuego la causa primera. Esotro en el aire. Aquél en la tierra.

Heráclito habló de un *logos* ordenador. Pero fue Anaxágoras, con su teoría del *nus*, el que instituyó cómo ese *nus* venía a ser un artista supremo poniendo en movimiento

la masa inerte de las homeomerías y *ordenándolo* todo: arquitecturándolo. De ese vago *nus* creador —semejante al Jehová bíblico, que en siete días realizara el plan semanal del mundo, soberbio dictador— procederían luego los sistemas de Platón y de Aristóteles.

●

Platón, con su concepción de ideas-matrices y del Sumo Bien, sentó para siempre la creencia en una ordenación previa del mundo en forma jerárquica.

Por eso llama a la ocupación de gobernar «el arte del Estado».

Platón asignó también al Amor, con su fuerza poética, la gran creación del mundo, como luego Ludwig Klages desarrollaría, en su *Eros cosmogónico*, en la gran escritura de amor y carácter que es el mundo.

Aristóteles supuso una inteligencia única —motor inmóvil—, causa primera de todo el orden cósmico, que actuaba según sus fines.

A Aristóteles le parecía una ceguera incomprensible —ha dicho el gran pensador Brentano— el que ninguno de los filósofos anteriores a Anaxágoras reconociese que la belleza y el orden del universo presuponían una inteligencia ordenadora, lo mismo que la belleza de *una obra de arte* producida por un entendimiento humano.

Fue Aristóteles el que introdujo —junto a la idea del motor inmóvil—, de un modo clásico, los dos conceptos polares que valdrían para el universo y para el arte: *materia y forma*.

●

San Agustín adoptó un punto de vista platonizante en el problema de los principios de las cosas. *Materia y forma* son los dos componentes que integran toda cosa. Pero no al modo aristotélico, sino según la concepción del *Timeo*.

La creación del mundo, como obra de una voluntad, no pudo ser un suceso ciego e irracional para san Agustín. «Así como el artista humano tiene en su espíritu una imagen de la obra que ha de crear, así el *artista Creador*, la sabiduría divina, lleva to-

do en sí, a la manera del arte, y crea según el *Plan* de las ideas divinas, de las formas primarias e inmutables, de las razones y de los números originarios en el espíritu divino.»

El acto de la creación fue —para san Agustín— un proceso eminentemente artístico. El Creador se hizo artista y matemático. Esto es: arquitecto.

Pero no sólo eso: las cosas no tienen un ser separado de Dios: un estado autónomo. Tienen en Dios su estado y causa constante. *Conservación y gobierno* son, pues: *creación continuada*. Dios no creó su obra y la abandonó luego, sino que su fuerza creadora no cesa de proteger lo creado y de conservarlo en su estado.

Por eso, el *Estado de Dios*, la *Ciudad de Dios*, no se hunde en la sima como la creada por los hombres. Sus Escoriales no periclitan.

●

Ese Dios que ha dejado su inmovilidad aristotélica para hacerse *creador conservador*, *artista perenne*, con san Agustín, reaparece en majestad central en santo Tomás. Y como en san Agustín, el santo de Aquino desarrolla la idea de que la conservación del mundo por Dios es una *creación continuada*.

Es un *Estado-estante*, haciente, eficiente. Una pasividad activa. Igual a la del mundo del arte, como dijo Stephan George.

Al asignar hoy Keyserling el secreto, el sentido de la vida a la *creatividad* junto a la *destructividad*, vuelve a establecer la vieja ecuación divina, desarrollada por san Agustín y santo Tomás.

●

Esa ecuación que —a imitación de Dios— es el sueño de todos los grandes hombres de Estado que ha tenido el mundo. De todos los Césares. De todos los artistas de pueblos y naciones.

Las naciones y los pueblos es mentira que aspiren a otra cosa que a ser interpretadas, salvadas, por un artista.

Quiero recordar lo que yo dije de Hitler cuando avanzaba hacia el poder en 1932.

«Todo el pueblo es en el fondo una querencia de amor de mujer. Cuando encuentra su hombre, se entrega. Porque en el amor es donde se encuentran los seres. Es también, todo pueblo, como un raudal de viento con voluntad de música que va buscando su instrumento para resolverse en melodía triunfal. Es todo pueblo, asimismo, como una arcilla que sufre la tortura de lo informe, hasta que una mano la salva en forma, en estatua.»

El poder en la política es incompartible. Como el de Dios en el cielo. Todo lo más jerarquizable.

Para mí toda la teoría del poder político se resume en una fórmula salvadora: la *absolutidad*, como la luz en el sol. Encarnada en un príncipe por la gracia de Dios. En un *rey auténtico*, *natural*. *Creador: artista*. Como decía Lope de la monarquía: «Es sol para un cielo solo».

En cuanto que esa luz se comparte, suceden estas tres degeneraciones o eclipses parciales.

O comparte el poder con otro hombre. Y viene la degeneración política del *privado*, del *vicerrey*, del *valido*.

O comparte el poder con muchos hombres. Y viene la degeneración de la *Cámara parlamentaria* de los 400 reyezuelos.

O comparte el poder con unos pocos hombres, privados. Y viene la tragedia de la *Camarilla*.

La historia sólo marcha a grandes golpes de artistas, de creadores, de príncipes a imitación de Dios. Del que reciben inspiración y gracia: *arte*.

Todo gran jefe de Estado lo es porque es artista. La inspiración y no la ciencia, la fuente de su obra *estadista*.

Maneja masas, números, corazones, proyectos, destinos, como el organista teclas y registros de su armonio. Y el pintor, colores y líneas. Y el arquitecto, cálculos, planos, perspectivas.

●

Sólo los grandes artistas de pueblos crean los grandes pueblos, los grandes Estados de esos pueblos. *Estadista* equivale a *artista*.

Así como el arte equivale a reflejo y propaganda de Estado.

Observaba Ivan Lazarov que en el arte religioso egipcio, pesado, horrible, aplastante para el alma humana, se encuentran huellas netas de la vida nacional de Egipto. La sumisión servil de las gentes ante la divinidad y ante los faraones está subrayada en el arte egipcíaco claramente y con insistencia. Los trajes de los egipcios antiguos (que tapaban sólo la mitad inferior del cuerpo) son con los que vestían a sus divinidades. En cambio, los cuerpos enteramente desnudos de los dioses griegos no hubieran sido inventados si en la vida corriente el culto de la belleza y de la salud del hombre no hubiese sido el secreto de Grecia. Y en el arte cristiano la escena de género (popular) se confunde con la escena religiosa. Mientras en el Renacimiento es la vida del pueblo la que destaca su primacía sobre la del santoral.

Por eso el arte no es siempre más que una *revelación de todo Estado*, sea el que sea. Y, además, su *potenciación y su propaganda*. El gran arquitecto y humanista León Bautista Alberti lo vio claro para siempre: «El que la pintura exprese los dioses de manera que sean adorados por los pueblos fue un inmenso don concedido a los mortales. La pintura debe favorecer la piedad, por la cual los hombres nos unimos a los dioses, ayudándonos así a mantener íntimamente religiosas nuestras almas».

Lograr un Estado es un arte. Y un arte supremo lograr aquel Estado que encarne el genio absoluto de un pueblo, de una nación, de una cultura.

Estado griego de Pericles: alma de Grecia. Estado bolchevique de Lenin: genio de Rusia. El Escorial: genio de España.

Y el mundo: genio de Dios. ¿Qué más *Estado y arte* que el mundo en el misterio de su Santísima Trinidad y al tiempo mismo en su unicidad perfecta?

●

¿No somos —nosotros, pobres humanos perdidos entre estrellas— una estrella más de música y canto en manos de Dios?

¡Cantemos al Señor que con nosotros edifica todos los días el mundo, como enciende todos los días luceros en el cielo!

Obedezcamos con disciplina individua de nota musical en una melodía que sólo Dios pulsa y escucha.

Sólo así salvaremos nuestro destino contingente, creando nuestro propio destino final. Haciendo de nuestra vida, de cada estado de nuestra vida, una aspiración ulterior al perfecto Estado, al que se adecue con nuestro congénito y previo mandato, de llegar a ser lo que ser debíamos.

El arte de la vida sólo en eso consiste: en lograr pasar del estado de individuo al estado de patria, para alcanzar a través suyo el supremo estado eterno: de la paz y contemplación de Dios.

Se acabó de imprimir

en Madrid

el 23 de septiembre de 2005