

# CRUZ Y RAYA



S. AGUIRRE, IMPRESOR. — TELÉFONO 30366. — MADRID

# CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, SEPTIEMBRE DE 1935



# CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

*Director:*

**JOSÉ BERGAMÍN**

*Secretario:*

**EUGENIO IMAZ**

*Suscripción a doce números:*

*España, 30 pesetas; Países adheridos a la tarifa reducida de Correos (envío certificado), 35; todos los demás países (envío certificado), 42.*

*Ejemplar:*

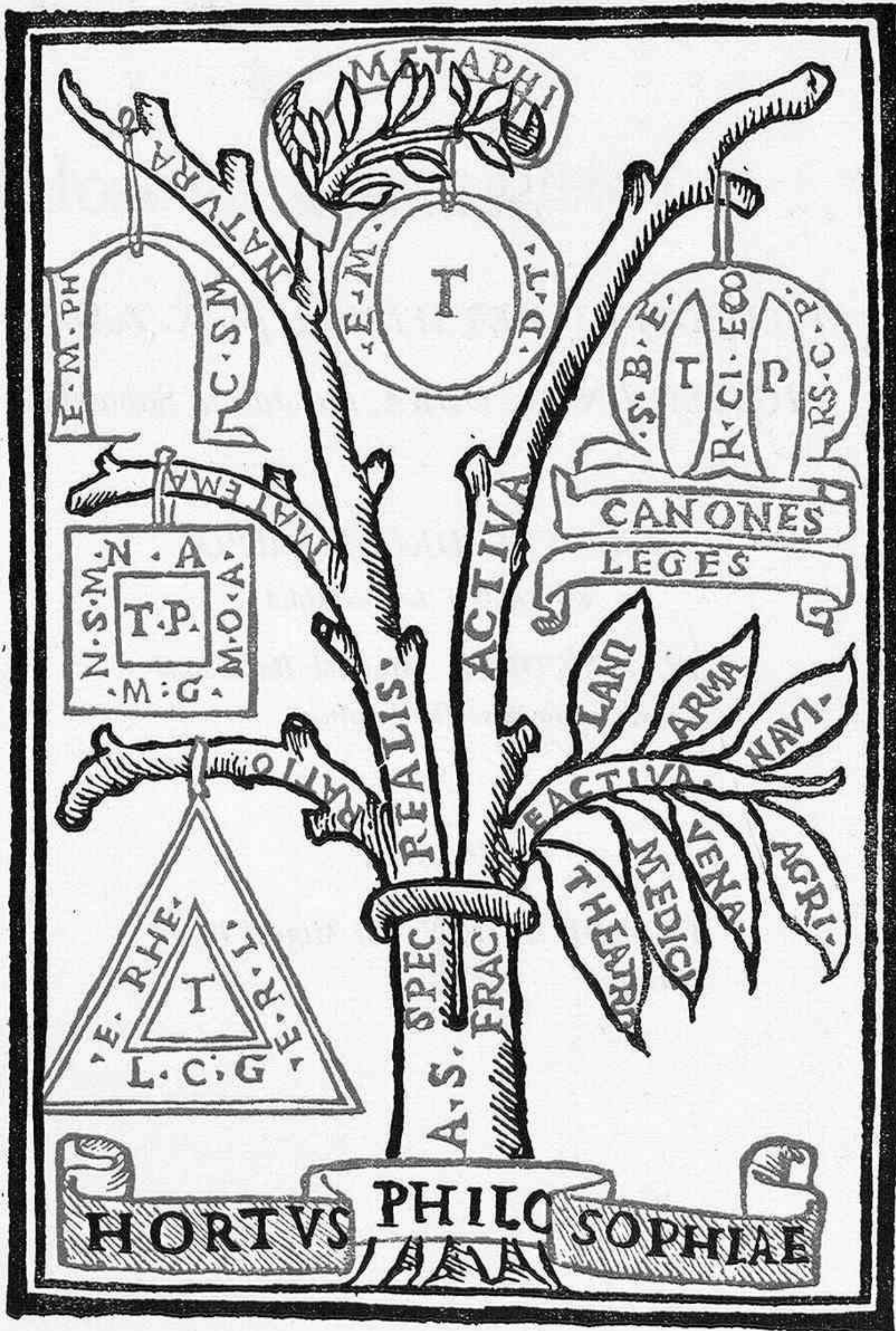
*España, 3 pesetas; Extranjero, 4.*

**MADRID**

**GENERAL MITRE, 5**

**TELÉFONO 17573**







## *Sumario*

*FILOSOFÍA Y METAFÍSICA, por X. Zubiri.*

*PICASSO EN SU OBRA, por Jaime Sabartés.*

### *CRISTAL DEL TIEMPO*

*EL PALO Y LA ASTILLA*

*EL RESCOLDO (Manuel Bartolomé  
Cossío), por José Bergamín.*

### *PASOS*

*VIDA DE RAMÓN, por Miguel Pérez  
Ferrero.*



# Filosofía y metafísica

## 1

*La fenomenología como «idea de la filosofía». Su encarnación en Husserl, Scheler, Heidegger.*

## 2

*Digresión previa. El saber humano en general.*

1. *Saber es discernir.*
2. *Saber es definir.*
3. *Saber es entender. Las tres dimensiones del entender las cosas:*
  - A) *La demostración de su necesidad.*
  - B) *La especulación de sus principios*
  - C) *La impresión de su realidad.*



# 1

**A**L reunir en un solo volumen (1) tres breves trabajos, de Husserl, Scheler y Heidegger, en torno al problema de la filosofía, no me ha guiado el gusto de sugerir una simple comparación, siempre útil, entre pensadores contemporáneos de diverso matiz. Todo lo contrario; a reserva de que la afirmación resulte comprobada *a posteriori* por una detenida meditación de los trabajos mismos, intento presentarlos como pensamientos que, en diversa manera y con estructura diferente, se mueven, sin embargo, *desde luego*, dentro del área intelectual circunscrita por un vocablo poco simpático: la *fenomenología*. Se trata, pues, de tomar las tres manifestaciones filosóficas a que he aludido, no sólo como *coetáneas*,

(1) Estas páginas son el primer capítulo de un estudio que precede a la traducción de los trabajos citados. El lector de la Revista excusará la elemental simplicidad propia de un capítulo inicial.



sino también como *congéneres*. Y para evitar cualquier penoso equívoco, es menester precisar el sentido exacto de esta afirmación y preguntarnos qué entendemos aquí por fenomenología.

Y ante todo, ¿qué queremos averiguar cuando nos preguntamos qué es la fenomenología?

Se ha dicho repetidas veces que fenomenología no es el título de un sistema de filosofía, sino de un método. Mas para no dar lugar a cuestiones acerca de la relación entre la filosofía y su método, creo preferible evitar el empleo de esta última palabra. Lo que en realidad se quiere decir es que la fenomenología representa, más que un conjunto de *doctrinas filosóficas*, una cierta idea de lo que la filosofía sea en sí misma. Como *idea de la filosofía* es como debe entenderse, ante todo, la fenomenología. Al preguntarnos, pues, qué es fenomenología, pretendemos averiguar cuál es la idea que la fenomenología tiene de la filosofía.

Y justamente aquí es donde ya las falsas interpretaciones comienzan a surgir. Unas veces se hace de la fenomenología una ciencia de las «esencias» de todas las cosas, «intuídas» en un acto especial y «descritas intencionalmente» tal como aparecen «dadas» a la conciencia; sería así la fenomenología una ciencia eidético-descriptiva. Otras se presenta



la fenomenología como una teoría de la ciencia, una especie de lógica universal que establece *a priori* las condiciones más generales de la «verdad en sí». Etcétera. Y en el mejor de los casos se habla de una «evolución» de la fenomenología, producida por virtud de causas múltiples que han obligado a cambiar progresivamente el sentido mismo de la investigación. Por la crítica neokantiana, por ejemplo, se ha querido explicar el que la fenomenología parezca haber dejado de ser una lógica pura para convertirse en una forma de idealismo trascendental.

No vamos a entrar a discutir punto por punto estas concepciones. Que en una u otra forma (que habrá que determinar en su momento) estos motivos, y otros más, se encuentren efectivamente en la fenomenología, es cosa por demás secundaria para nuestro propósito. Lo importante es que todas estas concepciones suponen que la fenomenología se ha propuesto *de antemano* claramente, como tema de la filosofía, una tarea unívoca cuya realización constituiría toda la razón de su existencia. Y si el historiador llegara a descubrir tareas diversas, esto es, concepciones distintas del problema filosófico, el concepto de *evolución* serviría para componer un cuadro satisfactorio de las vicisitudes por que ha pasado esta filosofía. La idea de una «tarea» y la idea



de «evolución» de tareas se hallan así estrechamente vinculadas en el fondo de las concepciones antedichas. Y a la luz de aquéllas es como deben ser examinadas éstas. ¿Ha partido realmente la fenomenología de una idea acabada de lo que se propone? ¿Es exacto hablar de una evolución de la filosofía fenomenológica? Si estas preguntas tuvieran que ser respondidas negativamente, entonces las definiciones que estamos comentando no serían ni verdaderas ni falsas: como definiciones, carecerían de sentido; y habría que buscar por otros caminos el esclarecimiento de qué sea la fenomenología.

Pues bien; la fenomenología no ha partido de una idea *acabada* de lo que se propone, porque ello supondría una idea previamente acabada de lo que la fenomenología entiende por filosofía; y la fenomenología no ha *partido* de una idea *acabada* de lo que entiende por filosofía. Más bien ha acontecido lo contrario. Ha ido adquiriendo paulatinamente esta idea en el curso del filosofar efectivo. Y semejante curso no es propiamente una *evolución* o transformación de unos conceptos en otros, sino más bien el *madurar* un mismo intento general *latente*, que sólo en su madurez puede ser descubierto. En la evolución unos rasgos se sustituyen a otros. En el madurar todos los rasgos se conservan. El error



de las definiciones antedichas estriba precisamente en creer que la fenomenología ha sido en cada instante algo ya maduro, en lugar de pensar que en realidad ha comenzado por ser algo *constitutivamente* inmaduro. Constitutivamente, es decir, no por azar o por una imperfección histórica, sino por alguna razón esencial. Y esta razón no le es privativa. No sólo la fenomenología, sino toda filosofía genuina integralmente tomada, es, más aún, tiene que ser en su curso inicial constitutivamente inmadura. Al decir, pues, que la fenomenología ha de entenderse como idea de la filosofía, debe huirse de pensar que debuta con una definición de la misma. Sin entrar a discutir aquí esta cuestión, que nos llevaría muy lejos del tema de estas líneas, limitemonos a precisar un poco el sentido de las anteriores afirmaciones.

Toda *ciencia*, lo mismo la historia que la física o que la teología (y asimismo toda actitud vital natural), se refiere siempre a un objeto más o menos determinado, *con el* que el hombre se ha encontrado *ya*. El científico puede, pues, referirse determinadamente *a él*, y plantearse *ante él* uno o varios problemas, cuyo intento de solución constituye la realidad de la ciencia. Si la presunta ciencia no posee claridad previa acerca de lo que persigue, es que



aún no es ciencia. Todo titubeo en este punto es signo inequívoco de imperfección. Esto no quiere decir que la ciencia sea inmutable. Pero lo que en la ciencia cambia es el contenido concreto de las soluciones dadas al o a los problemas que se ha planteado. Su problema mismo queda inalterado. La visión física del universo ha cambiado profundamente desde Galileo hasta Einstein y la mecánica cuántica; pero todos estos cambios acontecen dentro de un intento general previamente definido y sabido: la medición del universo. Alguna vez podrá cambiar también la formulación misma del problema. Pero esto no acontece sino rarísimas veces y tras largos lapsos de tiempo; y cuando el hecho se produce, se debe a una nueva formulación de su problema igualmente clara y determinada que la anterior; de suerte que cabe incluso preguntar si en última instancia la ciencia en estos momentos no habrá dejado de ser lo que era para convertirse en otra cosa, en otra ciencia distinta. Así, en la Edad Media la física estudia los principios del *ens mobile*; desde Galileo es una medición del universo de las cosas materiales. En ambos casos la física sólo ha sido ciencia cuando *ha comenzado* a decirse a sí propia lo que pretende.

Muy otra es la suerte de la *filosofía*. En realidad.



comienza por ignorar si tiene objeto propio; por lo menos no parte formalmente de la previa posesión de él. Y ello no por una simple ignorancia de hecho, por un simple desconocimiento, sino por la índole *constitutivamente latente* de aquel objeto. De aquí resulta que aquella rigurosa escisión entre un problema claramente formulado de antemano y su solución, básica para toda ciencia y para toda actividad vital natural, pierde su sentido primario tratándose de filosofía. Por esto la filosofía tiene que ser, ante todo, una perenne reivindicación de su *objeto* (llamémoslo así), una enérgica iluminación de él y un constante y constitutivo «hacerle sitio». Desde el ente (ὄν) de Parménides y la idea de Platón, y el analógico ente en cuanto tal de Aristóteles, hasta las condiciones trascendentales de la experiencia de Kant y el saber absoluto de Fichte, Schelling y Hegel, pasando por todos los estratos teológicos del pensamiento medieval y de los primeros siglos modernos, la filosofía ha sido ante todo una justificación o esfuerzo mostratorio de la existencia (*sit venia verbo*) de su objeto. Mientras la ciencia versa sobre un objeto que ya se tiene con claridad, la filosofía es la progresiva constitución intelectual de su propio objeto, la violencia por sacarlo de su constitutiva latencia a una efectiva patencia. Por



esto la filosofía sólo puede existir reivindicándose, y consiste en una de sus dimensiones formales, en un «abrirse paso»; en consecuencia, la filosofía no puede tener más orto que el determinado por la angostura intelectual que *de facto* oprime al filósofo.

En su virtud, solamente cuando el filósofo *se encuentra ya* filosofando se le esclarece la ingente faena que ha llevado a cabo al *ponerse* a filosofar. Y esto, lo mismo tratando de obtener evidencias estrictas que de elevarse a intuiciones trascendentes. En este su *abrirse paso* se diseña y perfila la figura de su problema. Es posible que el filósofo haya comenzado con un cierto propósito intelectual subjetivo. Pero esto no quiere decir que este *comienzo* sea formalmente el *principio* de su filosofía. Y si se conviene en que el principio de sus principios es la índole de su problema, habrá que decir que en filosofía el *principio* es el *final*. Y recíprocamente, en su primer originario y radical «paso», está ya toda la filosofía. A lo largo de este proceso la filosofía, propiamente hablando, no evoluciona, no se enriquece con nuevos rasgos, sino que estos rasgos van explicitándose, van apareciendo como momentos de una autoconstitución. Mientras la ciencia inmadura es imperfecta, la filosofía consiste en el proceso mismo de su madurez. Lo demás es muerta filosofía



escolar y académica. De aquí que, a diferencia de lo que acontece en la ciencia, la filosofía tiene que madurar en cada filósofo. Y, por tanto, lo que propiamente constituye su historia es la historia de la idea misma de filosofía; por aquí debe aclararse la relación original existente entre la filosofía y su propia historia.

Pues bien; la fenomenología, como verdadero filosofar que es, tampoco ha partido de una idea ya hecha de la filosofía. Ha sido más bien la irrupción violenta que se ha abierto paso en medio de la angostura de la ciencia del siglo XIX, y especialmente de la psicología experimental. Y sólo a medida que ha ido madurando y acomodándose en su marcha efectiva, han ido esclareciéndose los rasgos detallados de lo que *fué* esa protoacción irruptora en que consistió *ya* el pensar fenomenológico desde el primer momento de su existencia.

Husserl *fué* quien rompió la marcha. Como primer brote de un filosofar *puro* en nuestro tiempo, ha tenido que consumir cuantiosas energías para recabar, frente a la psicología experimental, el derecho a filosofar; pero sería un estúpido expediente creer que su filosofía *consiste* en un antipsicologismo. Lo que a Husserl se debe en primera línea es la *positiva* creación de un ámbito donde poder filo-



sofar libremente. Al género de filosofía que ha intentado ha llamado «fenomenología» (en su momento veremos por qué). Max Scheler primero, y Heidegger después, comenzaron a filosofar dentro del mismo círculo de ideas que Husserl. Pronto se vió la potente originalidad de su pensamiento. Desde entonces Husserl ha recabado enérgicamente para sí la fenomenología; se ha desentendido formalmente de esta «nueva antropología», y de esta «filosofía de la existencia», para contemplar desconsolado «el campo infinitamente abierto de la verdadera filosofía», esa «tierra de promisión que (Husserl) no verá ya totalmente cultivada»; y diciendo «tua res agitur» (1930), se ha recogido sobre su propia labor.

En estas condiciones parece un poco difícil presentar a estos tres pensadores como congéneres. Pero es preciso cobrar serenidad y entenderse. Si llamamos fenomenología sólo a lo que Husserl ha producido o, por lo menos, al modo como él lo ha producido, evidentemente la fenomenología *es* Husserl. Sobre esto es ociosa toda discusión; Scheler y Heidegger son lo suficientemente distintos entre sí y respecto de Husserl para que pueda caber la menor duda acerca de ello. Pero desde otro punto de vista habría derecho a preguntarse si *dentro del mismo Husserl* no cabe distinguir, en principio, entre lo que



es una filosofía fenomenológica y el modo como ella ha encarnado efectivamente en Husserl. En tal caso la cuestión podría cambiar de aspecto.

No se trata de una sutil distinción polémica. Volvamos a lo que llevamos dicho. En la ciencia el concepto previo de lo que constituye su objeto es el hilo conductor de su contenido; tiene por esto perfecto sentido decir que la ciencia es obra del científico. ¿Acontece lo mismo en filosofía? Ya decía que es posible que el filósofo comience con un concepto previo de la filosofía. Pero ¿qué sentido y función desempeña semejante concepto dentro de la filosofía? Es evidentemente un concepto que él, el filósofo, se ha forjado, y que por tanto es posesión o propiedad de él. Pero puesta en marcha, como la filosofía consiste en este abrirse camino, resulta que en él se constituye la idea misma de la filosofía. La definición de la física no es obra de la ciencia física, mientras que *la* obra de la filosofía es la conquista de su propia idea. En este punto aquel momento inicial no tiene nada que hacer; la filosofía ha cobrado consistencia *propia*, y con ella su concepto adecuado, el concepto que la filosofía se ha forjado de sí misma. Ya no es el filósofo quien lleva el concepto de la filosofía, como acontecía al comienzo, sino que la filosofía y su concepto son quie-



nes llevan al filósofo. En esa captura o concepción que es el con-cepto, no es ahora la mente la que capta o concibe la filosofía, sino la filosofía la que capta y concibe a la mente. No es el concepto propiedad del filósofo, sino el filósofo propiedad del concepto, porque éste brota de lo que la filosofía es en sí misma. No es la filosofía obra del filósofo, sino el filósofo obra de la filosofía.

De ahí que ante una filosofía ya madura, y precisamente ante ella, es cuando resulta no sólo posible, sino forzoso, preguntarse hasta qué punto y en qué forma responde a su propio concepto. Un caso típico, para no hablar más que de cosas recientes, nos ofrece el idealismo alemán de Kant a Hegel. Tiene perfecto sentido calificar a toda esta corriente de idealismo trascendental, y recabar para cada uno, desde Kant a Hegel, una originalidad filosófica absolutamente compatible con la comunidad de raíz de todos sus pensamientos e incluso con el mérito singular de Kant de haber sido el primero en descubrir la raíz y aportar los primeros frutos. Tal es también el caso de la fenomenología. A cierta altura de su madurez, puede discernirse perfectamente en Husserl qué idea de la filosofía le arrastra y cómo esta idea ha encarnado en él. En tales condiciones, bien se entiende en qué pueda



consistir un disciplinado fenomenológico. No será la comunicación de proposiciones evidentes, sino una participación en el esfuerzo de conquistar *por sí propio* las más estrictas evidencias. Es posible que en su ejecución se separen hondamente los discípulos. Pero siempre será que, a pesar de que sus respectivas filosofías sean *cosa suya*, han nacido y se mueven dentro del mismo ámbito, cuyo descubrimiento y trazado es el mérito personal, indiscutible e incontestado de Husserl. Si llamamos, pues, fenomenología no a la obra entera de Husserl, sino tan sólo a este modo de filosofar, entonces no ya Scheler y Heidegger, sino hasta el propio Husserl, son productos de la fenomenología. Tal es el sentido único en el que decimos que estos tres pensadores son no sólo coetáneos, sino congéneres.

Mostrar ahora los rasgos peculiares de este modo de filosofar y descubrirlos, no por simple enumeración ni tan siquiera por evolución, sino por madurez esencial de una acción única, tal es el objeto de este primer capítulo. En él veremos cómo desde la modesta pretensión de conquistar alguna evidencia absoluta la fenomenología ha ido desplegándose en una filosofía y culmina en una metafísica.



## 2

Los rasgos, pues, de la filosofía fenomenológica.

La fenomenología parte del supuesto de que la filosofía es por lo pronto un modo especial de saber las cosas. Para situar, pues, con exactitud la filosofía fenomenológica, no sólo dentro de la historia, sino sobre todo del sistema de la filosofía, será conveniente recordar, de manera sucinta, las diversas concepciones del saber humano que han desempeñado función más decisiva en la humanidad. Esto nos servirá, al propio tiempo, para precisar cosas que van a ser esenciales en el curso de este breve estudio.

1. Supongamos que se nos muestra una copa de vino. La tomamos por tal. Pero resulta que no lo es; es vino falsificado. ¿Qué quiere decir esto? Para comprenderlo reflexionemos sobre cómo rectificamos nuestro error. Apelamos a otro líquido que sea indubitablemente auténtico, esto es, que presente todos los rasgos o caracteres peculiares del vino. Es decir, nuestro error se funda en que el vino, *él*, es



falso, y es falso porque presenta un aspecto engañoso, ocultando su aspecto verdadero. *Parece* vino, pero no lo es. Para rectificar el error obligamos al líquido en cuestión a descubrir su aspecto verdadero, y lo comparamos con el aspecto verdadero del vino. Todo ello supone, pues, que, en una u otra forma, lo que llamamos *las cosas*, está constituido por el conjunto de rasgos fundamentales que las caracterizan. Por esto es posible que *parezcan* una cosa y *sean* otra. Esta especie de «fisonomía» o «aspecto» es a lo que el griego llamó *eidos*, literalmente figura (1). A su patencia es a lo que más especialmente denominó *verdad*. De aquí en adelante emplearemos el término «aspecto» no en el sentido de apariencia, sino en este otro de figura verdadera de las cosas. Fijémonos ahora en una particularidad. Cuando queremos enseñar lo que es el vino a alguien que lo ignora no hacemos sino mostrárselo, es decir, enseñarle el verdadero aspecto del vino. Al aprehenderlo en su experiencia, *lo primero* que ha aprehendido, aun sin darse cuenta de ello, es algo *peculiar* al vino, y por tanto no exclusivo de *este* vaso. El «aspecto», en el sentido que aquí damos a esta palabra, es algo que no tiene signi-

(1) Naturalmente en un sentido no limitado a lo que hoy llamaríamos percepción visual, sino más amplio, que abarca todos los caracteres de la cosa.





ficación particular, sino, por así decirlo, típica. Por esto lo llamó Platón *Idea*. *Idea* no significa primariamente, como hoy, un acto mental, sino el conjunto de estos rasgos fisonómicos o *característicos* de lo que una cosa es. Algo, pues, que está en la cosa, sus propios rasgos.

Dejemos de lado toda complicación teórica; esta apelación a la idea es un suceso inmediato de nuestra experiencia cotidiana. Ciertamente que si no tuviéramos más que sentidos ello sería imposible. Cada sentido no da por sí más que unos cuantos caracteres de las cosas; y la suma de todos los sentidos tampoco nos serviría para el caso, pues el vino es *una* cosa y no *muchas*, ni aisladas ni sumadas. Por esto lo que llamamos «cosa» es para los sentidos un simple «parecer» ser tal cosa, sin poder decidir si lo es o no de veras. Pero además de sentidos el hombre tiene un modo de experiencia con las cosas que le da de plano, y por entero, de un modo simple y unitario, un contacto con las cosas tales como son «por dentro», por así decirlo; quien padece una enfermedad tiene de ella un conocimiento, «sabe» lo que es estar enfermo, lo que sea su enfermedad, mejor que el médico sano por extensos que sean sus conocimientos; quien «conoce» a un amigo «sabe» *quién* es él mejor que cualquier biógrafo suyo. Es



un saber que toca a lo íntimo de cada cosa; no es la percepción de cada uno de sus caracteres, ni su suma o adición, sino algo que nos instala en lo que ella verdadera e íntimamente es, «una» cosa que «es» de veras tal o cual y no simplemente lo «parece». Una especie de sentido del ser. No es, pues, un acto místico o trascendente; todo comportamiento con las cosas lleva en sí la posibilidad de esta «experiencia». Y sólo eso es lo que propiamente llamamos «saber» lo que una cosa es, saber a qué atenernos en punto a lo que ella es y no tan sólo a lo que parece. A esta «experiencia» llamó el griego *nous, mens*. Pues bien; el «aspecto» de las cosas a que antes aludíamos no es sólo el contenido de los sentidos, sino sobre todo este elemental y simplicísimo fenómeno del *noein*, que nos da lo que una cosa es.

Gracias a ella, decía, «sabemos», en un sentido excelente, las cosas; podemos, en efecto, discernir unívoca e indubitadamente lo que de veras «son» de lo que no hace sino «parecer» serlo; el que «es» amigo o un hombre justo del que sólo tiene la apariencia de tal. El hombre no está simplemente ante las cosas, sino que se mueve entre ellas, decidiendo en cada caso sobre lo que son. Merced a esa experiencia que hemos descrito someramente, emite un



juicio o fallo acerca de ellas; se fía de las cosas y se con-fía a ellas. Esta decisión o «fallo» es un «hacer suyo» lo que las cosas son, «entregándose» a ellas. Tal es el «decir». Es como el juez que hace suyo el resultado del proceso entregándose a él, esto es, diciendo la verdad de lo sucedido. Al «decirse» que son de veras tal o cual cosa, «discierne» las reales de las aparentes, falla acerca de ellas, escinde las que son de veras de las que no lo son. No se trata ya de que parezcan, sino de que sean. Esta decisión es una de las dimensiones esenciales que para el primitivo griego poseía el *logos*. Y conforme a ella, *saber* significó primariamente *discernir lo que es de lo que no es*, o, como se decía, el ser del parecer ser. En definitiva, poseer las ideas de las cosas. La verdad de nuestras decisiones, de nuestro *logos*, no consiste sino en contener esa «experiencia». Parménides fué quien primeramente lo vió con claridad temática. Y Platón aceptó de él esta vieja lección.

2. Mas aquí comienzan nuevas oscuridades. ¿Hasta qué punto puede llamarse «saber» a este discernimiento por radical que sea? Platón vió el problema con entera claridad. Saber es algo más que discernir apariencia y realidad. Se puede discernir perfectamente una circunferencia de un triángulo y



no ser geómetra. Para esto último, además de saber «*que*» es, hace falta poder decir «*qué*» es la circunferencia o el triángulo. No es discernir lo que es de lo que parece, sino lo que «es» una cosa a diferencia de otra que «es» también. Ello supone una especie de desdoblamiento entre «el que es» y «lo que es», entre la «cosa» y su «esencia». Sólo «sabemos» lo que una cosa es cuando, efectuado este desdoblamiento, vamos copulando a la cosa, tomada como punto de apoyo firme y de referencia de la expresión, aquello que por desdoblamiento hemos «extraído» de ella. Y ¿qué es esto que hemos extraído? Pues justamente los rasgos característicos de la cosa en cuestión, uno a uno, tomados separadamente entre sí y respecto de la cosa de que son rasgos (*αὐτό καθ' αὐτό*, como diría Platón). Esto es, el desdoblamiento no es sino un explicitar cada uno de los momentos de la «idea», del «aspecto», cada uno de los rasgos de la «fisonomía», de la cosa. Entonces no sólo discernimos una cosa de su apariencia, lo que es de lo que no es, sino que además circunscribimos con precisión los límites donde la cosa empieza y termina, el perfil unitario de ese aspecto, de esa idea. Es la «definición». *Saber no es discernir, sino definir*. Tal es la gran conquista del platonismo.



3. Pero tampoco es esto suficiente. Platón mismo lo barruntó; mas fué Aristóteles quien dió a la cuestión su arquitectura decisiva. Saber es, en cierto sentido, algo más que discernir y definir. Sabemos algo plenamente, cuando además de saber «qué» es, sabemos «por qué» es. Esto es lo que late en el fondo de todo el saber prearistotélico. Haberlo hecho patente histórica y sistemáticamente es una de las creaciones inmortales del aristotelismo. Y para comprenderlo basta reflexionar atentamente sobre lo que significa ese aspecto o idea de que venimos hablando. Cuando se nos ha mostrado el verdadero aspecto del vino auténtico, no queda dicho todo al decir que ese es el aspecto o la idea de aquél. En realidad hay algo más; el vino auténtico tiene tal aspecto *porque* «es» vino (1). Esa su idea o aspecto no es sino la patentización de lo que es, de *lo que ya era* antes de que se mostrara. La verdad de la cosa se funda en el ser mismo de ella. Si se quiere seguir hablando de idea, habrá que entender por ella el conjunto de rasgos, no sólo en cuanto «característicos» del vino, es decir, en cuanto éste se ofrece a quien lo contempla, sino como rasgos que previamente «constituyen» el vino en cuestión, la

(1) Aquí me limito al «por qué» en el sentido de causa formal. Los demás sentidos en varia medida implican éste o se refieren a él.



esencia no sólo contenido de una definición, sino como lo que esencialmente constituye la cosa; la idea, como figura, es lo que antes configura a la cosa, le da su «forma» propia, y con ella se establece con plena suficiencia y peculiaridad frente a las demás. Este «ser-propio-de», esta «propiedad» o «peculio» y la «suficiencia» que lleva aparejada, es lo que el griego llamó οὐσία, sustancia de algo, en el sentido que la expresión tiene aún en español cuando hablamos de «sustancia» de gallina, de un guiso «sin sustancia» o de una persona «insustancial». Aunque coincidiendo por su contenido con este «por qué», el «qué» tiene un sentido completamente distinto. Antes teníamos un simple «qué»; ahora un «qué» que lo es «porque» las cosas «son» así y no de otra manera. Al saber las cosas de esta suerte, sabemos la *necesidad* de que sean como son y, por tanto, por qué no son de otro modo. No sólo hemos *definido* la cosa, sino que la hemos *entendido*. No sólo la hemos «mostrado», sino que hemos «de-mostrado» en ella su necesidad (1). De-mostración no significa aquí prueba racional, sino exhibición de la articulación de algo, como cuando hablamos de una «demostra-

(1) Escribimos de-mostrar para subrayar el sentido etimológico de la expresión: *mostrar* algo como emergiendo necesariamente *de* aquello que es la cosa de-mostrada.



ción» de fuerza militar o de la opinión pública en una manifestación. El saber por excelencia es el saber demostrativo del necesario por qué de las cosas. En esta de-mostración no hemos hecho, una vez más, sino explicitar los rasgos de la idea de modo distinto al simplemente indicativo. *Saber no es discernir ni definir; saber es entender, de-mostrar.* Sólo la interna articulación del «qué» y del «por qué» hace posible una ciencia *sensu stricto* que nos diga lo que las cosas son. Entonces es cuando la idea adquiere con plenitud el rango de «ser constitutivo» de la cosa. La cuestión acerca de lo que las cosas son queda así vinculada definitivamente a la cuestión acerca de la idea. Y esto va a ser esencial para el porvenir de la mente humana. A partir de este momento, en efecto, el saber humano va a ser una carrera desenfrenada por conquistar «ideas».

¿Cómo?

A) La «de-mostración» en el sentido amplísimo que hemos dado al vocablo es cosa por lo demás problemática y difícil. No todo es quizá de-mostrable en el mismo sentido. No todo puede ser entendido de la misma manera. Ni todas las cosas, ni todo en ellas nos es igualmente accesible. A esta vía de acceso a las cosas es a lo que los griegos llamaron *methodos*. El problema del método adquirió



así, por encima de su carácter aparentemente propedéutico, un genuino sentido metafísico. No se limita el método a ningún modo especial de acceso a las cosas; lo mismo los sentidos que el logos son métodos. Pero preferentemente se concentró la atención en el logos por ser la vía que nos conduce a entender las cosas. La interna articulación de los elementos del logos es el objeto de la *lógica*. El problema del método se convierte así en «lógica», en una elaboración de la idea misma del logos; y teniendo en cuenta que la idea es, según llevamos dicho, la forma de las cosas, aquello que formalmente las constituye, se comprenderá que la lógica estudia lo que formalmente constituye el logos; y en este sentido eminentemente real es la lógica algo formal. De esta suerte la lógica fué el *organon* del saber real, aquello que nos permite conquistar nuevas ideas y con ello nuevos rasgos de las cosas.

Y ya en esta vía, observemos que los rasgos de la idea o forma, desdoblados o separados de la cosa, no tienen, naturalmente, subsistencia independiente de ella ni aun reunidos por la definición. Por esto al separar la cosa y su esencia o idea, y dentro de ésta cada uno de sus rasgos, no les conferimos independencia sino mentalmente, esto es, por el acto mismo del *nous* que los separa. Así, separa-



dos, no son sino *conceptos*, o modos como la mente al captar la cosa con-capta todos sus rasgos y cada uno de ellos en sí y por sí. De aquí resulta que si en uno o varios conceptos encontramos necesariamente implicados otros, éstos serán otras tantas notas o rasgos que necesariamente pertenecen a la cosa. Entonces la de-mostración adquiere una forma especial: es el descubrimiento *mediato* de ideas, no es un simple logos, sino un sil-logismo, lo que en sentido más usual suele llamarse «una demostración» (1). Es natural que se pusiera máximo esfuerzo en esta faena, y que no se considerara ciencia *sensu stricto* sino aquel saber que refiriera los conceptos a las cosas mediante un raciocinio. *Saber, entender es, entonces, raciocinar, discurrir, argumentar.* Algo es entendido en la medida en que el discurso o raciocinio lo manifiesta como necesariamente verdadero; lo demás es incierto o anticientífico. Ya Ockam decía: *Scientia est cognitio vera sed dubitabilis nata fieri evidens per discursum.* La ciencia es un conocimiento verdadero, pero dubitable, que por naturaleza puede hacerse evidente mediante el discurso. Así durante toda la Edad Media; y así también a partir del siglo xvi (pese a la distinta forma

(1) Aquí el vocablo «demostración» adquiere nuevamente su sentido corriente.



de raciocinar) casi toda la ciencia; la matemática y la física teórica son un testimonio fehaciente de este triunfo del saber demostrativo y raciocinante. La filosofía misma ha padecido durante largo tiempo la tiranía de este «modelo».

*B)* Pero esto no es suficiente para el conocimiento. Si el razonamiento ha de hacernos entender las cosas, no ha de limitarse a discurrir sobre sus momentos. Ha de presentarlos en su interna necesidad, apoyados o fundados los unos en los otros, viniendo por tanto necesariamente los unos de los otros. A este «venir de» es a lo que desde antiguo se llamó principiar, y aquello «de que» algo viene, principio, *ἀρχή*. Conocer una cosa no es sólo probar que necesariamente hemos de *admitir* que le corresponden tales o cuales momentos, sino ver, demostrar por qué le *corresponden* necesariamente; y, recíprocamente, mostrar cómo los unos conducen inexorablemente a los otros. Si el razonamiento tiene fuerza cognoscitiva, débese a que demuestra esta necesidad, pero no a su necesidad polémica: Saber una cosa es saberla por sus principios. Si se quiere seguir hablando de lógica, habrá de ser una *lógica de los principios*, infinitamente más difícil que la *lógica de los razonamientos*.

Como el principio ha de serlo de que la cosa sea



verdaderamente lo que es, no puede ser descubier-  
to sino en aquel contacto íntimo con las cosas que  
llamamos *mens, nous*. Pero la *mens* no se limita a  
ver lo que la cosa es de veras. Comienza por «ha-  
cerla» visible. Quien no esté dotado de sensibilidad  
para ver en los demás algo más que semejantes,  
compañeros o socios, no puede ver «un» amigo.  
Sólo quien posee aquella sensibilidad puede descu-  
brir en tal persona determinada «al» amigo, o a  
quien «no lo es», y es un simple «otro». Aristóteles  
compara por esto a la mente con una luz que ilu-  
mina al objeto «haciéndolo» visible para quien la  
posee; la mente confiere a la vez «visibilidad» al  
objeto y «capacidad» de ver al hombre; hace *a la*  
*vez* de aquél un *noema* y de éste una *noesis*. Esta  
oscura relación, barruntada ya por el viejo Parmé-  
nides, adquiere en Aristóteles toda su plenitud.  
Gracias a esta doble dimensión de la mente (la  
«agente» y la «paciente», decía Aristóteles), es po-  
sible *mirar* las cosas desde el punto de vista de lo  
que de veras son, y *buscar* por tanto el ser prima-  
rio de las cosas, *viendo* así lo que son. Por esto  
Aristóteles llamó al *nous* «principio de los princi-  
pios»; *lumen* lo llamaron los Santos Padres y la es-  
colástica, algo que nos lleva a lo íntimo de cada  
cosa, *intima penetratio veritatis* decía Santo Tomás.



¿Cómo es la mente principio de los principios?  
¿Cómo conocemos las cosas en sus principios?

La multiplicidad de momentos de una cosa es lo que hace posible que no transparezca su verdadero ser y justifica la pregunta de cuáles son sus principios verdaderos. Todo error viene de una falsificación, y toda falsificación supone una dualidad en virtud de la cual algo puede parecer una cosa y ser otra. Si, pues, resolvemos la cosa en sus elementos últimos y más simples, éstos no podrán no ser verdaderos; lo simple es por naturaleza verdadero; puede ser ignorado, pero una vez descubierto no puede engañar, carece de «doble». Todo otro momento estará fundado sobre estos momentos simples, los cuales serán por tanto sus principios. Recordemos ahora que los momentos de la idea se expresan en conceptos que el logos vincula entre sí. Tratándose de elementos simples, este logos no puede errar, pues se encuentra ante relaciones que son «manifiestas» y «notorias» por sí mismas, que no necesitan, para ser patentes, sino su *simplex intuitus* en las cosas, como decía Santo Tomás. Los «principios» de las cosas se expresan así en *verdades primarias* y, a fuer de tales, *primeras* en todo conocimiento. Es posible que el hombre ignore algunas de ellas por ser exclusivas de ciertos objetos; pero las



hay que no puede ignorarlas. Las percibe por el mero hecho de existir, porque se refieren a las cosas por el mero hecho de serlo. Tales verdades (por ejemplo, el principio de contradicción), son primeras no sólo por ser su verdad anterior a toda otra, sino también por ser conocidas efectivamente con anterioridad a las demás, aunque tal vez sin darnos cuenta de ello. La interna necesidad que caracteriza a todo conocimiento se realiza en ellas de modo ejemplar, merecen con *máxima dignidad* ser llamadas conocimientos; por esto las llamaron los griegos *axiomas*, que quiere decir «dignidades». Como no necesitan de nada otro para ser verdaderas, no pueden ser falsas y son necesariamente conocidas. Verdades en cierto modo connaturales a la mente, que constituyen el sentido primario de una mente que explicita lo que entiende, el sentido primario de lo que es «ser verdaderamente». Los principios son así principios de que algo sea en verdad lo que es. La mirada mental que los patentiza no es un simple abrir los ojos, sino un inquirir en las raíces de la cosa. A esta mirada llamó el latino *in-spectio*, «inspección». El *simplex intuitus* es una *simplex mentis inspectio* para resolver la cosa en sus últimas simplicidades. Fácilmente se comprenderá que, obtenidos así los principios, conocer una cosa será



mostrar la interna necesidad con que la cosa misma es así y no de otra manera; no basta con que se pruebe que necesariamente ha de afirmarse que es así.

Tomemos, pues, los principios, irresolubles en sí mismos, y combinémoslos ordenadamente para reconstruir la cosa, sin salir de esa mirada inspectiva en la verdad. Si lo logramos, esta reconstitución demostrará la verdadera necesidad de la cosa. Resolver en principios, y recomponer con ellos lo principiado, he aquí el modo de saber principal que culmina en Descartes y Leibniz.

Pero tal vez esto no baste para conocer las cosas por sus principios. Queremos saber lo que de veras es el vino, porque la mente, según veíamos, nos hace mirarlo desde el punto de vista de lo que es de veras. La resolución y combinación me dan a conocer, en sus principios lo que es el vino, pero no que lo que es de veras esto que hay aquí sea vino. Si saber es demostrar por principios, no basta entender lo que el vino es de veras; hay que entender cómo lo que verdaderamente es, es aquí y ahora vino y no otra cosa; hay que entender no sólo «lo que» es la cosa, sino «la cosa que es»; no sólo la esencia, sino la cosa misma; no sólo la idea en sí misma, sino como principio de la cosa. Lo primero se expresa di-



ciendo «el vino es, tinto...». Lo segundo diciendo: «lo que de veras es esto, es vino». Ahora bien; en «ser de veras» conviene todo; más aun, lo que llamamos «todo», no es sino el conjunto de todas las cosas en cuanto «son de veras». Ser de veras esto y no otra cosa, significa, pues, escindir en todo lo que es de veras el ser vino de todo lo demás. Entender el vino desde sus principios, será entonces entenderlo desde el «ser de veras». El principio de las cosas es éste «ser de veras» y, por tanto, el todo. Lo que llamamos determinadamente «cada» cosa, es aquello en que el principio, el todo, se ha concentrado, ha «llegado a ser». En cada cosa está, pues, en principio, todo, cada cosa no es sino una especie de espejo, *speculum* que, cuando incide sobre ella la luz de la mente, refleja el todo, único que plenariamente es de veras. El ser de las cosas es un ser «especular» (tomado el vocablo como adjetivo). El todo está en la cosa *especulativamente*. Saber una cosa por sus principios es saberla especulativamente, es ver reflejado en su idea el todo que de veras es, ver cómo lo que es «de veras» ha llegado a ser aquí vino. Entendida así la cosa, co-entendemos en cierto modo todo lo demás. Esta comunidad radical y determinada de cada cosa con todo es lo que se ha llamado *sistema*. Saber algo es saberlo



sistemáticamente, en su comunidad con todo. *Ciencia es entonces sistema*. Este sistema no es sino la manera como lo que de veras es, ha llegado a ser «esto», vino. El logos que enuncia sistemáticamente el ser especulativo de las cosas no dice simplemente lo que es, sino que expresa este «llegar a ser», no es silogismo, sino *dialéctica*; mientras aquél deduce o induce, éste *educe*. No es combinación, sino generación principial de verdades. Las ideas se conquistan dialécticamente. Si se ha logrado esto, se habrá entendido no sólo por qué lo que de veras es, es necesariamente vino, sino también por qué tenía que parecer otra cosa. El ser de veras es a un tiempo principio del parecer. El conocimiento especulativo es *absoluto*. Así se cierra el ciclo con que comenzamos. El *nous* no solamente ha descubierto los principios de lo que ve, sino el principio de su visibilidad misma, del ser de veras. Al hacerlas visibles la mente se ve a sí misma reflejada en el espejo de las cosas en cuanto son. En las cosas que son de veras, se patentiza en puridad *la* verdad. El saber especulativo es así finalmente un descubrirse la mente a sí misma. Entonces es cuando ésta es *efectivamente* y con plenitud de sentido, principio de principios, principio absoluto. Tal es la obra genial del idealismo alemán de Fichte a Hegel.



La primera mitad del siglo XIX ha sido el frenesí romántico de esta especulación. El científico fué el elaborador de sistemas especulativos. Frente a él se alzó la voz de «vuelta a las cosas». Saber no es raciocinar ni especular; saber es atenerse modestamente a la realidad de las cosas.

C) El saber principal de las cosas bajo su forma especulativa contiene una justificada exigencia que le confiere su fuerza especial frente a todo saber raciocinante: saber no es sólo saber la esencia, sino la cosa misma. La cosa misma: ésta es la cuestión. ¿Hasta qué punto queda resuelta con la especulación? Cuando quiero saber lo que de veras es esto que parece vino, la cosa misma, el vino mismo, el «de veras» no es un huero «ser verdad», relleno de predicados o notas. En el vino «mismo», el mismo significa esta cosa *real*. La cosa «misma» es la cosa en su *realidad*. Realidad no significa exclusivamente «ser material». Los números, el espacio, las ficciones, tienen también en cierto modo su realidad. No es lo mismo la idea del tres que el tres; no es lo mismo la idea de un personaje que un personaje, al igual que no es lo mismo la verdadera idea del vino que el vino «real y verdadero», como decimos en español. El saber especulativo ha desarrollado todo el problema por el lado de la verdad, dejando en



suspense, como propósito firme, la realidad de lo que es. No ha logrado salir de la idea para llegar a las cosas. Por esto es que pudiéramos llamar *ideísmo* ha sido en última instancia *idealismo*. Este es su fracaso. Saber no es sólo entender lo que de veras es la cosa desde sus principios, sino conquistar realmente la posesión esciente de la realidad. No sólo la «verdad de la realidad», sino también la «realidad de la verdad». «En realidad de verdad» es como las cosas tienen que ser entendidas.

La realidad es un carácter de las cosas difícil de expresar. Quien ha «estado» enfermo o quien «conoce» a un amigo, es quien se «siente» enfermo y quien «siente» la amistad. Prescindamos de toda otra referencia: el sentir en cuanto sentir es realidad real (1). El hombre sin sentido es un cadáver. Pero el sentir es realidad *sui generis*. En todo sentir el hombre «se siente» a sí mismo: se siente bien o mal, agradable o incómodamente, etc. Pero además este su sentir es sentir algo que en aquel sentir adquiere su sentido: se siente un sonido, un aroma, etc. El sentir como realidad es la patencia «real» de algo. En su virtud podemos decir que el sentir es ser de

(1) El lector excusará que exponga este modo de interpretar el problema de la realidad y en general todo este apartado sin entrar aquí a justificarlo. Lo propio digo de la interpretación de Parménides y Heráclito que propongo.



veras, esto es, el sentir es la primaria realidad de la verdad. Es posible que no todo lo que el hombre sienta sea realidad independientemente de su sentir. Pero la ilusión y la irrealidad sólo pueden darse precisamente porque todo sentir es real y nos hace patente *la realidad*; la ilusión consistirá en tomar por real una *cosa* que no lo es. Dicho en términos más precisos, la realidad de la verdad nos manifiesta realmente la verdad de una realidad *sentida* en nuestro sentir. Y el problema será ahora escindir dentro de esta verdad de la realidad, la cosa realmente verdadera, o la realidad verdadera de la cosa. Estos tres términos se hallan así constitutivamente unidos: realidad de la verdad, verdad de la realidad, realidad verdadera. Juntos plantean el problema citado, para el cual hará falta no sólo una *lógica de los principios*, sino una *lógica de la realidad*. ¿Cómo asegura el sentir la posesión esciente de la realidad?

Para verlo hay que precisar un poco esto del sentir humano. El hombre siente ante todo por los «sentidos». El rango especial de los sentidos en el hombre estriba no en que sean «sensorios», sino en ser «sentidos». No es lo sensorial el tipo del sentido, sino el sentido la raíz de lo sensorial; los ojos, oídos, etc., no son sino «órganos» de los sentidos, pero el «sentido» mismo es algo de raíz más



honda e íntima. Como órganos de los sentidos, son modos especiales de sentir las cosas; aquel modo de sentirlas que tiene lugar cuando las cosas materiales «afectan» a los órganos. *Afecciones* o *impresiones* de las cosas: he aquí el primer modo de sentir (1). Al sentirse afectado el hombre le es patente el sentido de su afección. Lo que llamamos «dato» de cada sentido es el sentido de su afección. Cada órgano, decía, es un modo especial de sentir, pero el sentir mismo tiene raíz más íntima. El sentir es algo primariamente unitario, es *mi* sentir, y cada uno de los sentidos no es sino un momento diversificador de aquel primario sentir. Por esto decía Aristóteles que el hombre poseía un *sentido íntimo* o *común*. No se trata de la «síntesis» como se dice en los libros científicos, sino de una unidad primaria, frente a la cual los órganos serían más bien análisis, analizadores de lo sentido. Gracias a esto la «cosa sensible» es «una» cosa constituída en el «sentido» de nuestra afección o impresión. El *eidos* o *idea* de la cosa, es por esto primariamente *esquema*, o *figura* de ella, lo expreso en la impresión que nos produce. Como impresión de mi sentir, sobrevi-

(1) Impresión, y en general todo lo que sigue debe entenderse en el sentido usual de los vocablos; nada tiene que ver con la oposición entre «subjetivo» y «objetivo». Esta supone, por el contrario, lo primero.



ve a la cosa misma. La cosa deja impresionado al hombre más tiempo que el que dura su acción. La impresión se prolonga, como dice Aristóteles, en una especie de movimiento consecutivo. Al perdurar la impresión de las cosas, la figura de su sentido ya no es «eidos», sino *imagen*. La imagen no es tanto una fotografía de las cosas que el hombre conserva en su alma, cuanto la perduración de su impresión. Al mostrarse algo, especialmente en los sentidos llamó el griego «fenómeno», de *faino*, mostrar. Imaginar es «fantasear», hacer perdurar la mostración de algo. La esencia de la *imaginación* es *fantasía*. La imagen es lo sentido en la fantasía. Ya no es fenómeno, sino *fantasma*. Pero el sentir no es siempre patente; puede estar latente. Este sentir latente es lo que los latinos llamaron *cor*; y el patentizarlo es por esto un *re-cordar*. Gracias al recuerdo se afina el sentir; quien posee un certero sentido decimos que es *experto y diestro*, posee experiencia. *Empeiria*, experiencia, significa primariamente esta experiencia del experto. Sólo entonces es cuando una impresión puede no conservar más que los rasgos comunes a muchas otras. La idea que era imagen se convierte entonces en *tipo* común a muchos individuos. Y quien posee este sentido de lo común es *perito*, o τεχνίτης, como dice Aristóteles.



Así y todo, si el hombre no tuviera más modo de sentir que éste, no podría decirse que poseyera un «saber» de las cosas.

Porque, en efecto, en todo sentir la cosa sentida, la impresión, es «cosa», pero «de momento», como decimos, y decimos muy exactamente. Es cosa mientras la siento. Es cierto que la impresión en cuanto tal prolonga su duración según hemos visto; pero precisamente esto mismo que le asegura duración mayor, convierte a la cosa en insegura. Tenemos impresión sin afección; ha desaparecido la «figura» de la cosa, como realidad afectante, para no quedar sino su «fantasma». Si se quiere seguir hablando de cosa, será la cosa en cuanto sentida. Ya no puedo decir que esto *es* vino, sino que esto *en mi sentir* es vino. Cuando algo no lo es más que en mi sentir, es que sólo *parece* serlo. Ahora comprendemos por qué los sentidos no nos dan el ser de la cosa, sino su parecer. Dicho en otros términos, la impresión en cuanto tal no hace sino descubrirnos la realidad; pero las cosas no son forzosamente reales; sin aquélla no habría ni cosas ni fantasmas; sólo con ella no sabemos si lo que hay es cosa o fantasma. Sólo es lo uno o lo otro «en nuestro sentir», y por tanto la cosa lo es sólo «de momento». En la realidad de la ver-



dad, que es el sentir, tenemos la verdad de la realidad, pero no la realidad verdadera.

Pero esto no significa que sea cosa baladí o deleznable. Cuando algo lo es «en mi sentir», según veíamos, «parece» ser lo que es. Este «parece» es siempre un «me» parece. Al decir que esto me parece ser así enuncio una *opinión* (doxa). Para comprender, pues, qué es el saber real hay que ver qué es esta opinión.

Opinar es, por lo pronto, decir algo en mi sentir. Pero este «decir» mismo no hay que tomarlo como una oración de indicativo, sino como un «hablar». Al hablar decimos las cosas. Pero decimos esto y no otra cosa, porque una especie de «voz» interior nuestra nos dice lo que son las cosas. Cuando algo nos sorprende por insólito quedamos sin palabra. El logos es, pues, fundamentalmente una voz que *dicta* lo que hay que *decir*. En cuanto tal es algo que forma parte del sentir mismo, del sentir «íntimo». Pero a su vez esta voz es la «voz de las cosas», de ellas; nos dicta su ser y nos lo hace decir. Las cosas arrastran al hombre por su ser. El hombre dice lo que dice por la «fuerza de las cosas». En cuanto voz de las cosas, decía Heráclito que el logos era la sustancia de todas ellas. Mi sentir íntimo siente esta voz de las cosas; este



sentir es en primer lugar un «escuchar» para «seguir» lo que en ellas se dice y entregarnos así a las cosas. Entonces nuestro hablar es justo o recto. Como decisión o fallo, el logos es un sentido íntimo de la rectitud del hablar fundado en sentir su voz. Quien es sordo a esta voz habla «por hablar», es decir, «sin sentido», y este modo de estar entre las cosas es el *sueño*. En él no hay más que la voz de cada cual. En cambio, quien atiende a la voz de las cosas está *despierto* a ellas, vigilante. Es la *vigilia*. Cuando se descubre una cosa es como si se despertase a ella. Y el primer logos del despertar es por esto un ex-clamar. A cada cosa le va adjunta su voz, y esta voz a su vez reúne todas las cosas en una voz unitaria. Por esto todos los hombres despiertos tienen un mismo mundo: es el *cosmos*. El juntar o reunir se dice en griego λέγειν. Por esto este vocear se llamó logos. El hablar del hombre despierto no es la pura «locuacidad» del dormido, una pura *lexis*, sino que es la frase como portavoz de las cosas. El hombre despierto es el portavoz de las cosas.

Pues bien; como en el sentir perduran las impresiones, el logos, al reunir las, «compone» los sentidos de su sentir; como cada una de aquéllas no ofrece sino cosas de momento, el logos como



expresión del cosmos, o de la unidad de estas cosas sentidas, será composición de momentos, movimiento. Saber algo será saber que ha «llegado a ser» tal en este momento. Este llegar a ser no tiene nada que ver con el llegar a ser de la dialéctica. En ésta se trata de que el todo llega a ser «esto». Aquí se trata de que una cosa «de momento» llegue también «de momento» a ser otra. Saber para los sentidos será poseer la dirección de este movimiento, *predecir*.

Pero este saber que es la opinión, por lo mismo que no es sino el saber «por impresión», es insuficiente. Quien no sabe más que en su sentir es quien procede por impresión; no tiene, a pesar de todo, «sentido de las cosas», de lo que es verdad siempre. Por esto lo llamamos insensato. El hombre «sensato» tiene un sentido de las cosas distinto de su pura impresión. Por esto, por tener un sentido que es el de las cosas, y no el suyo, el hombre sensato coincide con todos los de su condición. Este sentido de las cosas es la *mens*, el *nous*. Quien carece de él es amente o demente.

Este ser «de las cosas», propio del sentido de ellas, hay que tomarlo literalmente. El sentido es de ellas, por esto lo tiene el hombre como una cierta dádiva suya; algo divino lo llamaban por esto



los griegos. Gracias a esto la mens tiene en sí misma la seguridad no sólo de su realidad, sino de la realidad verdadera de lo «mentado». Esta unidad hacía decir a Parménides que son «lo mismo» la realidad de la mente y la de su objeto. Es la manera suprema de sentir. Aristóteles la compara por esto no sólo a la luz, sino también al tacto. El nous, dice, es un «palpar». De entre todos los sentidos, en efecto, el tacto es el que más certeramente nos da la realidad de algo. La vista misma de los ojos tiene una especie de tacto además de claridad. Con sólo la claridad tendríamos, en el mejor de los casos, «ideas», pero «ideas» que podrían no ser sino «visiones», «espectros»; por eso la mens es, además de ver claramente, un «palpar», un ver palpando que nos pone en contacto efectivo con las cosas «palpitantes», es decir, reales. Tanto que en el fondo es más bien un palpitar de nosotros en las cosas que de las cosas en nosotros. Este palpitar afecta a la intimidad de cada cosa, a su punto más hondo y real, como cuando decimos en español que un suceso «tocó su corazón». A la efectividad del palpitar es a lo que el griego llamó «actualidad». Las cosas reales tienen, en cierto modo, palpitante actualidad ante la mente. Pero las cosas no *son* su actualidad. Precisamente las cosas actuales *tienen*



actualidad porque previamente *son* actuales. La mens, al palpar las cosas reales, palpa lo que «es» actualmente, no sólo su impresión. Así es como el hombre discierne lo que es «de momento» de lo que es «de todo momento», de siempre. Lo que siempre es *verdad* supone que *es* siempre. *Ser* es ser siempre. El *ente* de Parménides es por esto inmóvil, invariable. Por serlo, cada cosa tiene que ser siempre lo mismo que es. La idea o esencia de las cosas se convierte en *lo esencial* de ellas, para que éstas sean siempre lo mismo. La esencia es *οὐσία*. Gracias a la *οὐσία* las manifestaciones «de momento» de las cosas son movimientos en *lo no esencial*, siempre los mismos, que emergen de lo que la cosa *es* y no de lo que *fué* en el momento anterior. La *οὐσία* es así naturaleza de las cosas. La naturaleza supone *οὐσία* y ésta el ser siempre. Esta conexión es fundamental.

El logos que enuncia esta nueva voz de las cosas ya no es un opinar lo que ha llegado a ser algo «en nuestro sentir», sino lo que «es» con sentido. Antes algo era en cuanto era sentido; ahora algo es sentido en cuanto es. Por eso el logos que *predice* lo que será supone un logos que *predica* lo que es. Cada «sentido» en el sentir sensible «es», en la medida que se «acusa» en él, el ser real y efectivo



que es siempre. La acusación se llama en griego *catagorema* o predicamento. Los modos de esta acusación son por esto *categorías*. Gracias a ello el *logos* puede tener un sentido congruente; si se me pregunta «dónde» estamos y respondo «amarillo», la respuesta no es ni verdadera ni falsa; carece de sentido, es una «incongruencia» entre el ser que se acusa en el «dónde» y el que se acusa en el «amarillo». La verdad o falsedad no es lo primario ni en las cosas ni en el *logos*; presupone el sentido, y este presupuesto son las categorías. El sentido no es aquí una «significación», sino el sentido del sentir mental. El *nous*, la *mens*, es el sentido mismo puesto en claro, e inversamente esta claridad lo es de un sentido.

Gracias a ello en la verdad de la realidad se halla la realidad verdadera. Así es como la búsqueda de los principios es algo más que especulación; toca a la cosa misma, y su resultado son principios reales. Quien ha conquistado así los principios, quien trata con las cosas en esta su intimidad radical que se halla en sus principios, se dice que gusta de la realidad de ellas. Tiene gusto por las cosas, las saborea. Por esto se dice que tiene un *sapere*, un sabor, *sapientia*, un afinado gusto por los principios de lo realmente verdadero. La sabiduría no es



simplemente un modo lógico, sino un afinamiento e inclinación radical de la mente, una «disposición» de ella, hacia el ser real y verdadero; el saber no sólo sabe lo que es siempre, sino en cierto modo lo sabe siempre; una *ἐξίς*, un hábito de los principios, la llamaron por ésto los antiguos.

Este sentido, decía, es algo interior a nosotros, al propio tiempo que lo es de las cosas; no sólo nos es interior, sino lo más interior, lo «íntimo». A este ser «íntimo» del sentir lo llamaron por esto los antiguos el fondo abismal del alma; el alma tiene esencia en el sentido de fondo abismal. Esto pasó a la teología mística con el nombre de *scintilla animae*, la chispa del alma.

El saber «qué es esto» de veras, y el saber en «qué consiste» esto, el vino, sólo es posible como un explicitar de lo sentido en este luminoso sentir. Por esto los principios o elementos de las cosas no son para Aristóteles primariamente tan sólo conceptos, como con deliberada imprecisión dije páginas atrás, sino también los elementales sentidos de nuestros órganos. Lo sentido en cuanto tal es siempre verdadero; el error nace cuando el logos rebasa el sentir y va a la cosa mentándola sin mente, por así decirlo. La búsqueda del ser real y verdadero pende, pues, en última instancia de la búsqueda de estos



infalibles elementales sentires para, ateniéndose a su infalible verdad, tener la realidad verdadera de las cosas.

A esta búsqueda ha ido toda una parte de la filosofía y de la ciencia. Las ideas que constituyen el ser de las cosas, es preciso que sean reducidas a estos elementos reales además de verdaderos, infaliblemente reales y verdaderos, para que sean verdaderas y efectivas ideas o formas de las cosas. No se trata de «especular» ni de «combinar» verdades para descubrir ideas, sino de encontrar su originación real. El «origen de las ideas» ha sido el problema del saber humano durante buena parte de la Edad Media y los primeros siglos de la moderna.

El problema va implicado en lo que acabamos de decir. Saber es saber cosas y no sólo impresiones; y esto es obra de la mens. Pero esta mens cuyo sentido nos da las cosas no queda suficientemente precisada, sino más bien enunciada como problema en la descripción de Aristóteles. Por muy de las cosas que sea, no dejará este sentido de ser humano. En todo sentido, en efecto, lo mismo en el sensible que en el de la mente, no sólo se siente *algo*, sino que el hombre *se* siente. En el sentir de la mente el hombre se siente en las cosas; pero *se* siente. Como en todo sentir, pues, en el sentir de la



mente se con-siente el hombre; junto a la «ciencia» de las cosas, que da el sentir, tenemos una «conciencia» del hombre. La mens se ha convertido en conciencia. Y así como el hombre siente lo real, se siente también a sí mismo en su verdadero y real ser. Puede, pues, la mens servir al hombre de «guía» en el universo; *hegemonicon* la llamaron por esto los estoicos. Su misión propia no es, pues, sólo *sentir*, sino más bien *pre-sentir* el universo. En cierta manera, pues, llevarlo en sí. Así se ha centrado entonces todo el problema en esta función rectora, «previa», de la mente. La mente recibe su especial seguridad y rango excepcional dentro del sentir humano precisamente porque su sentir es pre-sentir el universo entero. ¿Cómo?

Al ser la mente un modo de sentir que tiene el hombre, es un «órgano» de su sentir; ya no es «el» sentido, sino un «órgano» suyo. Como tal, no siente las cosas más que por afección. Por tanto será fuerza decir que además de impresiones sensibles el hombre posee otras afecciones «mentales» que le dan la idea real y verdadera de la cosa misma. Mas como la mente siente las cosas en ese modo especial que es «pre-sentirlas», la afección no tiene más papel que despertar el presentimiento, cambiar lo presentido en sentido. Las ideas de las cosas serían,



pues, radicalmente ingénitas –innatas se decía en el siglo xvii– al hombre, iluminadas y puestas en claro por la afección «mental» de las cosas. Tal es el racionalismo desde Descartes a Leibniz.

Pero aun no es esto bastante. Como órgano del sentir, que no siente más que por afección, lo único que la mens puede darnos son las cosas «en su sentir», un sentir distinto del sensible, pero un sentir que no da sino el presentir como sentir humano. La mens no es sino «órgano» de un sentir «interior». El origen de las ideas habrá de referirse entonces a dos fuentes distintas, pero de igual rango: sensación externa, reflexión interna, como decía Locke. No hay más realidad que la sentida en estos dos sentidos en cuanto tales. La realidad es *empeiría*. Si hay un logos de las ideas, una *ideología*, será esencialmente *empiriología*. Lo demás son verdades absolutas, pero sólo «verdades», esto es, relaciones de ideas. Tal es la obra de Hume. El empirismo, además de ser una reducción de la realidad a *empeiría*, es una afirmación del sentido absoluto de la idea como tal. Esta escisión va a traer graves consecuencias.

Si esto fuera así, en efecto, el hombre no podría jamás saber cosas, sino simplemente «considerar», *σκέπτομαι*, ideas. Por esto todo empirismo es neces-



riamente «escepticismo», esto es, simple consideración de lo sentido en nuestras impresiones. Para hablar de cosas hace falta algo más; algo que sin sacarnos de nuestras impresiones las «eleve» al rango de sentido de cosas. Como «órgano» del sentir no es tanto fuente de nuevas impresiones, cuanto de un modo distinto de sentir las cosas, las mismas cosas que los «órganos» de los sentidos. Por la mente el hombre no hace sino «dar» sentido a los sentidos. La mente no está yuxtapuesta al sentir sensible. El animal «siente» el vino; el hombre siente que «parece o es vino». Esta es una diferencia esencial. La diferencia entre el «nudo» sentir y «sentir que parece» o «sentir que es» vino. Esto último no lo tendríamos sin la mens. La mente está compenetrada con la impresión sensible. Y su modo de compenetración consiste en «darle» sentido. El «pre» del pre-sentir consiste en «dar» sentido para poder sentir. Entonces en el sentir mismo se acusan los rasgos del ser verdadero que la mente descubre en sí misma; gracias a estas «categorías» de la mente tiene sentido el sentir humano. Entonces el hombre no sólo siente, sino que «tienta», por así decirlo, sus impresiones hasta darles sentido. Sin darnos una segunda impresión de las cosas, las elevamos al rango de «ideas» verdaderas y reales de



ellas. Esta elevación es lo que se llama «transcender». Por esto la acción de la mente sobre las impresiones es transcendental. El problema del nous conduce, pues, al problema de la trascendentalidad. Al «tentar» o tantear las impresiones, las cosas ya no son simple *experiencia*, sino *experimento*. Como tales, no son simples entes que están ahí, sino «hechos». *Ciencia es saber experimental*. Tal es la obra kantiana. Sería un completo error considerarla desde un punto de vista de ontología abstracta. El presentimiento de los estoicos se ha convertido en un pre-sentido mental. El hombre no lleva en sí el universo de las cosas, sino el sentido real de ellas. (Aquí la expresión «sentido» no significa un simple sentido como «el sentido de una frase», etc., sino que envuelve la dimensión esencial de lo que es el «sentir».) Las impresiones nos dan la verdadera realidad, cuando tienen sentido, sentido de cosas.

Con ello no perdemos la seguridad de movernos entre cosas reales; pero entonces cobra cada vez más importancia el «sentido de la realidad». El hombre ha encontrado en la mens un modo de tentar y tantear impresiones, y por tanto de captar cosas, no sólo ideas. Mientras el saber especulativo lleva a la verdadera idea sin llegar a la cosa real, ahora nos movemos cada vez más entre cosas con



un gradual oscurecimiento de la idea. Al hombre de la segunda mitad del siglo XIX le interesa conquistar cosas. Pero en esta conquista, a fuerza de retrotraer las ideas a las cosas, persigue cosas sin idea; por tanto no lo que naturalmente son siempre los seres, sino sus invariables conexiones, las leyes. Y tal es también el aspecto cada vez más subrayado que va adquiriendo la ciencia física actual. Si en la antigüedad predominaba la idea sobre la cosa, la vista sobre el tacto, ahora predomina de tal suerte la cosa sobre la idea, que nuestro saber del mundo se va convirtiendo en un palpar realidades sin verlas; sin «tener idea» de lo que son. Facultad ciega llamaba ya Kant a la síntesis mental. Frente al *ideísmo* sin realidad, un *reísmo* sin idea. El positivismo es la culminación de este modo de saber: *Cosas son hechos, naturaleza es ley, y ciencia es experimento.*

Resumamos. El saber humano fué en un principio un *discernir* el ser del parecer; se precisó más tarde en un *definir* lo que es; se completó finalmente en un *entender* lo definido. Pero a su vez, entender ha podido significar, o bien *demostrar*, o bien *especular*, o bien *experimentar*. Las tres dimensiones del entender en Aristóteles: la necesidad apo-



díctica, la intelección de los principios y la impresión de la realidad, que arrancan de la vinculación del problema del ser al problema de la idea, han vagado más o menos dispersos y divergentes en la historia. Con ello se ha *dislocado* el problema filosófico. No se trata con esto de hacer creer que la historia entera de la filosofía sea un comentario a Aristóteles. Si se tratara de *exponer sistemas*, habría que subrayar muy taxativamente el abismo irreducible que separa nuestro mundo intelectual del mundo intelectual antiguo. Pero se trata de algo diferente; se trata, en primer lugar, de *descubrir motivos*; y entonces es claro que por abismal que sea la distancia que nos separa de Aristóteles, no lo es tanto que constituya un «equivoco» el empleo del vocablo filosofía aplicado a su filosofía y a la de nuestros tiempos. Y en segundo lugar, casi me atrevería a decir que Aristóteles no interesa sino accidentalmente; nos interesa porque en él emergen «desde las cosas» y no desde teorías ya hechas, los motivos esenciales de la primera filosofía madura que ha predeterminado en gran parte el curso ulterior del pensamiento humano.

Al tomar estos motivos no en forma divergente, sino en la unidad radical que les confiere su emergencia desde las cosas, la fenomenología, frente a



la *dislocación* que el saber filosófico había llegado a padecer, *coloca* de nuevo el problema filosófico en la genuina raíz que tuvo en Aristóteles. «Desde las cosas»: tal es también el lema de toda fenomenología. Pero hay que añadir: desde de las cosas, hacia la filosofía. ¿Qué cosas son éstas? ¿Qué es esta filosofía? Es lo que vamos a ver en las páginas que siguen.

X. ZUBIRI

(Continuará).



# Picasso en su obra



*Emoción del que escribe. — Por la fuerza de la sinceridad. — ¿Qué es la obra de Picasso? — Es original porque es sincero. — Las teorías de Picasso. — Hay que tener conciencia de la imperfección. — La producción de Picasso. — En el terreno de las mezquindades. — Es uno entre todos. — No pretende hacer lo que hace: lo hace porque lo ha de hacer. — Las víctimas del problema. — ¿Y el surrealismo? — Ni un huevo ni una castaña.*



*Emoción del que escribe.*

**C**UANDO nos decidimos a decir algo movidos por una impresión que nos exalta nos vemos obligados a establecer una pausa para reaccionar contra la violencia del impulso y contemplar el motivo en su extensión.

El espectáculo de la obra de Picasso produce entusiasmo, cólera o turbación desbordante, porque va más allá de toda suposición y el espíritu del espectador se halla siempre indefenso ante esa incalificable sorpresa.

Queriendo hablar de la obra de Picasso a impulsos de la emoción que produce obsérvase en seguida un cierto descorazonamiento en comparación con la fuerza de la obra que medimos con nuestra reflexión. De un lado está el espectador solo, ante la masa enorme de la producción y su calidad sorprendente, insospechada. ¿Cómo explicar con exactitud y minucia el efecto de una emoción inconmen-



surable? Frente a nosotros está el obstáculo que se opone al libre paso de la descripción. Retrocedamos, retrocedamos, retrocedamos aún más para medirlo con el compás de nuestras posibilidades.

La obra de Picasso no da lugar a la indiferencia. Quien la contempla una vez, con ojos de esteta, la lleva después en su espíritu como una alucinación. Pero hablar de ella es ya otra cosa: se impone, se instala definitivamente en el cerebro del espectador, adquiere un peso definitivo, invade el espíritu, estableciéndose como una medida para comparar después las demás cosas.

Sabemos que hay mucho que decir aún sobre lo mucho que ya se ha dicho, pero tenemos conciencia de que con poco que se dijera, siendo exacto y elevado, se estaría más cerca de lo justo.

Para juzgar la obra de Picasso, artista todo vocación, habría que vivir en un plano superior desde donde fuese posible abarcar un enorme conjunto en un pequeño espacio; abrazar un terreno extensísimo de una sola ojeada, y poder conservar el cúmulo inigualado de las sensaciones que se reciben, para meditarlas en la calma de una vida apartada de todas las nimiedades del trajín diario.

Porque Picasso es un desbordamiento, no es posible considerar su enorme labor de un solo y único



golpe de vista. La obra de Picasso rebasa todos los límites conocidos y no es posible dar una idea exacta del conjunto que ofrece a nuestra contemplación sin tener en cuenta todos los aspectos, sin considerarla en toda su extensión.

Pongamos, pues, nuestras pretensiones al compás de las posibilidades inmediatas sin cejar en nuestro primitivo empeño. Juzguemos en humanos. Digamos simplemente lo que nos sugiere y no pretendamos siquiera establecer un plan ni delinear una norma de trabajo. Soltemos la palabra. Demos libertad al pensamiento y recorramos el campo a brida suelta. Que vaya la bestia del decir adonde se le antoje azuzada por el deseo de arrojar al viento una voz más; sin una ordenación premeditada que materialice en demasía la expresión; sin ajustar el tono a un ritmo, para encontrarnos más y mejor dentro del ritmo de la visión picassesca; las crines sueltas al viento de la velocidad, bajo el calor de la producción, jadeante, nerviosa, hambrienta de espacio, sedienta de luz, queriendo cruzar el asunto en todos los sentidos.

Bajo el sol de España, sol sin misericordia, deslumbrante, sin modulaciones, que parece brillar con el propósito de agostarlo todo, bajo este sol de incendio nació Picasso. Todo lo que en él hubo



desde un principio germinó en esta hoguera, y ya en otros horizontes no limita su producción la nacionalidad. Lo que tiene que dar lo da sin trabas ni prejuicios, libremente.

Así se hizo la obra de Picasso, libremente. No es lo que es por esto ni por lo otro, pues la razón suprema de lo que ella es está en él y no fuera de él. Picasso español no produce españolismo. Su obra será española por él, si se quiere que sea española; pero nada más, pues no la hizo pensando en agradarnos, ni en cumplimiento de un pretendido deber patriótico. Su obra es eminentemente suya, de ninguna parte en especial y sí de todas partes donde pueda ser comprendida, pues ella está con el ambiente cuando el ambiente está con ella, y ahora el ambiente está con ella en todas partes.

*Por la fuerza de la sinceridad.*

Obra sincera es la de Picasso. La produce en la intimidad de su fe. No responde nunca a una necesidad exterior. No concede jamás nada a las exigencias del medio: se da con espontaneidad. Es el fruto de una fecundidad que tiene que exteriorizarse libremente en el acto creador.



En contra de lo que dice Clive Bell, cuando Clive Bell habla del *problema artístico* como de una cualidad picassesca, de resolver la expresión de acuerdo siempre con lo que ha de expresarse, asegurando que solamente se encuentra en Picasso esta cualidad de una manera manifiesta, hemos de asegurar que en Picasso no hay problema artístico, porque lo que significa problema quiere decir preocupación, significa prejuicio, es decir, propósito, y en él no existe nada de esto, sino sólo concepción, y porque hay concepción espontánea es por lo que parece que el pretendido *problema artístico* se soluciona en Picasso de una manera magistral, cuando en otros no se resuelve casi nunca, o mejor dicho, no se resuelve nunca, puesto que siempre se presenta de la misma manera y se soluciona con los mismos recursos, con los mismos medios de expresión, o con medios de expresión distintos, pero no originales, mediante una fórmula más o menos personal, girando siempre alrededor de una manera ya amanerada, de tal modo que, aun cuando se pretende decir, o se dice a veces, algo aparentemente nuevo, la apariencia de novedad desaparece con la manera de expresar la cosa, que suele ser siempre idéntica o siempre parecida.



No hay *problema artístico* en Picasso porque en él hay siempre originalidad.

Para el artista que supone Bell el concepto no se hermana con la forma. El artista que se encuentra detenido en su camino por el problema artístico paraliza el acto creador al estudiar el modo cómo ha de manifestarse. Habiendo preocupación hay estancamiento, aunque sea instantáneo, faltándole la condición de espontaneidad que es esencial en la creación.

El artista se da cuenta de que produce cuando produce con un propósito. El artista se convierte en un artesano, en un hombre sometido a las reglas de un oficio, cuando el acto creador va precedido de una idea preconcebida; cuando la preocupación de la forma le detiene. La obra no nace en tales circunstancias; se hace. Y la obra que se hace no es de ningún modo la que surge, así como el agua no obedece a la sed. No mana el agua por causa de la sed, sino porque hay agua y tiene que manar. La sed la busca. El genio produce sin pensar en el bien o en el mal, en el entusiasmo o en el odio que pueda provocar. Produce porque está en él el producir, porque tal es su misión.

La obra de Picasso surge, brota, mana. Se da sin restricciones. No considera conveniencias de mo-



mento, de tiempo, de lugar, de distancia, de forma ni de fórmula, ni calcula resultados. Sólo el propósito se manifiesta por medio de formulismos. Es el problema artístico sin resolver. Picasso, en cambio, es la expresión de la fuerza interior que le impulsa. El problema artístico en él se resuelve por sí mismo antes de presentarse. No existe, pues. Por eso su caso es único. Es un caso y es una lección. Picasso constituye una personalidad.

### *¿Qué es la obra de Picasso?*

Es lo que ve en relación con lo que ha visto. Lo que vive con lo que él vive. Lo que vive en él porque él vive en ello. Es él mismo. Es sinceridad. Es la constante exposición plástica de su espiritualidad y de la espiritualidad de su tiempo. He aquí por qué no hay en él fracasos ni problemas. Nunca se propuso tener triunfos ni resolver situaciones. El problema está resuelto antes de presentarse.

Se concibe a Cervantes escribiendo el *Quijote*, pero no meditándolo. El *Quijote* ha de haber brotado como toda creación. Los que lo ilustraron, en cambio, dependieron del acontecimiento, y ni aun los mejores, es claro, nunca habrían sido capaces



de ir más allá de lo que su labor de seguidores les permite, pues si hubiesen sido capaces de concebir habrían creado obra propia. Así los mejores de los artistas que se detienen a meditar sorprendidos por el problema artístico de la expresión, es decir, los que siempre se encuentran en la misma situación cuando acometen la exposición de su pensamiento, al darse cuenta de que han pensado y verse detenidos por la duda en busca de la forma más apropiada a la expresión de lo que pretenden decir, no son, en el fondo, nada más que ilustradores de acontecimientos inventados por otros, narrados por otros, creados por otros, de los cuales dependen.

*Es original porque es sincero.*

La originalidad no se adquiere premeditadamente. Es una condición natural. Es, según el mismo Picasso, una consecuencia de la sinceridad.

Una vez le dijo a alguien: *Si quieres hacer un círculo y pretendes ser original, no trates de darle una forma extraña que no sea precisamente la del círculo. Trata de hacer el círculo lo mejor que sepas. Y como quiera que no te ha de salir nunca un círculo*



*perfecto, tu círculo será enteramente tuyo. Y así es en verdad. Aquel que queriendo trazar un círculo piensa en otra forma predeterminada, sabe que no producirá nunca un círculo, que no sugerirá la idea del círculo, ni evocará una personalidad. No habrá originalidad porque la originalidad se forja solamente en el fuego de la sinceridad, trabajando fuera de toda preocupación, de toda idea extraña al acto creador.*

### *Las teorías de Picasso.*

Sus teorías vienen a comprobar su obra. No sabemos si proceden de ella o si le preceden; por eso, aun cuando se le achaca el haber pasado por todas las *escuelas*, el haber copiado a todos los maestros, ha sido sincero consigo y también con los demás. Ha pretendido siempre hacer el círculo perfecto hasta tal punto, que Rafael se ha convertido en Picasso, cuando se le acusa de copiarlo, sin que Rafael desmerezca de sí mismo a causa de Picasso, ni que Picasso produzca una obra inferior a su genio. Pero Rafael ha dejado de ser Rafael en manos de Picasso. Lo copió tan exactamente, que no se parece a Rafael, porque la copia no fué hecha sino con exaltación de sinceridad y esta exaltación sólo





puede conducir a la personalidad, desapareciendo de la vista del copista la materialidad máxima de la obra y apareciendo en él la obra, a través de sí, con elementos propios, con caracteres particulares.

Una gran curiosidad o un deseo constante de medirse con las fuerzas existentes, con las fuerzas latentes exteriorizadas antes y aceptadas por la generalidad, puede haberle inducido, sin pretenderlo, siempre impremeditadamente, eso sí, a buscar en los campos vecinos los elementos de su propia creación, y resultó que creaba cosas aparentemente de uno u otro estilo determinado, que no eran iguales ni inferiores a aquellas que se suponen copiadas, porque las produjo dentro de sí mismo. Y acabó hasta por destruir los originales a fuerza de escudriñar su contenido porque de ellos sacó lo que contenía de él. La personalidad se imponía a la personalidad y vencía siempre porque esta nueva personalidad seguía agitándose en la vida mientras que aquellas otras habían dejado de ser como fuerzas creadoras.

Quedaba solamente la obra, el resultado, y en Picasso trabajaba en plena actividad su fuerte dinamismo creador, dinamismo propio, sin preocupaciones. Pues sólo el que quiera hacer algo absolutamente perfecto produce una imperfección sincera



capaz de constituir una perfección. La imperfección de uno que persigue un afán de perfección es lo que distingue a uno de otro. Es la perfecta imperfección de la personalidad. Es la solución del *problema artístico* si pudiera presentársele al artista verdadero. Pero en el artista, en el *artista* en el concepto más puro, en el concepto más elevado de la palabra *artista*, no puede haber problema, porque en el artista no cabe la idea de premeditación

*Hay que tener conciencia  
de la imperfección.*

Tener conciencia de la imperfección es un afán latente de perfección. El tener conciencia de la imperfección es saber que la perfección no puede alcanzarse en lo absoluto, que no debe alcanzarse nunca, que no sólo no es posible lograrla, sino que, afortunadamente, ha de ser inalcanzable. La conciencia de la imperfección y el convencimiento de no poder conseguir la perfección es el delirio latente que impulsa hacia adelante, que lleva a pretender lo imposible, que nos mete por un camino aun sabiendo que no conoceremos su fin. Es lo que hace aspirar a llegar a la cumbre sabiendo que



jamás ha de llegarse a ella, para seguir teniendo un ideal. Es crear la idea de alto y bajo, de cumbre y de vacío, de éxito y fracaso, de principio y de fin, pretendiendo siempre llegar a una meta que conscientemente no debe existir sino como una aspiración. Es introducirnos en un sendero a condición de saber que no está aún trazado, porque si ya lo estuviera ése no sería el conveniente, porque no sería el particular de cada uno, aunque fuese más cómodo. Y el camino que lleva a un punto determinado no conduce nunca por dónde ni adónde uno y cada uno tiene que ir.

### *La producción de Picasso.*

Su vida es producción. Produce constantemente. Su naturaleza le obliga a producir. Obedece a un mandato. Tiene que dar lo que lleva dentro de sí. Lo da en abundancia y sin cesar, mas nunca guiado por una idea de lucro ni por un propósito extraño al arte, sino solamente como lo hace la naturaleza misma, como brota el agua de un manantial, para seguir a veces como un manso arroyo un curso tranquilo, o rebotando de piedra en piedra y despeñándose con fragor de cascada, pero no



con la idea de que así sea, sino obedeciendo a la ley de la naturaleza que provoca el parto.

*En el terreno de las mezquindades.*

El traficante en obras de arte, el *marchand*, no está de acuerdo con una producción sin acondicionamiento, una producción sin barreras, sin cálculos, sin previsiones, o *contingentamiento*... No conviene a los intereses mercantiles una producción constante que al dar valor a una cosa se lo quita a otras. Por eso sucede que a cada paso tenemos que observar el fenómeno, que no tiene en realidad nada de fenomenal, de críticos que se habían diluído en alabanzas tornándose contra él encarnizadamente con propósitos de destrucción.

*Es uno entre todos.*

Picasso lucha solo porque el medio ambiente —ese medio ambiente de los artistas que encuentran una semejanza de afinidad en él, en cada una de las etapas de su arte— ha de agitarse contra él, naturalmente, al verse abandonados en el camino.



Por eso le odian y le discuten con violencia cuando se dan cuenta de que no quiso quedarse con ellos en su rincón, siguiendo siempre adelante con su propia sinceridad, desdeñando las conveniencias de las camarillas, del lucro, de la vida fácil y cómoda.

Y ahí está el caso que se registra muchas veces en el curso de su vida artística, ya desde el principio mismo de su labor. Supongamos este principio cuando obtuvo los primeros triunfos en su primer viaje a París. Rodeado de aplauso, colmado de elogios, abandona el aplauso y se desprende de todo, rehusa encargos asegurando que no puede hacer lo que le exigen, porque lo que le solicitan está en una manera de expresión que ha dejado ya de interesar a su sinceridad. No puede fabricar ni puede producir según los otros: no es un artesano, sino un artista. Está dispuesto a quedarse por el camino, mas no a transigir. Pero por esta misma razón cada una de sus nuevas evoluciones le conquista un nuevo triunfo después del primer movimiento de estupefacción y de protesta, aunque se le haya acusado de ir hacia un lado o hacia otro, porque es sincero y es él mismo.

Va solo y sigue solo, aunque no lo parezca, porque no puede ir acompañado sino de sí mis-



mo, porque cumple una misión siguiendo su propia ruta, guiado por el instinto.

Llega por fin la época actual. Un *marchand*, uno de los más importantes, uno de los que cuentan entre los más grandes culpables de los pecados que se cometen en nombre y a expensas del arte por causa del mercantilismo, de los que más víctimas han dejado en el camino de las ilusiones, protesta en cierto momento—hace de eso sólo unos meses—, advirtiéndole *paternalmente* que se está desviando de su ruta gloriosa. Y Picasso dice: —*Entonces voy bien.*

Quiere decir que va bien porque no va con los intereses de un cliente que solicita estancamiento y producción comprendida o aceptada. Entonces sabe Picasso que va bien por el sendero de la sinceridad, que es el suyo, porque ni aun entonces se deja vencer por el halago, ni aun entonces que el halago, el nombre y la fortuna están con él. No se deja vencer, no le pueden domar; sigue adelante pasando por encima de todos y de todo velozmente, con plena conciencia de lo que hace, de que no se quedó por el camino ni se desvió de su camino, aunque aparentemente se haya metido en otro.



*No pretende hacer lo que hace:  
lo hace porque lo ha de hacer.*

Lo que hace lo hace porque lo ha de hacer. Es una labor la suya que representa el momento actual en relación con su temperamento. Es lo que es por lo que ha sido; pero en él, con una aspiración a lo que ha de ser, según él, de acuerdo con una afinidad entre él y lo que está fuera de él, con pureza de espíritu. Su obra de hoy es el reflejo de sus aspiraciones máximas en el momento que pasa. La de mañana contendrá elementos de esa futuridad, y no precisamente los de hoy o de ayer, a no ser por la relación que esas cosas tengan en el momento de la producción, por la huella que deja el pasado en el presente, por lo que éste contiene de anuncio de lo que ha de venir en una relación de continuidad, de aspiración impremeditada. Así se hace esa obra inmensa que es todo espontaneidad. Por eso es obra exclusivamente suya, en la que él está sin propósito de dar, pero entregándose en ella constantemente, dándose por completo, en un afán de perfección, con experiencia del pasado, con una visión del futuro, con la maestría que se va adquiriendo con el esfuerzo constante puesto a prueba a diario, en un afán sin conocimiento de afán. Es una fuerza crea-



dora que pasa por encima de todo, sin destruirse ni negarse, aunque en apariencia se niegue constantemente o casi siempre. Pero no hay negación, ni cabe siquiera un riesgo de negación, donde quiera que, como en su obra, hay personalidad.

### *Las víctimas del problema.*

El grupo de los artistas del *problema artístico* de Bell, titubea y perece en la lucha, meditando lo que mejor ha de responder a las conveniencias de la vida, porque mide las consecuencias inmediatas de sus actos. Porque calcula los efectos de sus posibles determinaciones con respecto a las comodidades adquiridas. Porque no puede, o porque no cree deber separarse de un sistema de expresión que constituye la bandera del grupo, fórmula en realidad y no otra cosa, con apariencias de originalidad, fruto de la premeditación, receta de laboratorio o, si se quiere, programa artístico que fija límites a la expresión.

### *¿Y el surrealismo?*

Picasso no pertenece a ningún grupo. Tendrá afinidades momentáneas con uno u otro o los gru-



pos las tienen con él, que no es el caso de discutirlo ni tan sólo de apuntarlo. Los grupos se constituyen con clasificaciones estudiadas. Pero la realidad artística va más allá de la realidad de las cosas. Alguien habla de surrealismo. Eso estará bien como un resultado real de una necesidad de expresión que se parece a lo que proclama la teoría surrealista, pero no pretendiéndolo, no premeditadamente, sino siguiendo el impulso creador. Es decir, no haciendo surrealismo, porque si se hace adrede, lo que se viene a hacer es política artística de grupo.

La producción espontánea sin trabas ni fijación de límites es surrealista, es la exaltación del realismo haciendo abstracción de apariencias reales. Lo que produce el hombre artista ha de contener elementos de realidad presentándolos de un modo peculiar al artista que los concibe, respondiendo a una infinidad de razones que asisten al proceso de la concepción, expresándose con medios reales, dentro de la realidad misma y aun más allá de la realidad, en el terreno de la supersensibilidad.

*Ni un huevo ni una castaña.*

El artista moderno se da cuenta de que la obra de arte es una sugestión después de pasar por la



etapa de la construcción por la construcción, es decir, sin otro propósito inmediato, aparte del de reaccionar contra la tendencia de los que se dieron a la pintura imitativa por excelencia, olvidando todo lo demás en un propósito de dar, en una vida fuera de la vida, el aspecto de la vida misma sin ordenación. Fué la época aquella de los grandes copistas de la visión material de la naturaleza, de los pintores que se denominaron *impresionistas* siguiendo un programa de pretendida sensibilidad visual y de técnica pictórica, sin darse cuenta de que estaban desplazando el arte y la naturaleza, que pretendían poner al uno en el lugar de la otra, confundiendo la realidad de la vida con la realidad de la obra de arte, pretendiendo someter la vida al cuadro, abandonando de una vez todos los derechos artísticos: haciendo entrega de la imaginación, la sensibilidad y el derecho a crear.

Es absurdo pretender copiar un huevo o una castaña. ¿Para qué? Pero puede utilizarse la idea que nos sugieren en ciertos momentos sólo como elementos de una composición, aunque sin la materialización vulgar del aspecto del huevo o de la castaña.

¿Entonces?... Entonces hay que realizar una composición pictórica o ha de hacerse una escul-



tura. La castaña es un producto de la tierra, y su lugar exclusivo está en la naturaleza y en la vida del hombre; pero no en su obra.

Nos hallamos delante de un cuadro perplejos, pretendiendo no comprenderlo... Pero ¿es que comprendemos a la castaña?... ¿Es que comprendemos al huevo?... ¿Es que nos explicamos nada de lo que vemos, aunque parezca que nos encantamos en su contemplación?... Lo que pasa es que estamos acostumbrados a ver, aceptar y admirar ciertas cosas y nos creemos con derecho, si no obligados, a cerrar nuestro espíritu a otras, sin considerar que un cuadro es una concepción, si hablamos del cuadro en su sentido más elevado, en el sentido que nos conduce a considerarlo *obra de arte*.

¿No es bella una línea?... ¿No es bello un color?... Combinando líneas y colores se puede producir belleza, pues, cuando estos elementos de belleza se combinan en una concepción espontánea, hallándose el artista creador poseído de supersensibilidad.

¿Es bello el árbol?... Todos estamos de acuerdo en que sí lo es, y además sabemos que es útil. También es bella la rama del árbol, la hoja, la flor y hasta el pétalo de la flor... Cada uno de estos elementos sirve para algo en la vida del árbol y en



la vida del hombre. Aceptamos sin discutirlo que todos los árboles son distintos, y que también todos los elementos del árbol son diferentes en sí y entre sí. Sabemos, porque lo hemos observado, y lo aceptamos a ciegas, que los diversos aspectos de la naturaleza responden a necesidades del momento y del ambiente que las rodea; pero discutimos sin preocupación los elementos creados por el artista, o mejor, la armonía plástica concebida por el artista, con elementos que al fin y al cabo no son sino líneas y colores, ordenados de acuerdo con la sensibilidad del artista en el ambiente que efectúa su eclosión espiritual.

La materialización del advenimiento de una idea a través de la sensibilidad del artista se manifiesta siempre por medio de una forma conocida, o de la apariencia de esa forma, porque su sensibilidad ha recogido sensaciones en los aspectos de la vida que vive.

Ahora bien, la ordenación sistemática de elementos, la transformación premeditada de tales elementos, no constituye sino una apariencia de arte, una expresión plástica al servicio de una política artística para casinos de vanguardia...; pero hacer esto de una manera natural, sin intervención de teorías ni programas, sin intromisión de ideas pre-



concebidas, ordenando elementos con espontaneidad, respondiendo sólo a una necesidad plástica exigida por la supersensibilidad, es decir, sinceramente, sin pretenderlo, es hacer algo que rebasa el aspecto real para vivir con vida propia dentro o fuera de la realidad que aceptamos como tal. Así se manifiesta la obra de Picasso.

Digamos aún algo más. Hemos apuntado que el árbol, y quien dice el árbol dice otra cosa, además de la belleza que le reconocemos, tiene la cualidad de ser útil. Es útil en la vida. ¿Será asimismo útil en el cuadro sin sufrir una transformación?... No. No, porque la vida del cuadro es estética y no material. La vida del cuadro es una vida distinta dentro de la vida, es una vida con necesidades puramente espirituales. Así el cuadro no es, no puede ser naturaleza en el sentido que solemos dar a esa expresión. Por eso el aspecto realista de la naturaleza no cuadra en la vida del cuadro.

Todo es bello en la tierra. Todos los colores, todos los tonos son buenos y bellos, pero cada uno de nosotros se ve mejor en uno de ellos, cada uno estima más aquel que mejor responde a su sensibilidad, a su aspiración. Aquél brilla con una luz interior, porque en relación con el momento que



pasa está de acuerdo con la sensibilidad del espectador.

Picasso, para una sensibilidad sin prejuicios en nuestra época, es una luz de sinceridad, consciente de lo que es, sin calcular los daños ni los beneficios que pueden producir sus radiaciones.

Picasso es una aspiración latente. Es un impulso creador. Es una renovación. Es la explosión de la verdad en el arte.

**JAIME SABARTÉS**



*Oyó los secretos de philosophia  
et los fuertes pasos de naturaleza,  
obtuvo el yntento de la su pureza  
et profundamente vió la poesía.*

(Marqués de Santillana: *Com. de Ponça.*)

*Este malagueño nos golpeaba con su arte, acardenalándonos como un frío seco. Sus meditaciones se desenlazaban en silencio. Venía de muy lejos, de aquellas riquezas de composición y decoración brutal de los españoles del siglo XVII.*

.....  
*Su insistencia en perseguir la belleza cambió todo, entonces, en el Arte.*

.....  
*La gran revolución de las artes, que ha realizado casi solo, consiste en haber hecho del mundo una nueva representación suya.*

*Hombre nuevo, el mundo es su nueva representación. El despiezo de sus elementos, de sus detalles, lo hace con una brutalidad que sabe ser, a la vez, graciosa.*

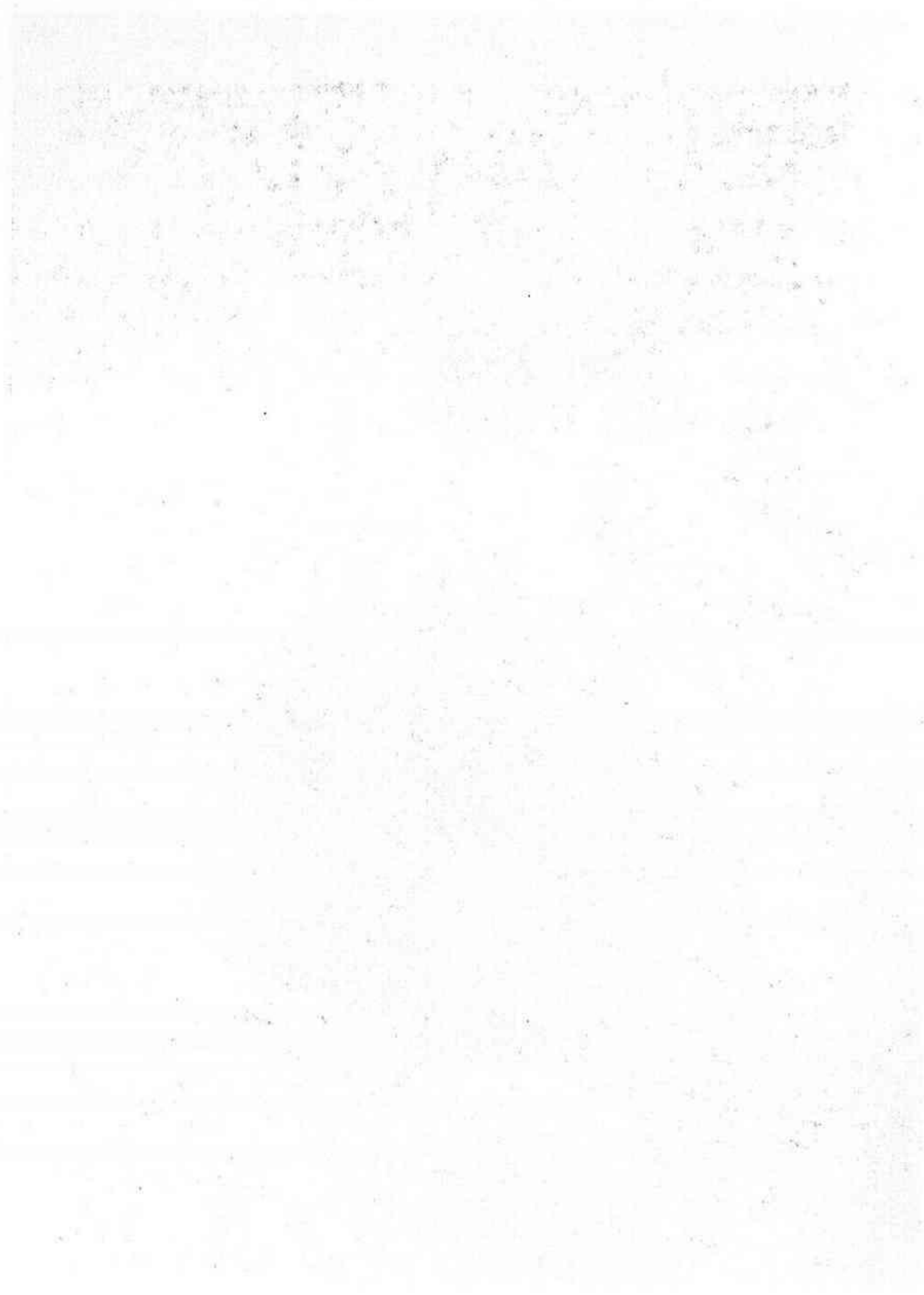
*Es un recién nacido que, para su uso personal, pone en orden el universo; y también para facilitarse con ello sus relaciones con sus semejantes.*

(G. Apollinaire: *Peintres Cubistes. Picasso. Paris, 1913.*)





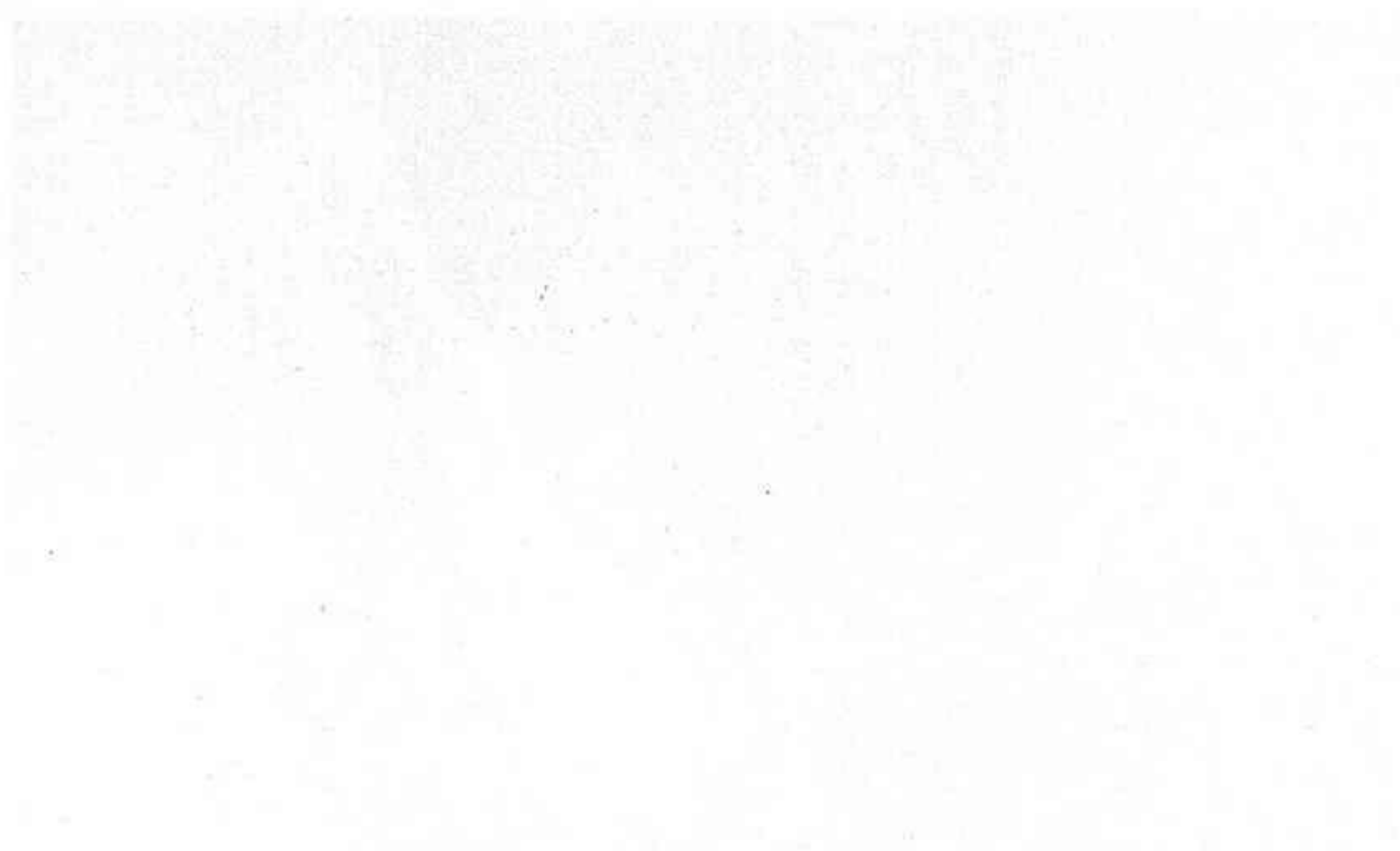








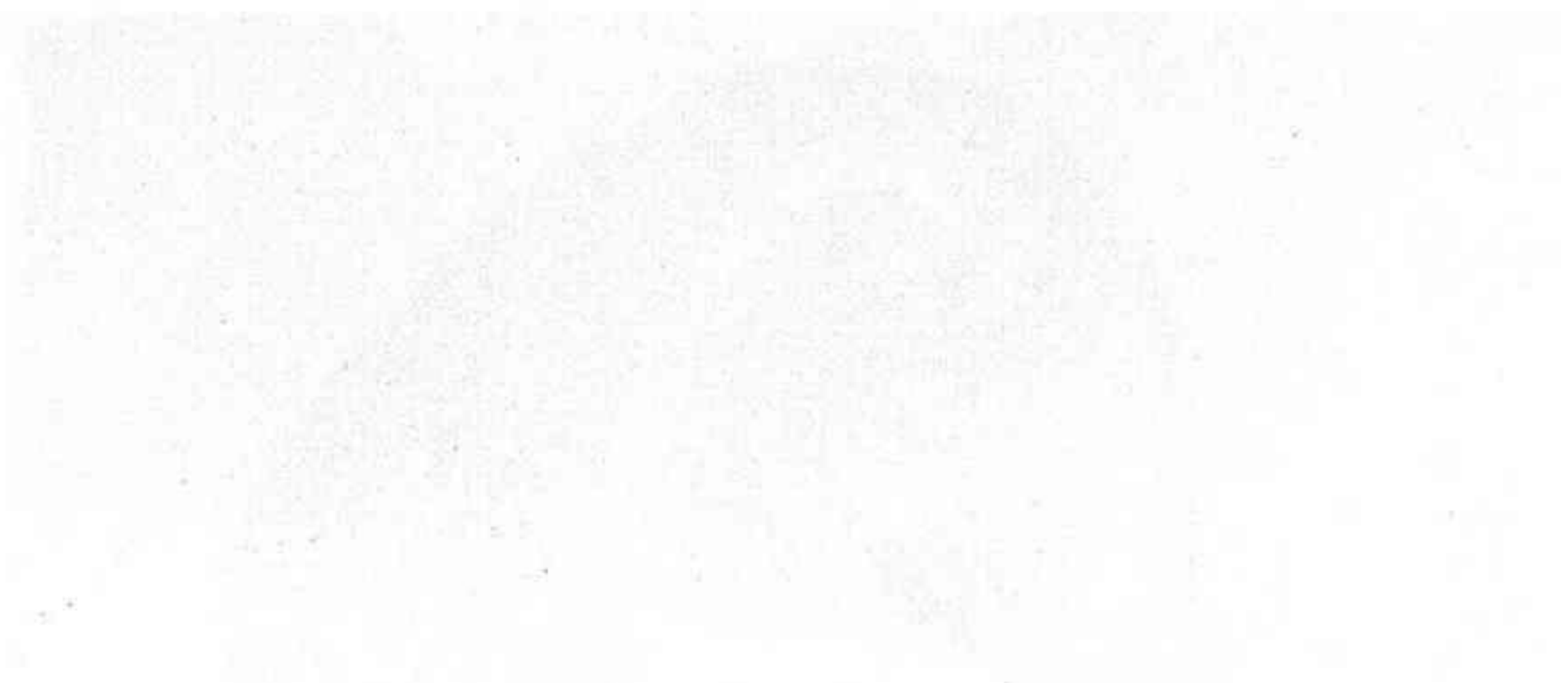








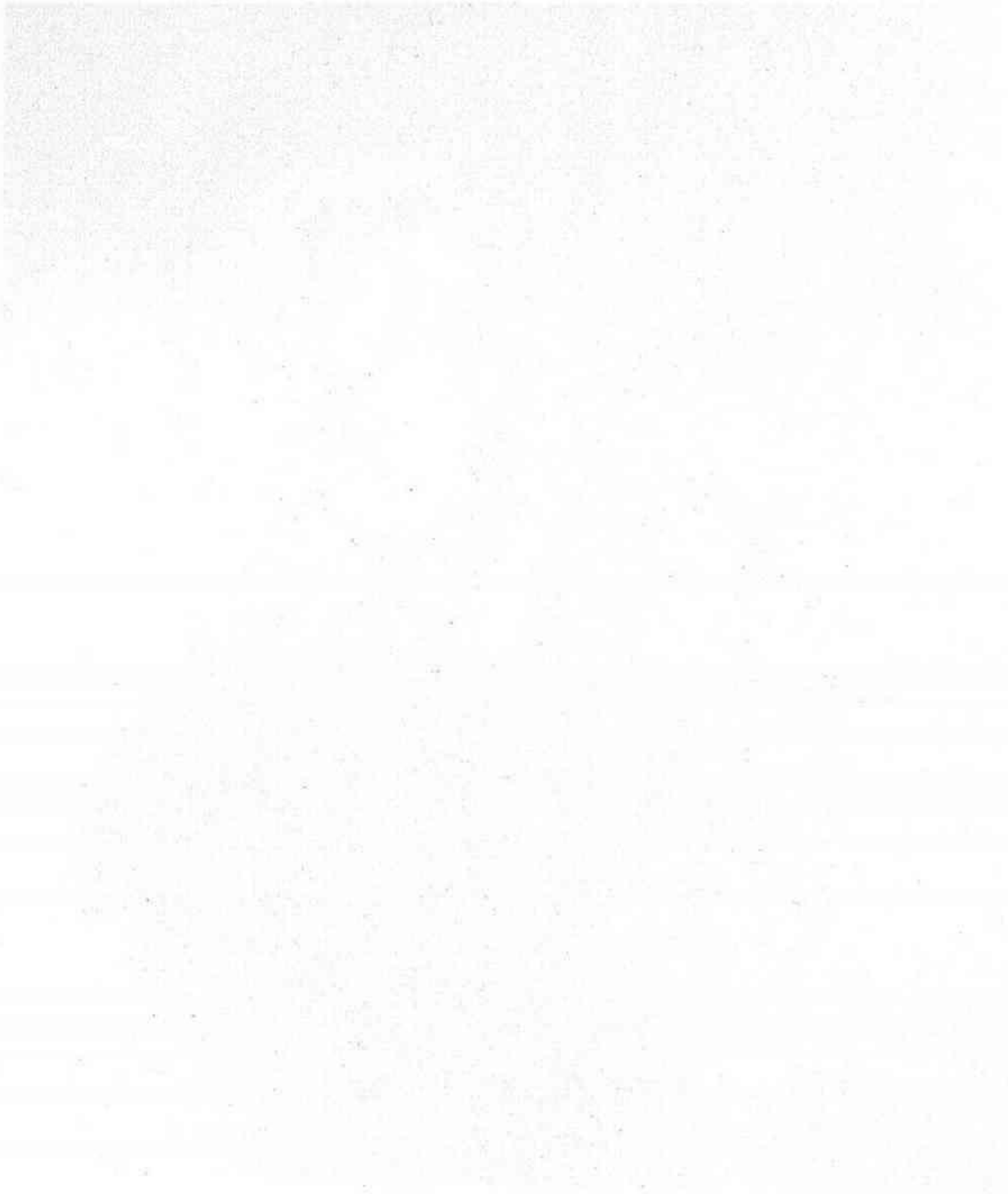




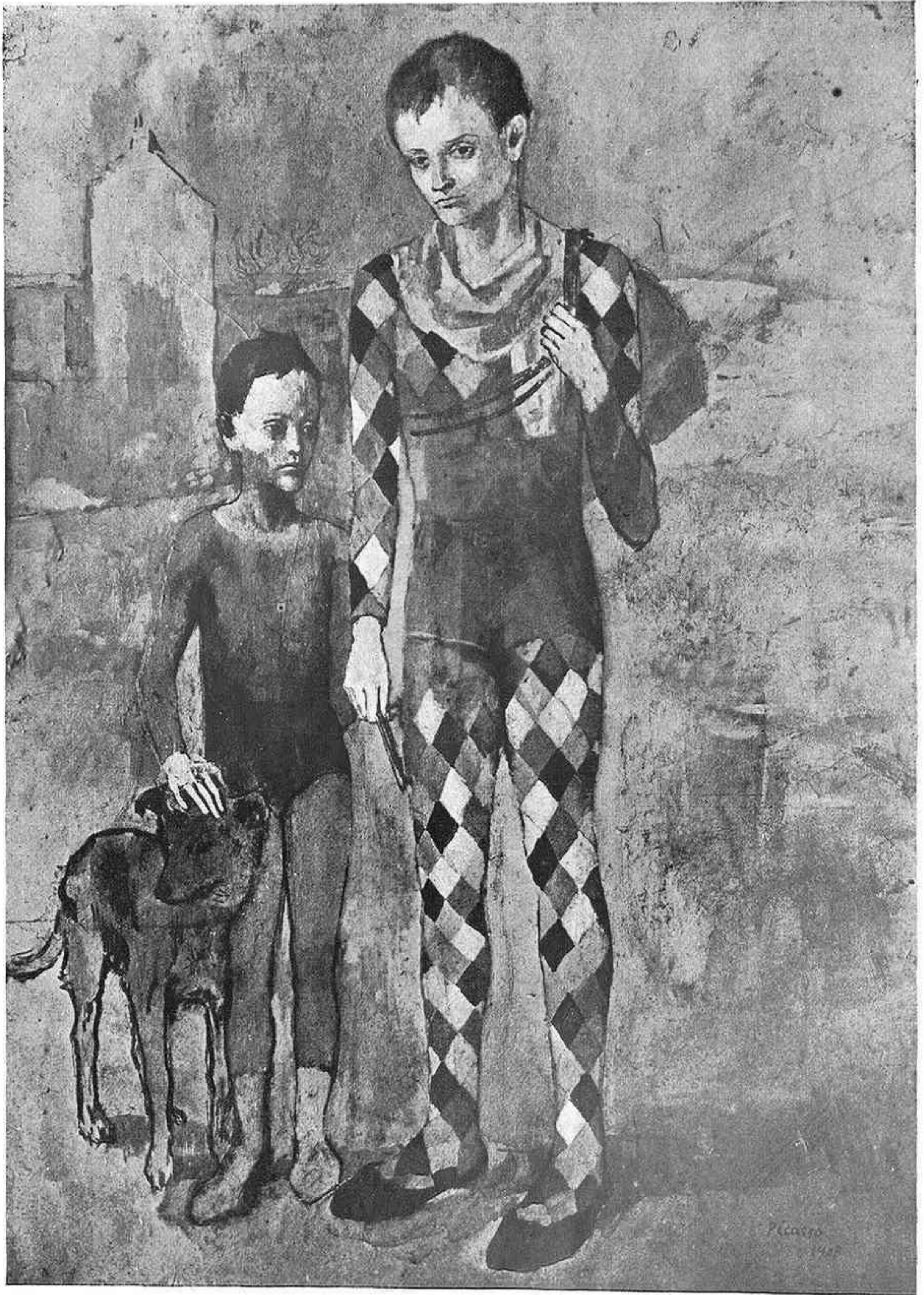




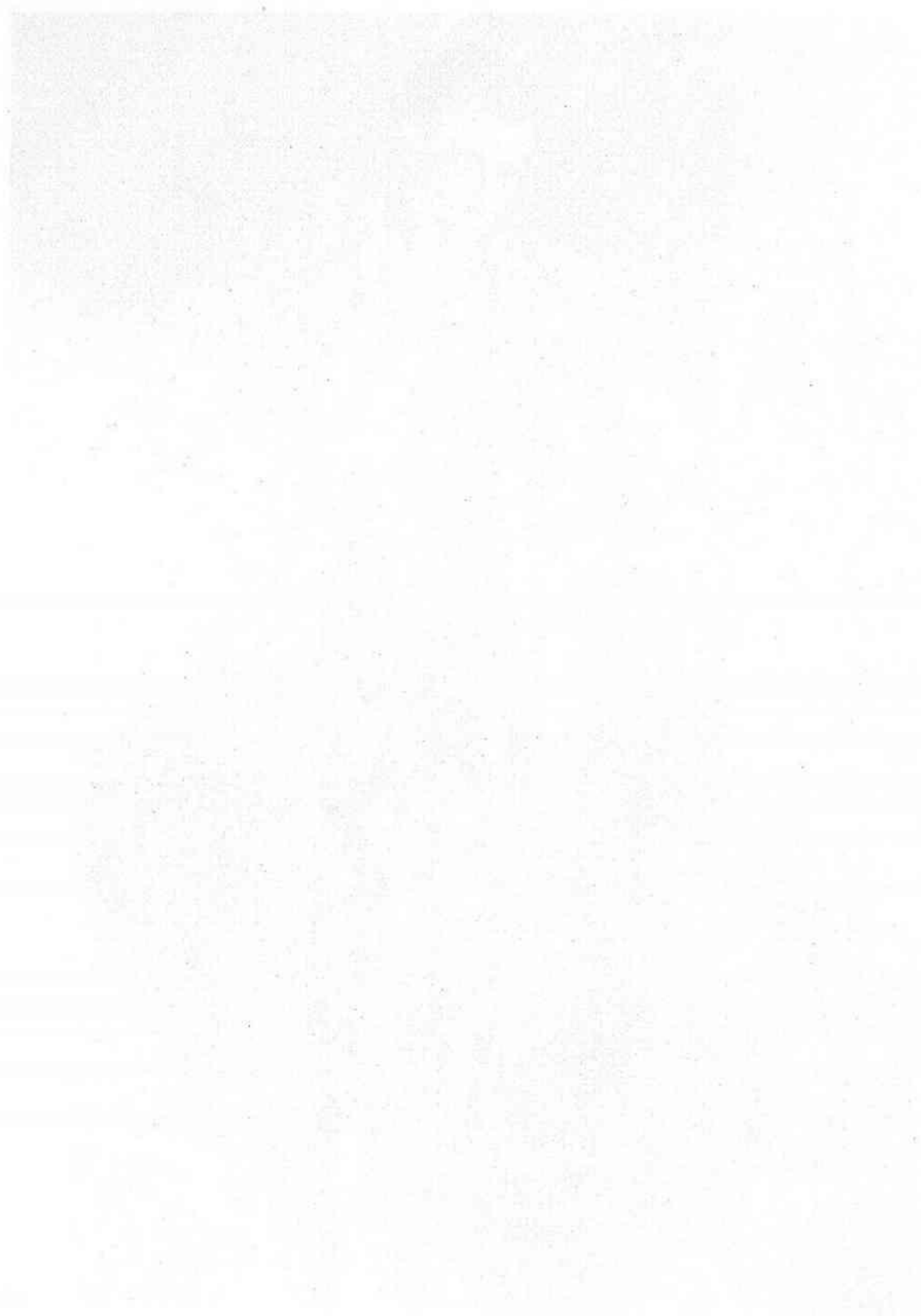




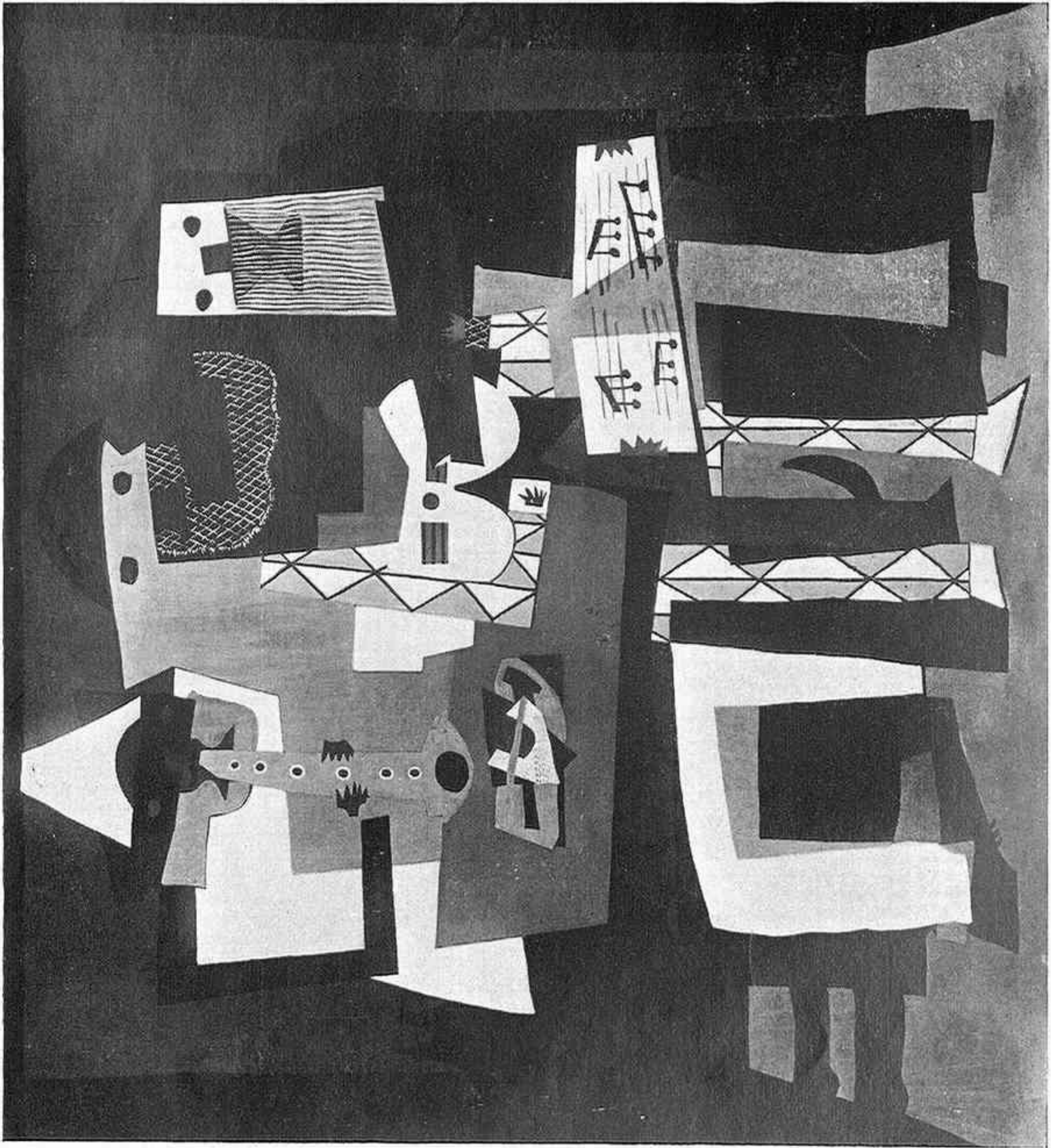




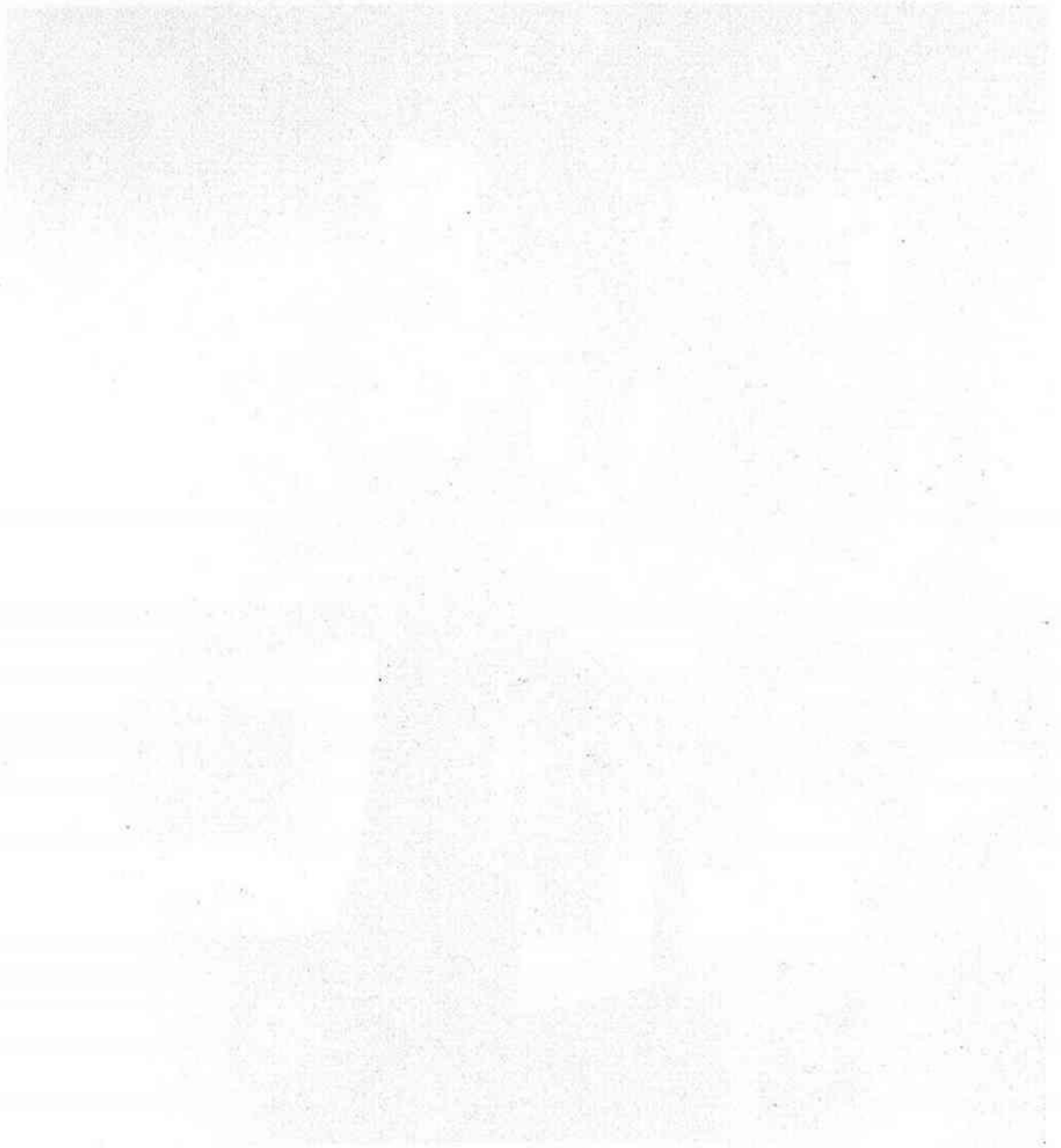




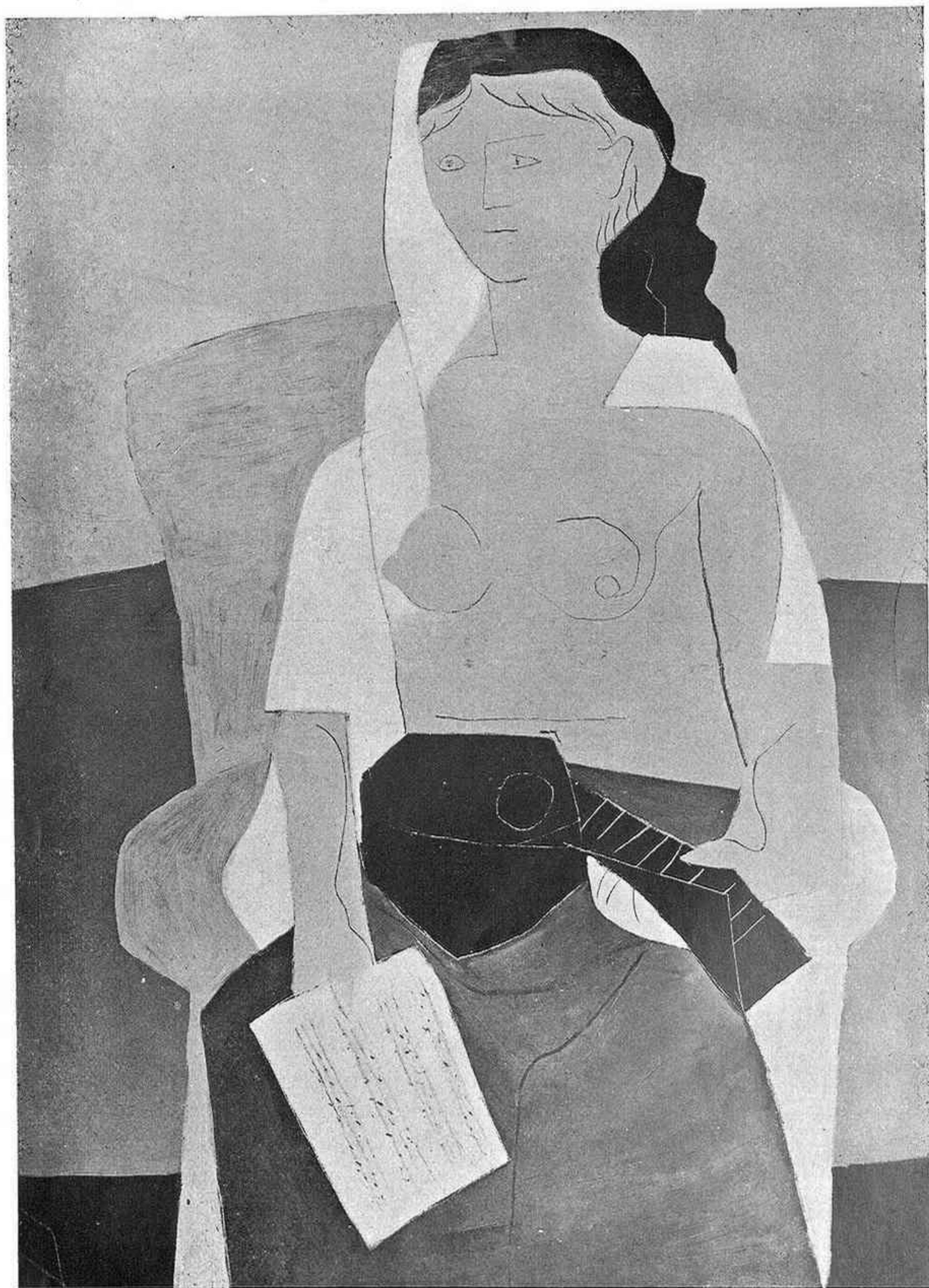




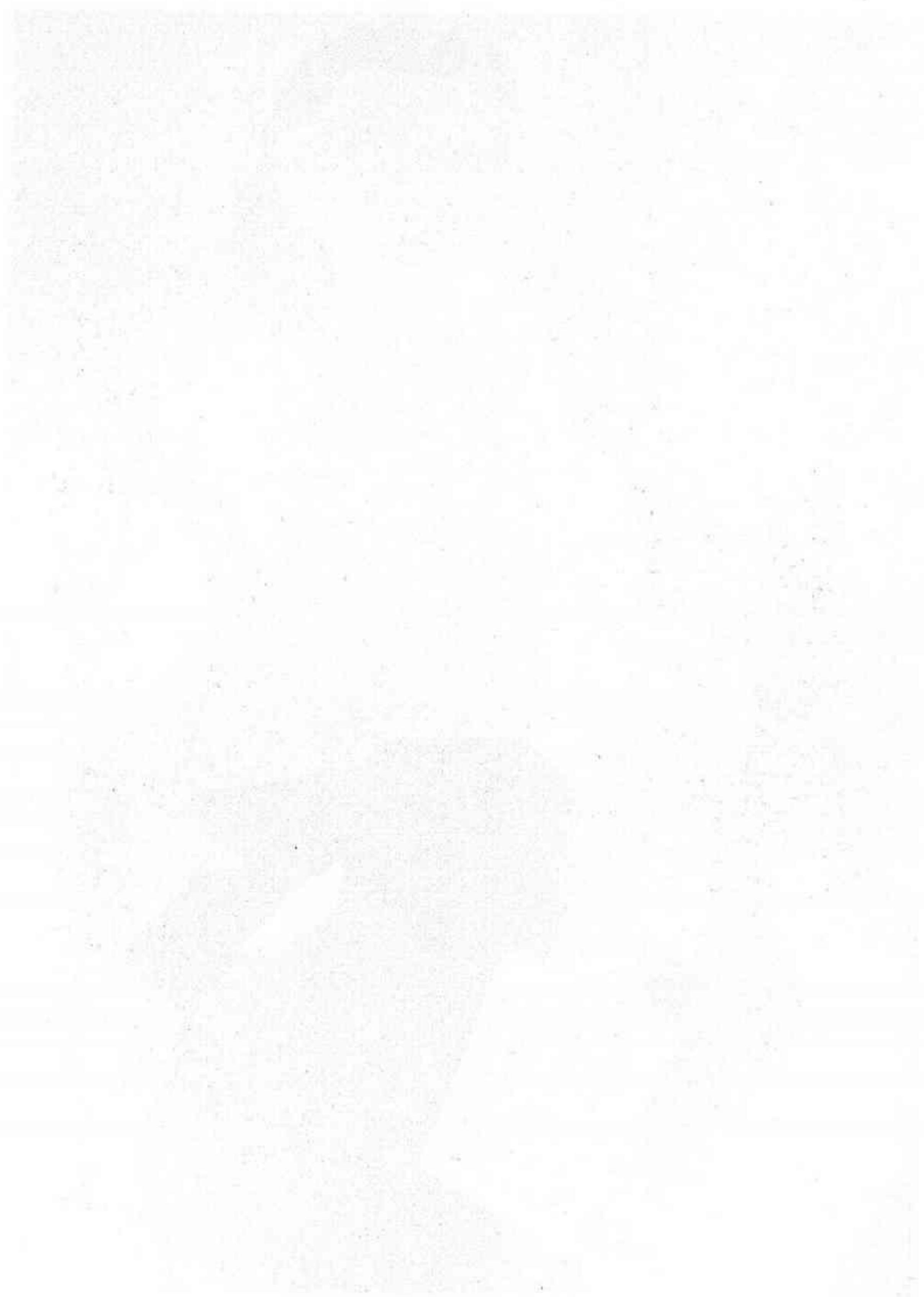




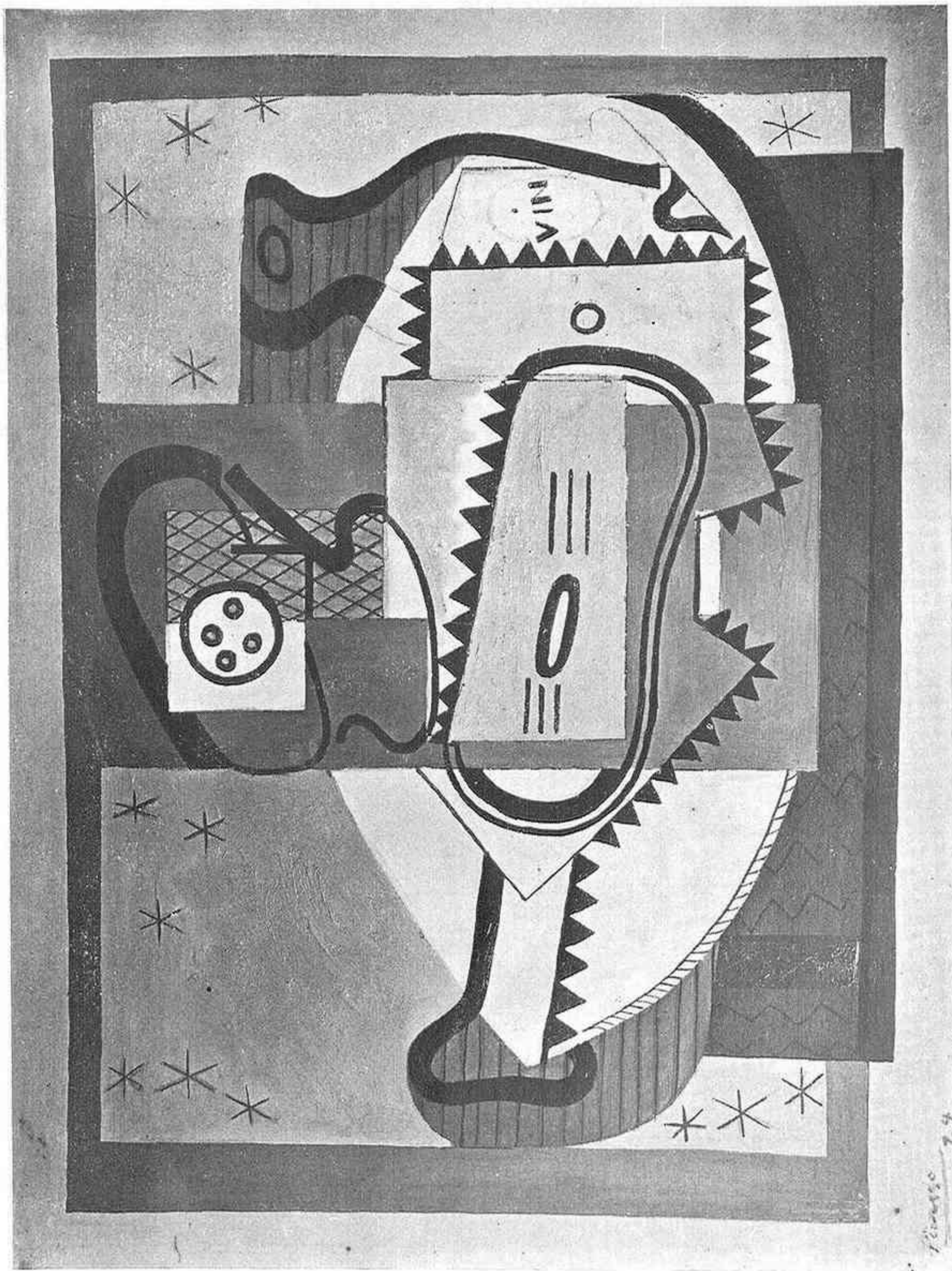






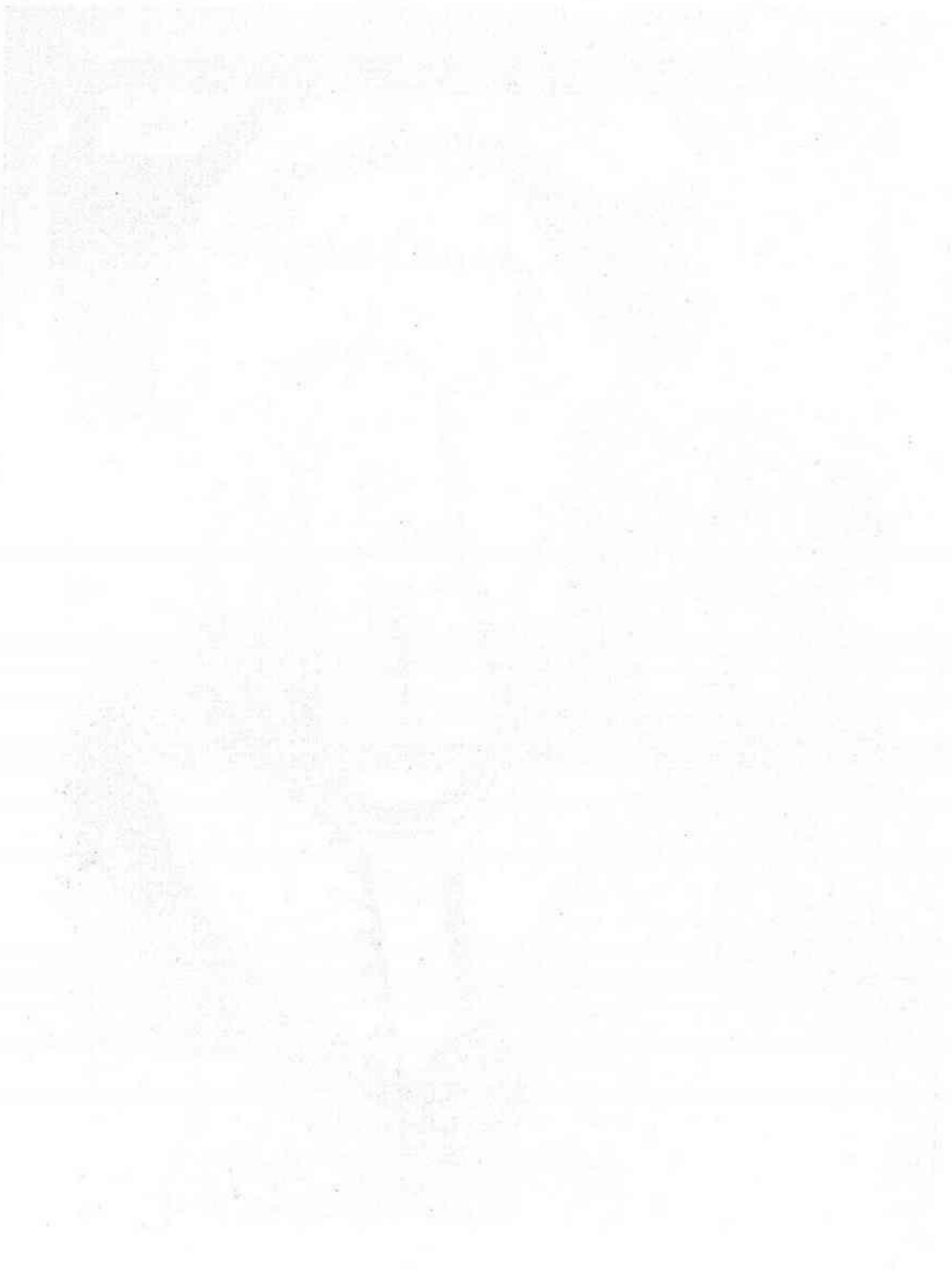




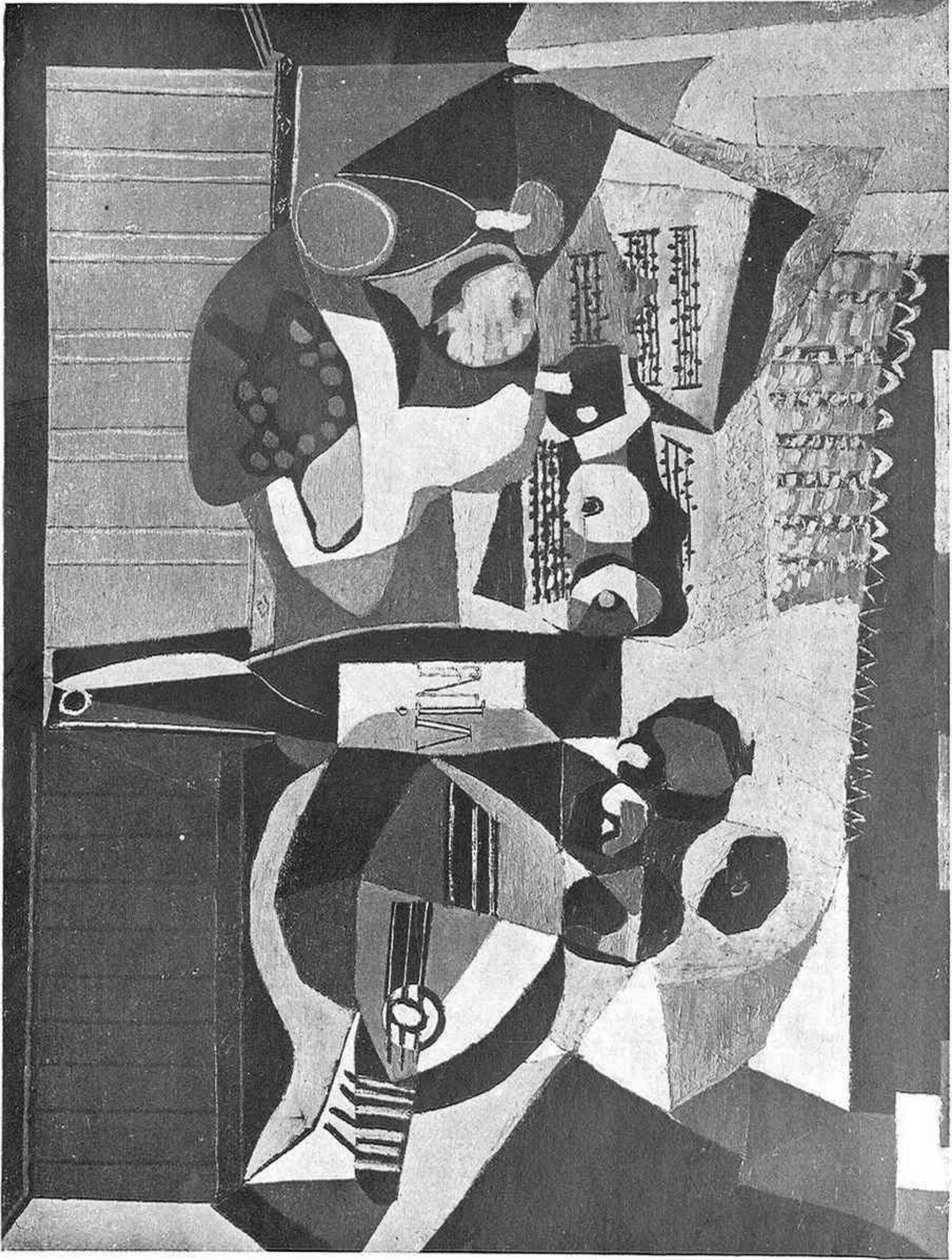


Picasso 74

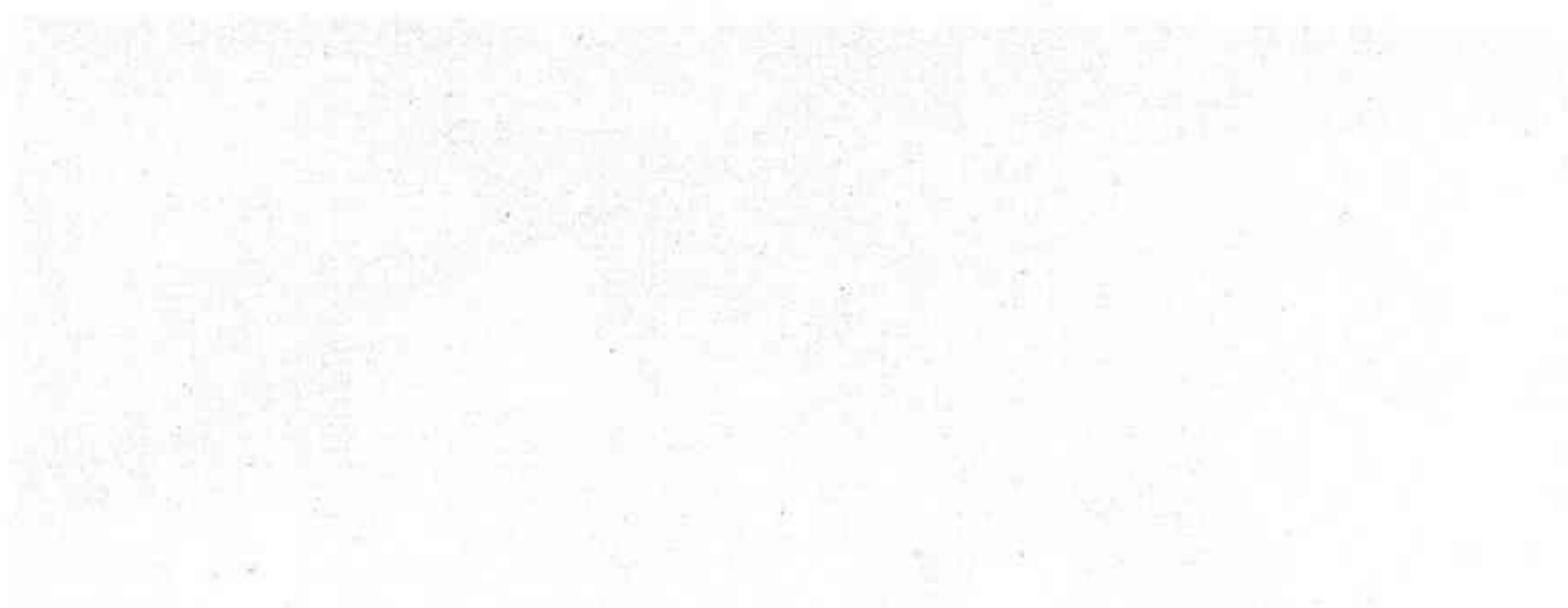








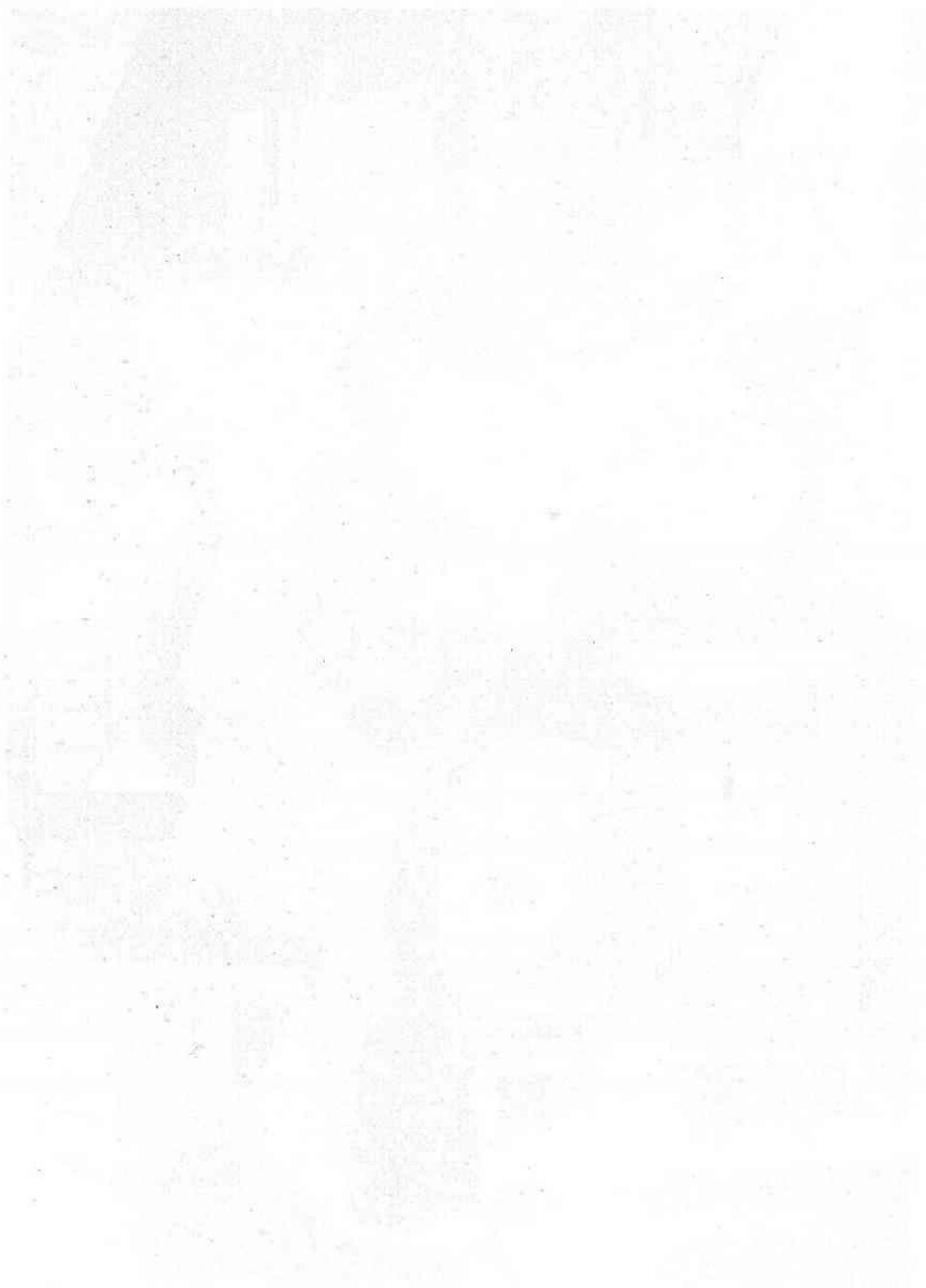




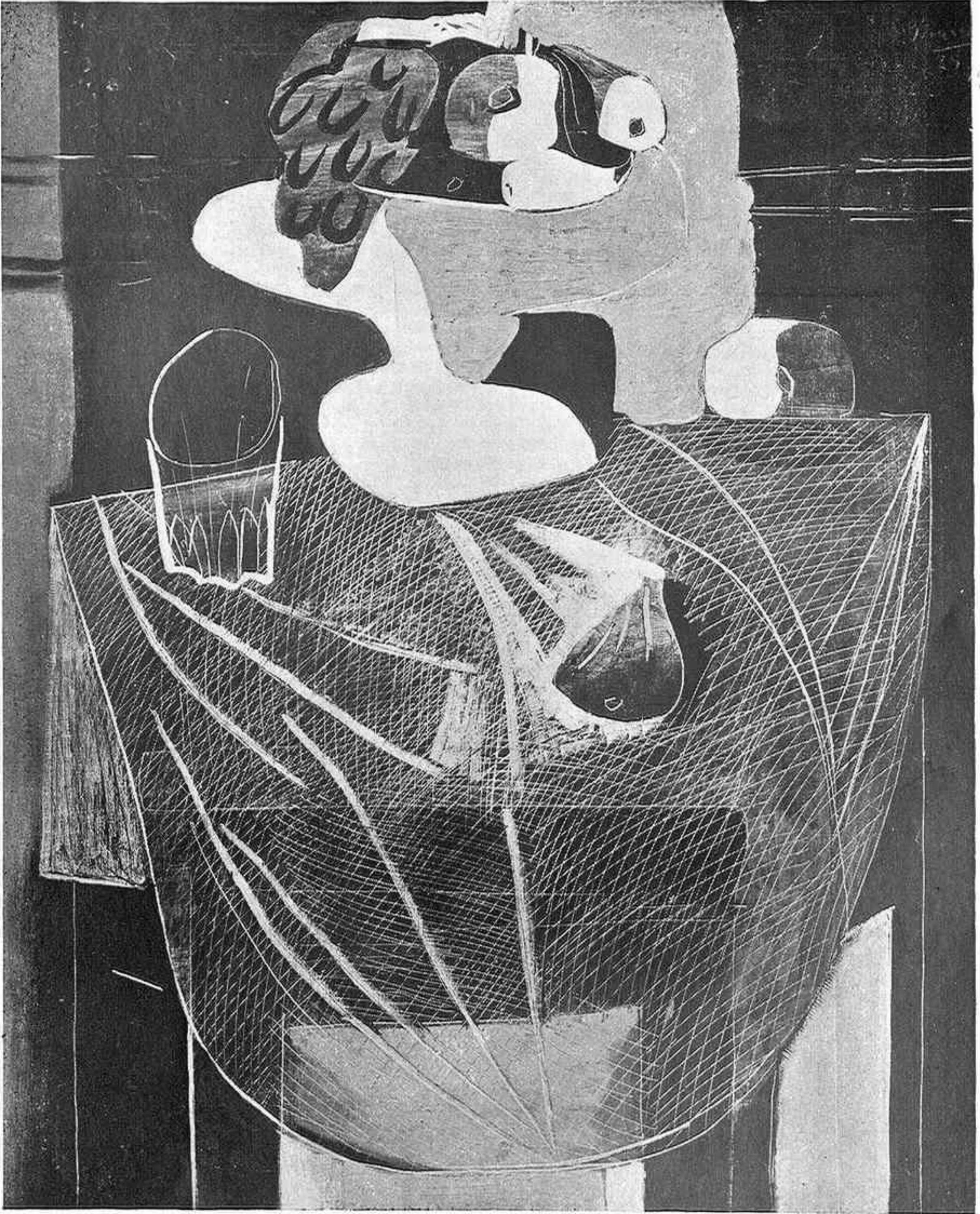




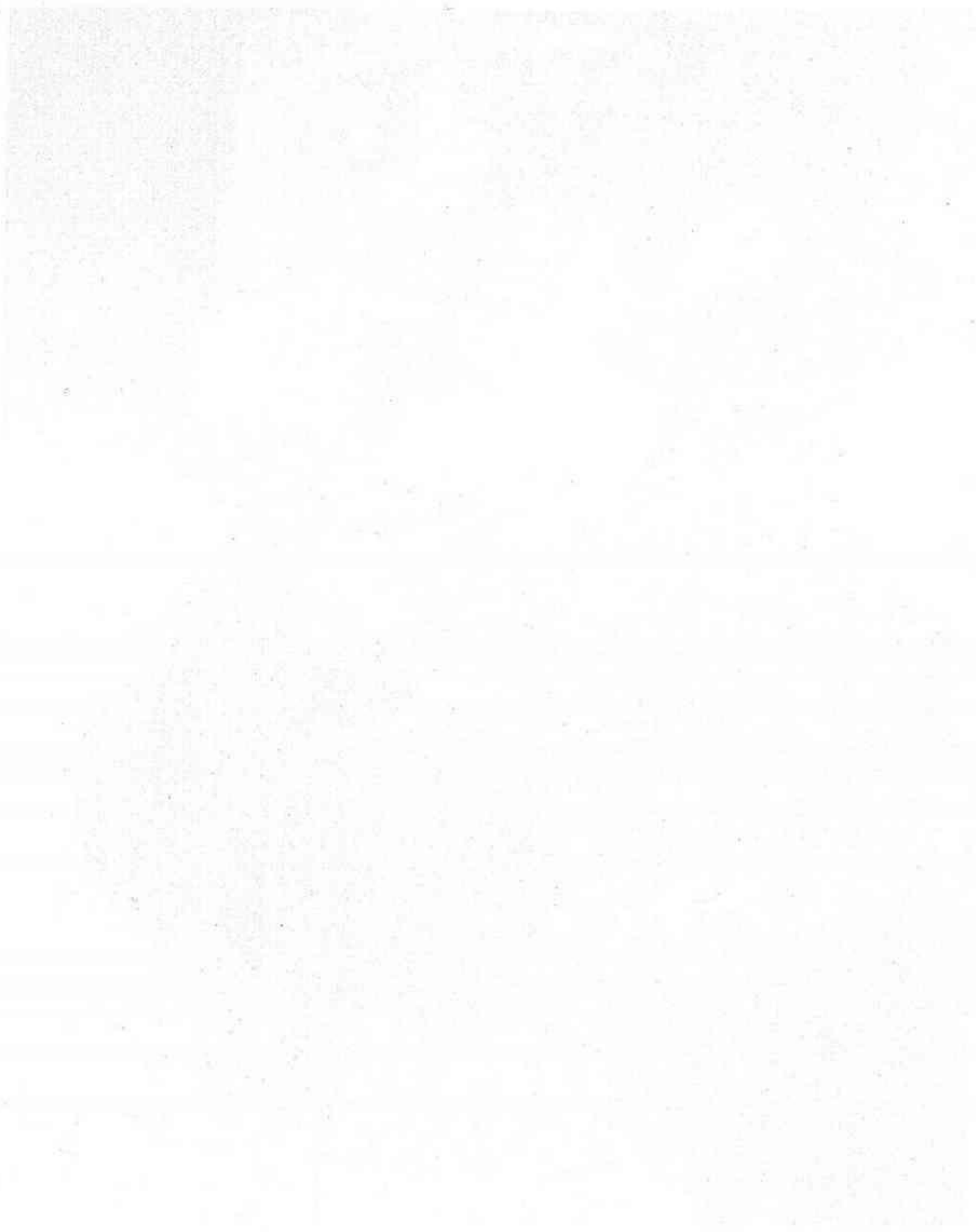




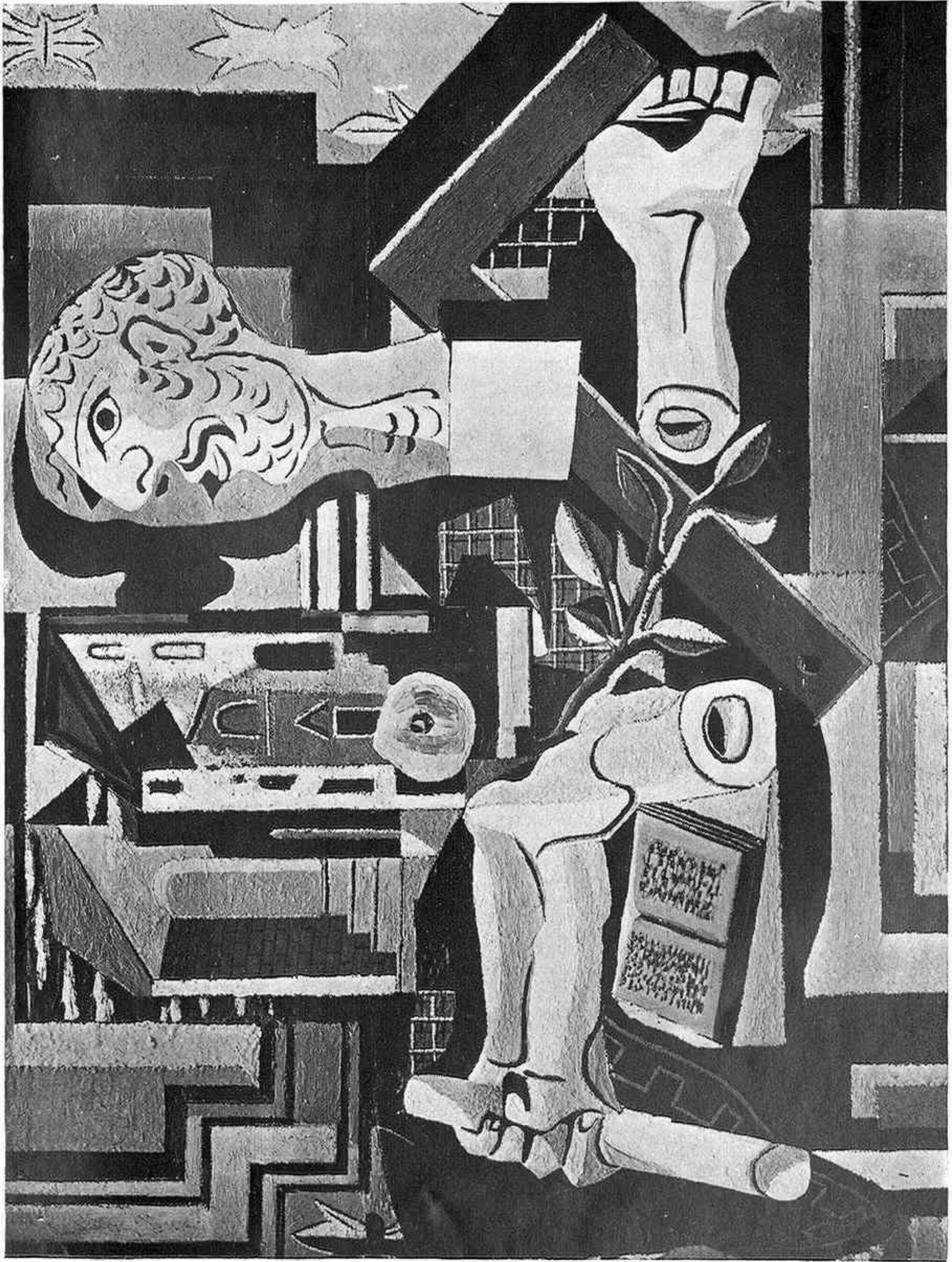




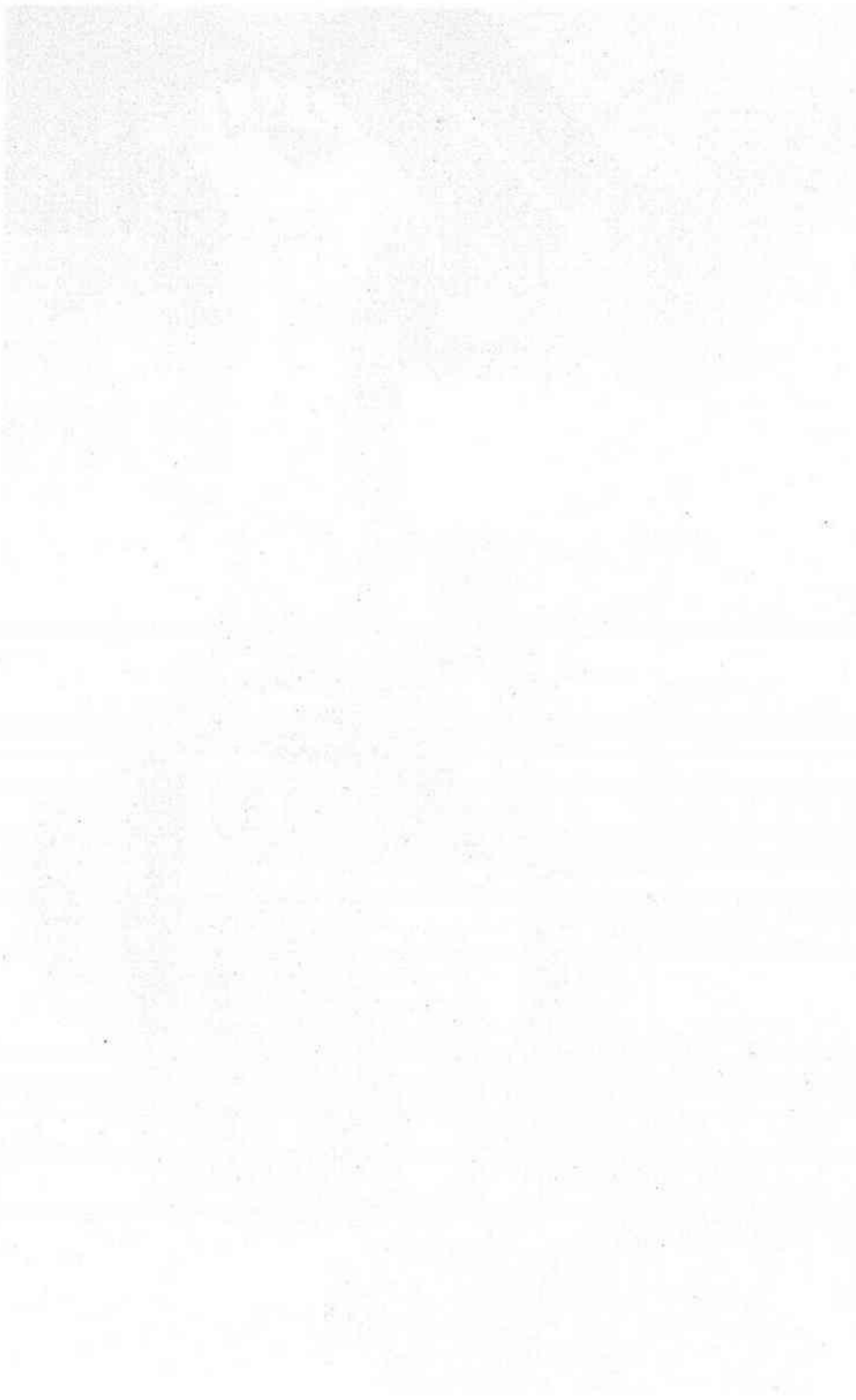




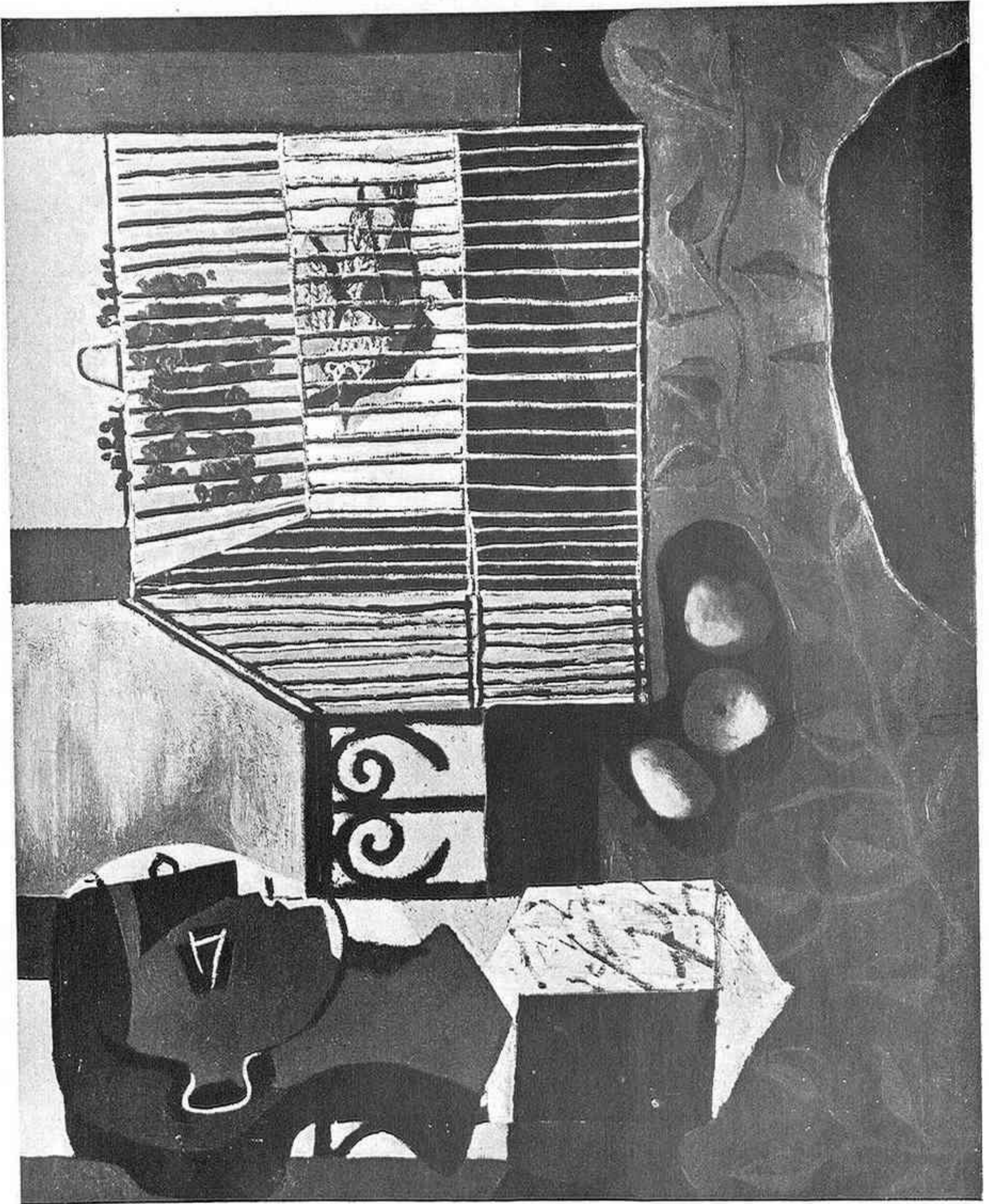




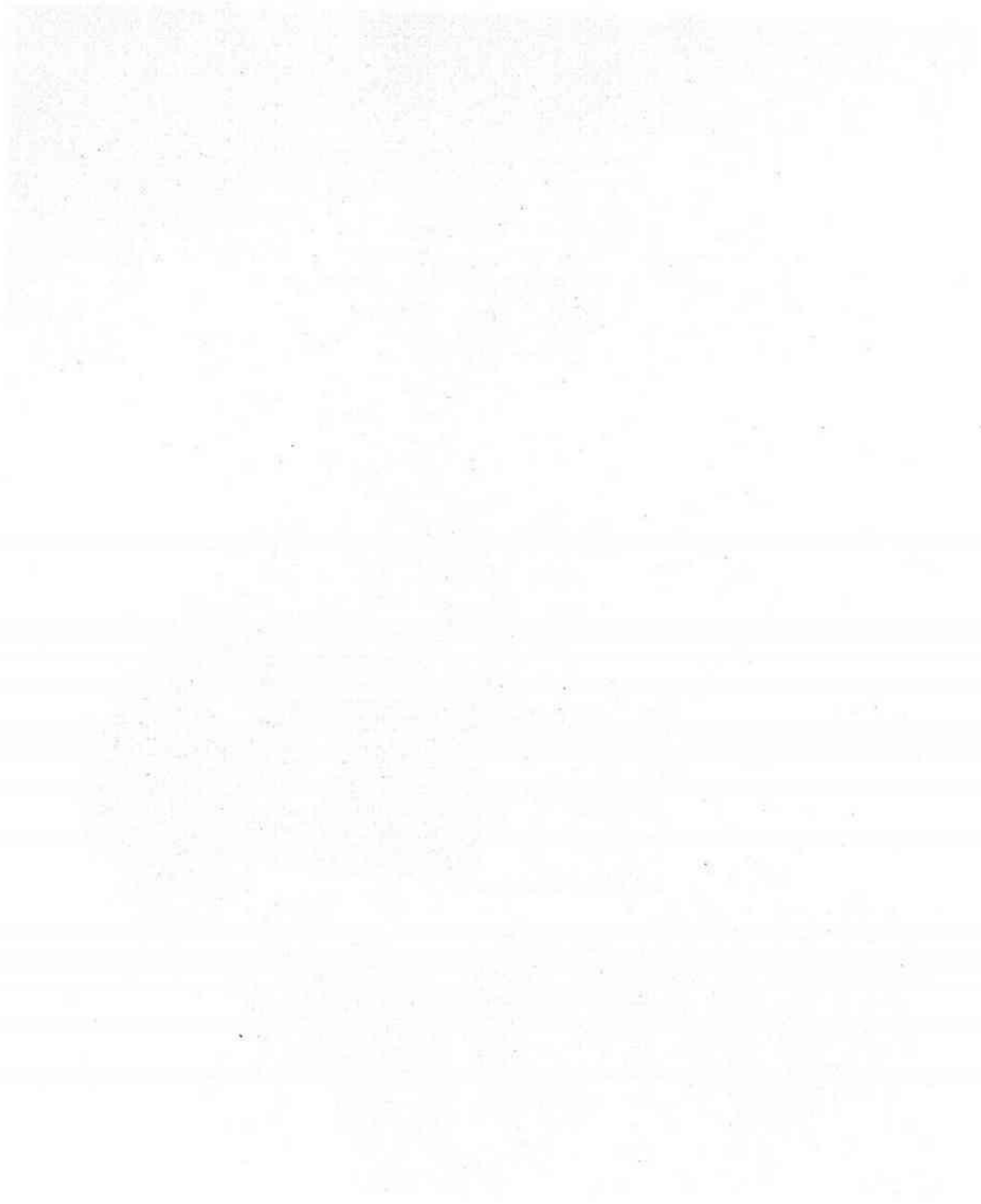




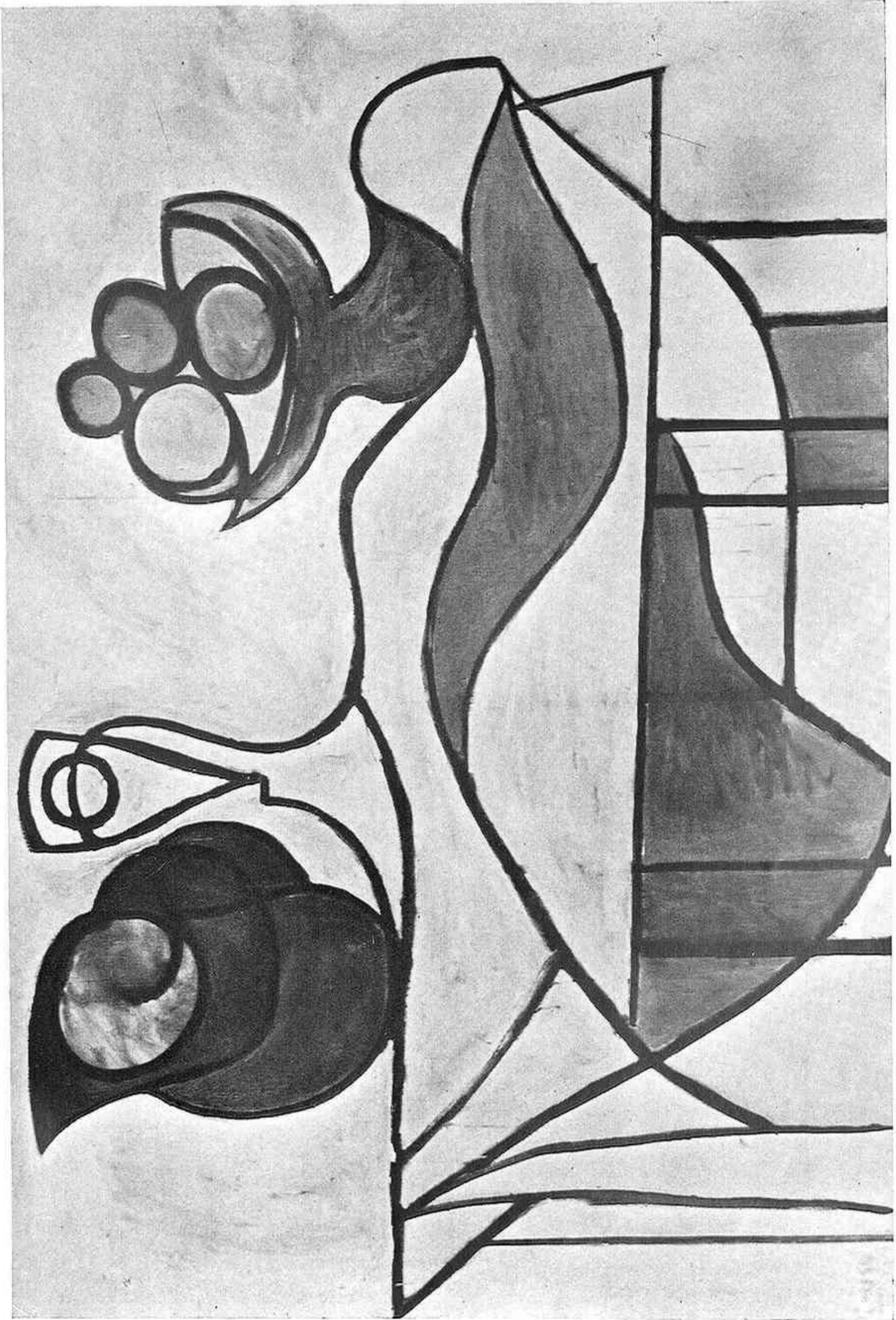




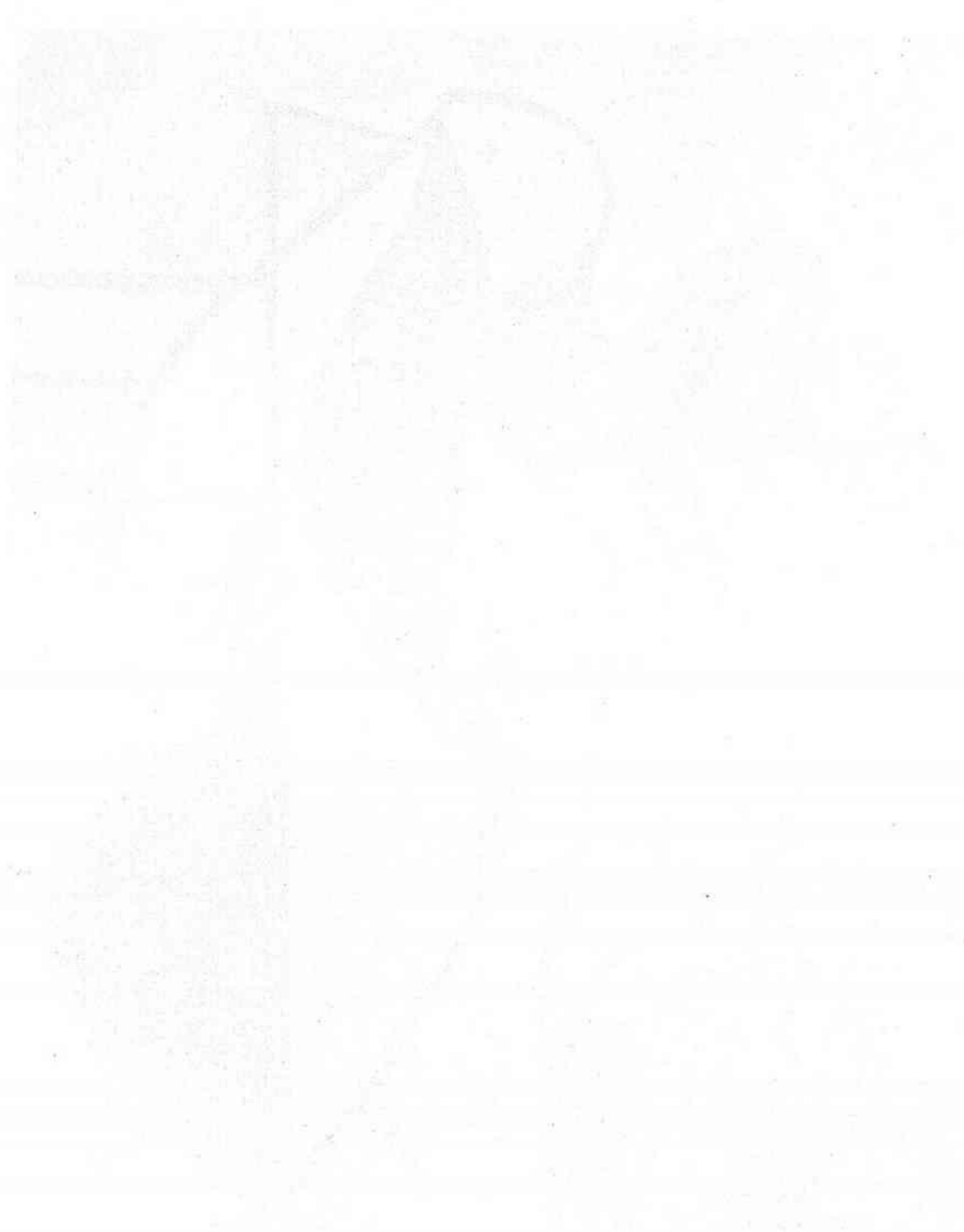




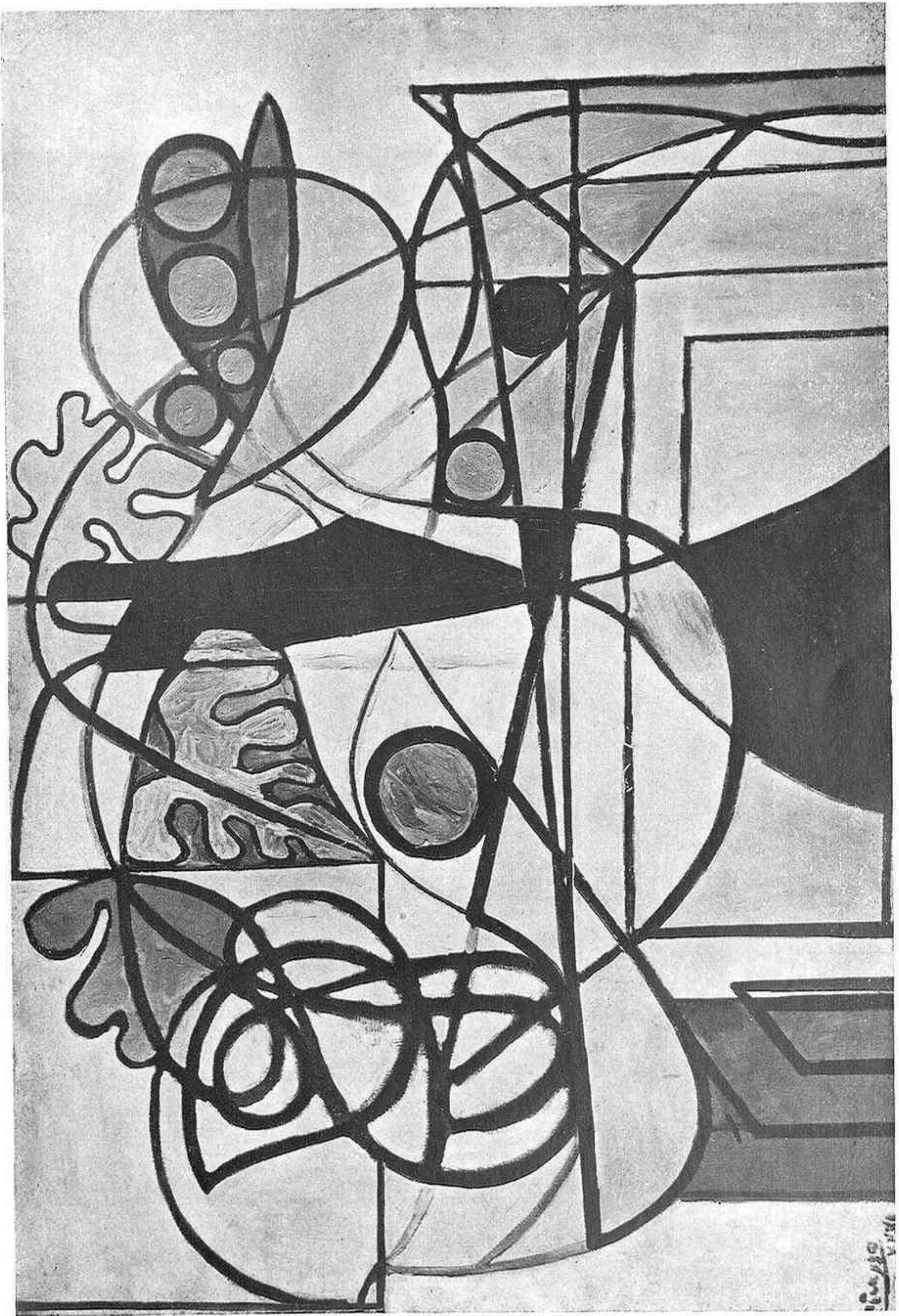












P. Picasso  
1944

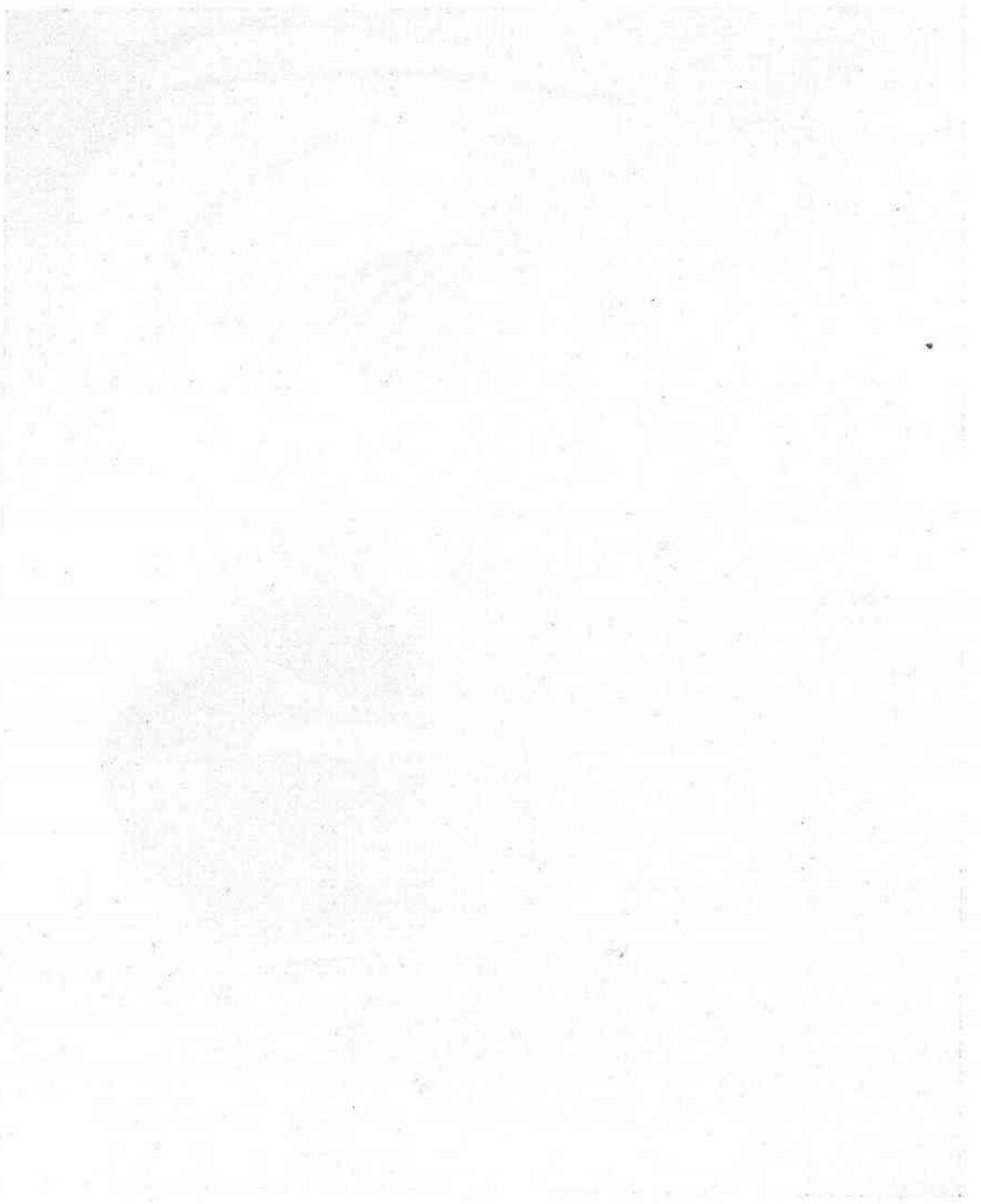




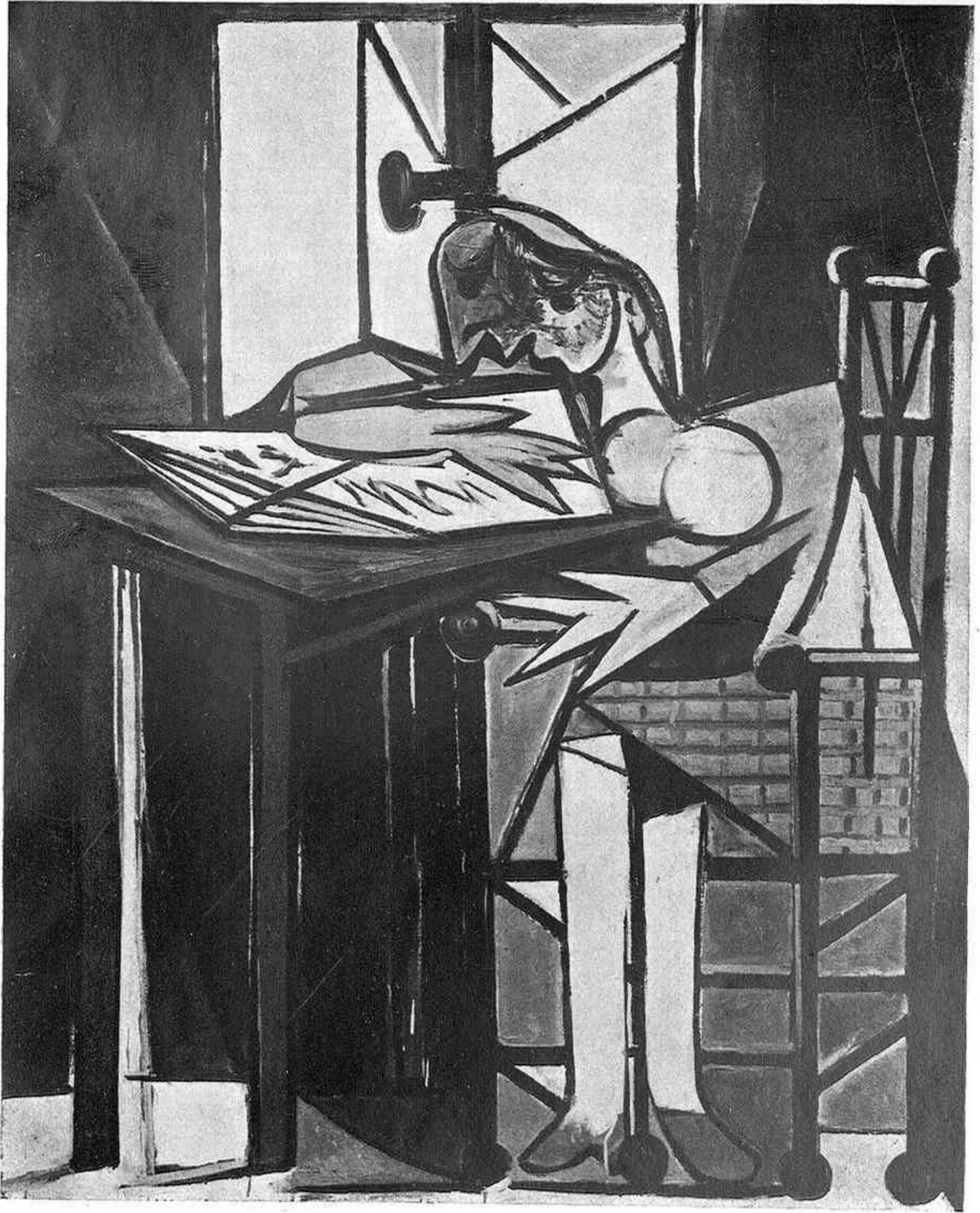




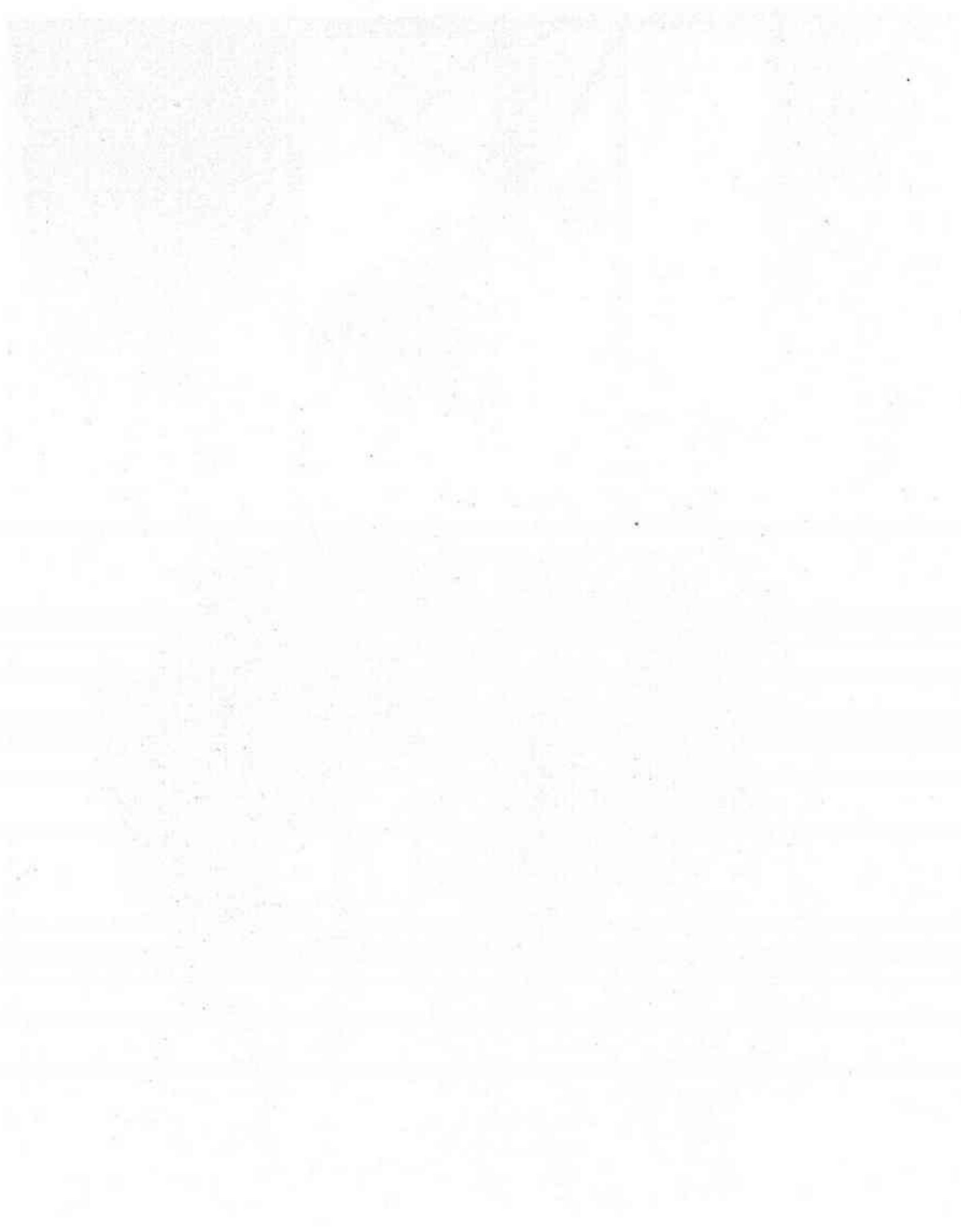








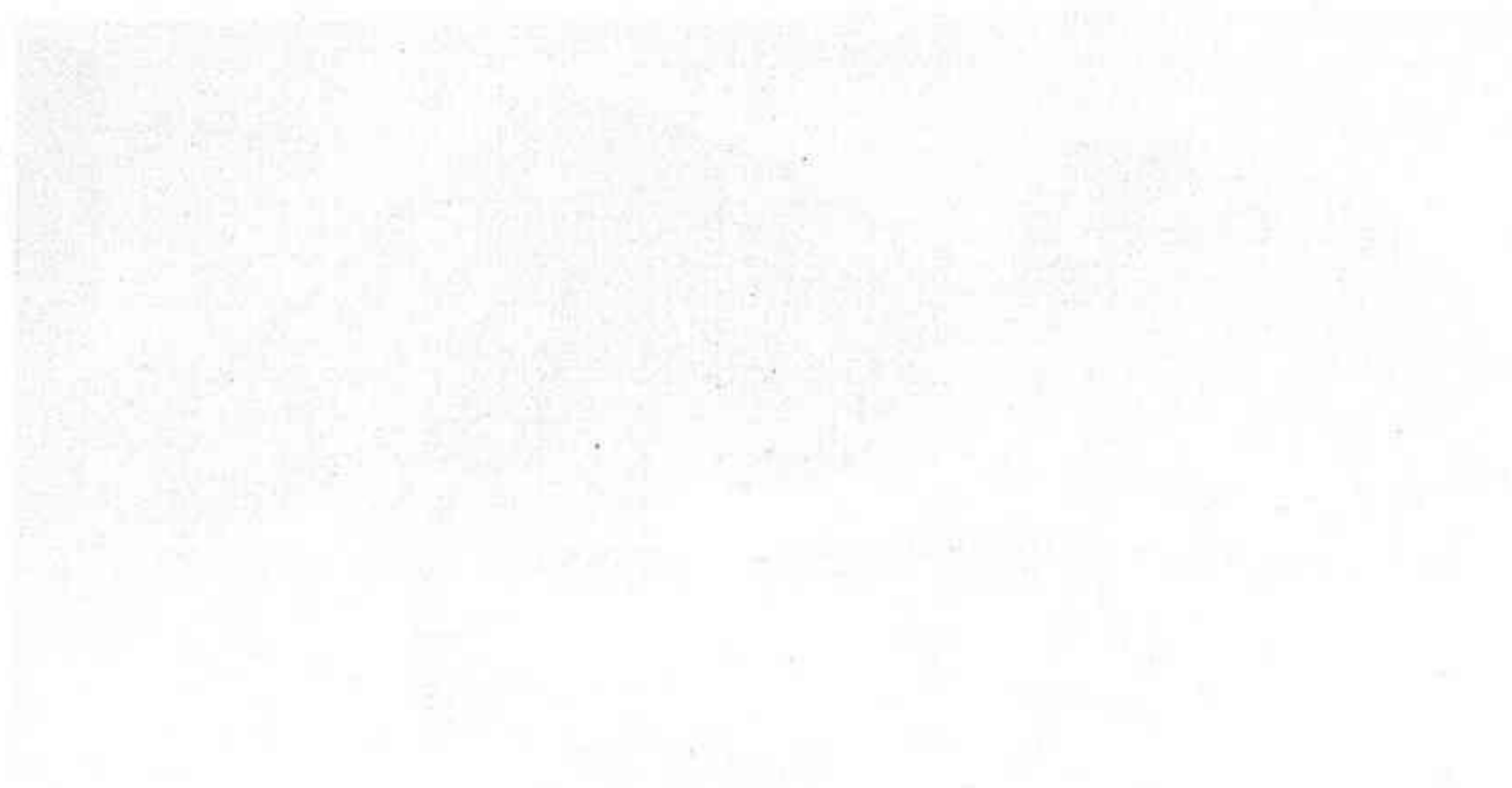






















# CRISTAL DEL TIEMPO



# EL PALO Y LA ASTILLA

## A FUEGO LENTO

Cuando queréis encender un buen fuego en el hogar, necesitáis astillas ¿no es eso? ¿Y qué son las astillas? Las astillas son el grueso tronco que se ha hecho pequeñito para poder arder mejor. Es el paso del pensador al apóstol. Es el hacerse muchedumbre para encender a la muchedumbre: para prender en la hojarasca y leña menuda que acaba por inflamar los troncos más gruesos haciendo el fuego poderoso y duradero. Si no tuviérais más que troncos gruesos, no se encenderían; y la lumbre que le acercaseis para prenderlos se apagaría o se consumiría en vano. Mas acercándola de la hojarasca solamente, la llama se levantaría impetuosa y brillante y en seguida se extinguiría. El hogar quedaría apagado, sin fuego. Pero si la pira está bien hecha y calculada, las astillas encienden la broza y hojarasca haciendo que la llamarada prenda en los tizones más gruesos; y ya tenéis la lumbre encendida en el hogar, y calor para una buena temporada. ¿Pues de dónde vino la astilla? La astilla era del grueso pino; solamente el pino tiene sus fibras resinosas y secas para arder; pero apretadas en su tronco, la lumbre no las prende; han tenido que hacerse astillas, han tenido que hacerse primeramente leña para encenderse y encender luego; han tenido que hacerse pueblo para encender al pueblo en su sentimiento y de él alzarse a los tizones grandes e inflamarlo todo. Pues, como nosotros en el hogar con el fuego, así actúa el espíritu entre los hombres.

(De Joan Maragall: *Elogio del pueblo*. 11-IX-1907.)



## EL RESCOLDO

(Manuel Bartolomé Cossío.)

*In memoriam.*

Una vez que, a propósito de su conmemoración centenaria, le hablábamos a Unamuno de Góngora, contestó algo don Miguel que me impresionó por su imaginativa justeza: *Yo de Góngora—dijo—lo único que conozco bien es el destello.* De modo análogo pudiera decir yo ahora de Cossío, justamente, que lo único que he conocido bien de su vida, de su obra, es el rescoldo. Pocas veces, en las pocas veces que a él me acerqué, y ya en su vejez siempre, dejé de sentir, por su presencia, esta sensación misteriosa de fuego guardado entre ceniza. No quisiera pensar, a su muerte, que este vivo rescoldo de aquella viva llama muera con él; ahora sería este pensamiento el más doloroso e inquietante.

La ejemplaridad personal de este hombre que fué Cossío—verdadero hombre—, como lo fué la de D. Francisco Giner de los Ríos, era consecuencia, sobre todo, de su pasión viva, de ese fuego de apasionado amor que pusieron en todo. *Fuego de Dios en el querer bien*, que diría nuestro Calderón. Y por eso, por este fuego, sus obras no fueron obras literalmente o literariamente, realmente espirituales, sino vivamente, direc-



tamente, personalmente humanas. Son hombres éstos, como si dijéramos, de viva tradición oral. Su obra, o lo mejor de su obra, apasionada, amorosa, no está en un libro, en definitiva, porque no es construcción o figuración racional o imaginativa. La obra de estos hombres no ha sido por eso una *cosa* (y perdonadme el inevitable *calembour*), sino una *casa*; un *hogar*; un fuego guardado entre cenizas; una lección viva y perenne, en suma, de continuidades humanas, familiares, históricas; de pura tradición. Por eso fué en ellos esta obra tan radicalmente española. Contra la estulticia o la mala fe de sus detractores, lo que se afirma en estos hombres y en su obra es una rancia, auténtica españolidad.

Pero esa luz de ese fuego que hoy, ya lejana, nos trasparenta todavía, románticamente, detrás de sus cristales, la Institución Libre de Enseñanza—la *casa*, el *hogar* de la Institución—, ¿es como la de un astro que, apagado, deja en el espacio su muerte en reguero de luz idéntico a su vida para nosotros? ¿O es, aún, la del hogar, la casa en lejanía, que la distancia no nos pierde aunque la perdamos nosotros de vista?

Hoy ha muerto, en Cossío, el rescoldo personalísimo de su vida, madurada tan ejemplarmente en la más admirable vejez. ¡Admirable vejez! Sólo una inversión amoral juvenil, ignorante, de todos los valores humanos, puede desconocerla, olvidarla. Pues acaso nada tan puro, tan bello como el espectáculo claro, trasparente, de una viva vejez humana. Es como el espectáculo naturalmente maravilloso del nacer y el morir.

Eso era Cossío cuando le veíamos: un viejo auténtico. Una ejemplaridad humana, por tanto, plena de significación, de razón, de sentido. Un vivo, humano, amoroso rescoldo.



Acerquémonos con respeto, con veneración a este recuerdo; sepamos su enseñanza.

Lo que instituyeron en la vida con su pasión, con su razón, hombres como éste, fué precisamente un amoroso, apasionado afán espiritual de libertad. Y por consiguiente, de justicia. En ellos el siglo XIX tiene sus más claras resonancias. El *estupendo* siglo XIX español. Virtualmente su actitud, su conducta, es típicamente española y cristiana, por eso. Sus virtudes lo son. Esta pureza moral, estética, de la vida libre, que tanto quisieron enseñarnos plasmándola en la suya, desvió, con el tiempo, sin embargo, sus resultados de diferente modo. No siempre del frondoso árbol verde de aquel entusiasmo primero florecieron las mismas primicias. Ni cantaron en él los mismos pájaros. Pero no fué culpa de la maestría de tan puro afán. Fué culpa, también muy española, de algunos de los cobijados a la sombra cálida de aquella fronda; de algunos de los que arrimaron buenamente su deseo o malamente su ambición—poblada de intereses mediocres, solícita de un medro estéril—, bajo el amparo de la noble sombra. Pero el recuerdo de estos hombres—el de Cossío que ahora evocamos, muy particularmente—está limpio de este reproche. Porque la viva influencia personal humana, religiosa, moral, no contagia de veras sino a los predispuestos a ella favorablemente. Los otros vienen a fingir una influencia en que apoyar, o disfrazar, sus propios errores, tan distintos y aun tan contrarios. Esto no es culpa del maestro, sino del discípulo que, sin serlo de veras, se dice serlo. Fueron siempre los mejores maestros quienes peores discípulos tuvieron, que les traicionaron en su verdadera enseñanza. (Uno de éstos, de cuyo nombre no he querido



nunca acordarme, me ofreció un día un pedazo de pan que limpió ante mí, previamente, pasándole una servilleta y colocándolo en un plato para dármele. La beatería no es la beatitud. Ni el puritanismo la pureza. Y hubo hipocresías peores.)

Volvamos los ojos al rescoldo. Y aun los que de lejos, al paso, cuando apenas lo vislumbramos lo presentimos siempre, démosle ahora la ofrenda, con la muerte, de un testimonio puro, franco, sincero, que nos une lealmente a su debido homenaje. — J. B.



# «AQUELLA ARPA DE BECQUER»

(ADICIÓN)

En mi artículo sobre Bécquer—número 27 de *Cruz y Raya*— he supuesto que el nombre de Musset no era conocido como inspirador del poeta de las *Rimas*. Debo ahora—setiembre de 1935—rectificar mi error.

Existe una selección de obras de Bécquer editada, para la enseñanza del español en los Estados Unidos, por Everett Ward Olmsted con el título de *Legends, Tales and Poems*, Boston, 1907, en donde (págs. 167, 181 y 182) se sugiere la comparación entre tres pasajes de Bécquer y otros tres de Musset, y entre éstos se halla, precisamente, el de la *mandolina*.

El nombre de Musset, citado en este libro de carácter elemental, no vuelve a aparecer luego en la tesis de Schneider ni en el artículo de Hendrix, donde se discute la originalidad de las *Rimas*. ¿Cuál es la razón de este olvido?

Olmsted, en las notas a su edición, sugiere, varias veces a tuertas y algunas a derechas, comparaciones entre Bécquer y muchos otros escritores: Mme. d'Aulnoy, Arnault, Wordsworth, Dante-Longfellow, Longfellow (sin Dante), Omar-Khayyam-Fitzgerald, Heine, etc. De estas comparaciones la mayor parte no indican sino, todo lo más, una remota y casual semejanza. Y cierto es que Olmsted no parece pretender más la mayor parte de las veces. Si bien en algunas ocasiones, como en las otras dos rimas (XLIII y XLIX) comparadas con pasajes de Musset (de la *Lettre à Lamartine* y de la *Nuit d'Octobre*, respectivamente), supone sin fundamento una imitación que no aparece por ninguna parte. En cambio, en el caso de la *mandolina*, cuya imitación en la rima VII es casi indudable, Olmsted no hace más que sugerir la comparación (como cuando se trata de pasajes de Wordsworth, o Longfellow, etc.), sin emitir juicio alguno. No tiene, pues, nada de particular que, en vista de la inexactitud de dos de los ejemplos aducidos por Olmsted y el poco hincapié que hace en el otro, a lo que parece, no se haya vuelto a pensar en Musset como modelo de Bécquer.

Dese, sin embargo, a Olmsted lo que es de Olmsted. Por ello no se altera en nada la tesis de mi ensayo: la genuina originalidad de las *Rimas* de Bécquer.

D. A.



# ROBERTO MARIÁ DE LA CRUZ

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el rol del Estado en el desarrollo económico de España durante el siglo XX. Se abordará el período comprendido entre la Segunda Guerra Mundial y la actualidad, destacando los hitos más relevantes de la política económica y social.

En primer lugar, se examinará el contexto histórico y económico que rodeó a España tras la guerra civil. El aislamiento internacional y la destrucción de infraestructuras llevaron al país a una profunda crisis económica. Sin embargo, el régimen franquista implementó una serie de reformas que sentaron las bases para el futuro desarrollo.

Uno de los aspectos clave de la política económica franquista fue la promoción de la industria y el comercio exterior. A través de la creación de organismos como el ICI (Instituto para el Comercio Exterior) y el ICI (Instituto para el Comercio Interior), se buscó atraer inversión extranjera y fomentar el crecimiento interno. Además, se impulsó la construcción de infraestructuras básicas, como carreteras y ferrocarriles, que facilitaron el transporte y el comercio.

Paralelamente, se desarrolló una política social que buscó mejorar las condiciones de vida de la población. Se creó el sistema de Seguridad Social, que garantizaba el acceso a servicios de salud y pensiones. Estas medidas contribuyeron a la estabilidad social y al crecimiento económico.

Tras la muerte de Franco, España experimentó una transición democrática que trajo consigo cambios profundos en su estructura política y económica. Se instauró un sistema de gobierno democrático y se inició un proceso de integración en la economía mundial. La adhesión a la Unión Europea en 1986 marcó un hito fundamental, ya que permitió a España acceder a los fondos de cohesión y al mercado único europeo.

En la actualidad, España continúa enfrentando desafíos económicos y sociales. El crecimiento económico ha sido moderado, y se ha observado un aumento de la desigualdad y el desempleo. Sin embargo, el país sigue manteniendo una posición destacada en Europa y en el mundo, gracias a su rica historia y a su capacidad de adaptación a los cambios.



# *Pasos*







*MIGUEL PÉREZ FERRERO*

**VIDA**

**DE**

**R A M Ó N**

**SEPTIEMBRE**

**1 9 3 5**



MIGUEL ÁNGEL TERRAZO

ALIDA

DE

R. M. O. N.

EL NOMBRE

DE



*El tránsito de Ramón de un público a otro fué realmente trágico, terrible sobremano; yo presencié—durante meses—la desazón de unos, el escándalo en otros, la indignación en los más.*

AZORÍN.

*La habitación de Ramón encendida toda la noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es seguramente algo con lo que sueñan los que le conocen cuando se desvelan, o se levantan entre dos y cinco de la madrugada. Y cuando se viaja y se llega al amanecer a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón, iluminado en el alba, allí lejos, en Madrid, como luz de navío en las avanzadas de Europa.*

VALERY LARBAUD.

*Ramón es el elegíaco de los colores que se van y de las formas rotas y luminosas.*

WALDO FRANK.

*Ramón (huérfano como Charlot en su inmaculado desierto albo) solo siempre, en definitiva: se basta y se sobra.*

JOSÉ BERGAMÍN.



El presente informe tiene como objetivo principal  
informar a la Junta Directiva sobre el avance de  
los trabajos realizados durante el periodo de  
gestión.

En el transcurso de la gestión se han realizado  
diversas actividades de carácter administrativo,  
económico y financiero, así como de  
operación y mantenimiento de las instalaciones.  
Los resultados de estas actividades se detallan  
en el presente informe.

En consecuencia, se recomienda a la Junta Directiva  
que apruebe el presente informe.

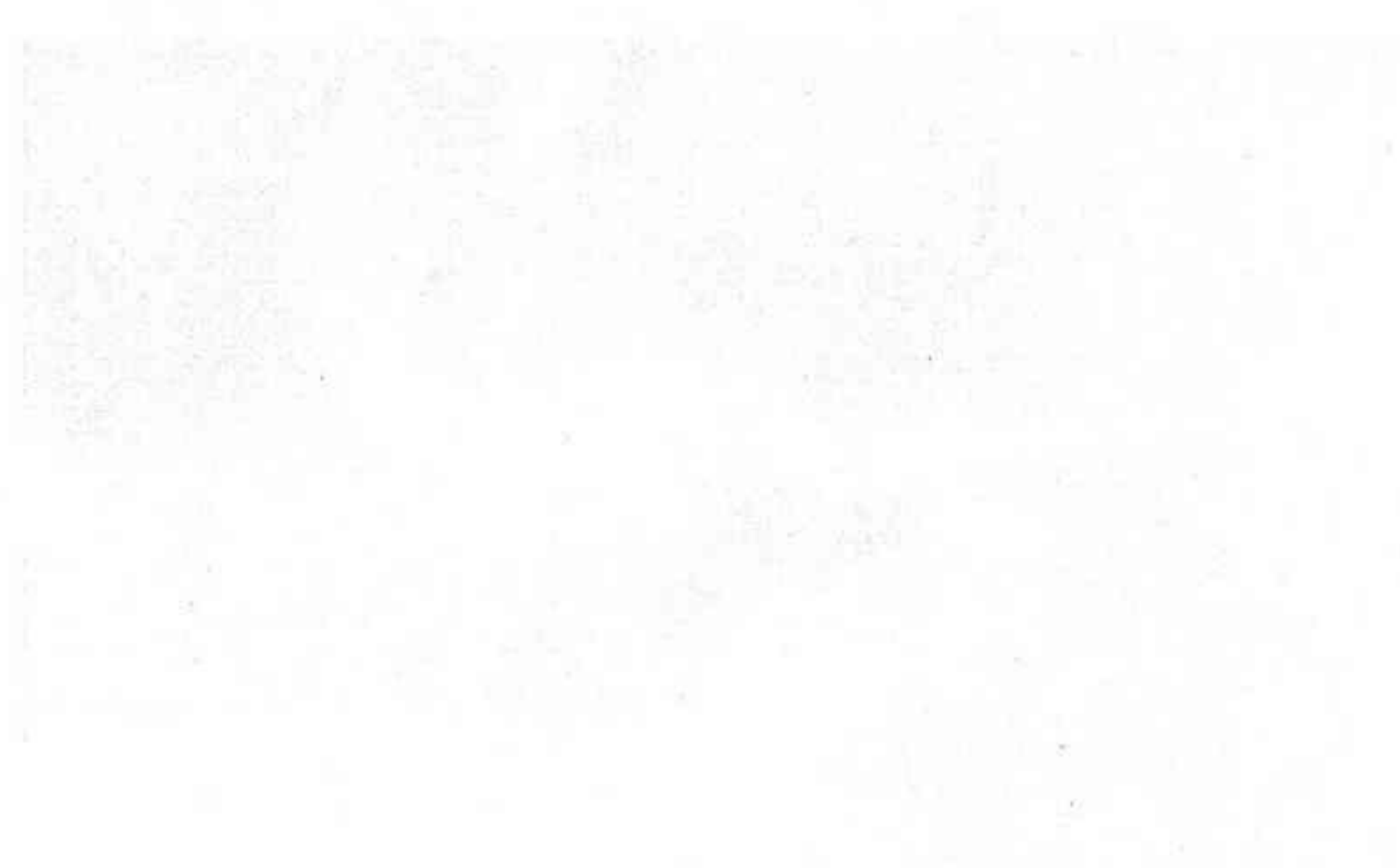
Atentamente,  
[Firma]





Ramón, solo.







# 1

## *Cambio de fechas. – Revelación. – ¿Cómo fué la infancia?*

**R**AMÓN Gómez de la Serna, que está escribiendo su autobiografía, al enterarse que yo me disponía a trazar un apunte biográfico suyo, me ha leído cómo va a comenzar su obra:

*Como esta es la hora de la sinceridad suma, voy a corregir mis otras biografías y autobiografías, y voy a dar la verdadera fecha de mi nacimiento, que no fué el 5 de julio de 1891, como he dicho y se ha dicho, sino, exactamente, según la partida de bautismo que consta en el Juzgado municipal del distrito de Palacio, «en Madrid a las ocho y media de la mañana del día seis de julio de mil ochocientos ochenta y ocho».*

El escritor tiene ahora cuarenta y siete años. Más de cincuenta y seis libros suyos se alínean a su espalda en la estantería de su cuarto de trabajo, cuyas paredes se hallan totalmente cubiertas de recortes de periódicos y revistas de todas clases, de reproducciones fotográficas, de objetos raros y sorprendentes. El museo de su torreón, de Velázquez, 4, es ya un recuerdo, pero muchas cosas se han salvado y están aquí.



Sigue la mesa a lo largo de la pared y se dobla, para continuar hasta el fin, en el ángulo.

Ante la cinta que forma la mesa se encuentra sentado el escritor; frente a la ventana que da a un jardín, a las espaldas de otras casas, y al cielo. Está sentado tal vez como ante el primer balcón a que se asomó con conciencia del Mundo, de su mundo de escritor. Así, hora tras hora, agotará su larga—demasiado larga—jornada, dedicado al afán de escribir—*para subsistir*, declara él—artículos, cuentos, novelas cortas y más artículos. Si se detuviese un momento para hacer el resumen de su vida contemplaría treinta años de existencia sin desmayar y los cincuenta y seis libros a su espalda. Pero él mira, de cuando en cuando, al levantar la cabeza, a su cielo y sumerge los ojos en las nubes blancas, rosadas, y hasta en los negros nubarrones de los días malos, tormentosos, que pasan. Entonces piensa fugazmente, con desgarrado sentimiento, en los libros que se le quedan perdidos, por hacer, de su obra en marcha. Desearía escribirlos inmediatamente. Los concibe mejor que nunca y se sabe, mejor que nunca, capaz de realizar su concepción. Se lo impide su enemigo el reloj, que se ha ido convirtiendo en un monstruo, veloz devorador de horas. Ni él mismo sabe de dónde sacó espacio antes. Se levantaba a las dos y media de la tarde y se acostaba a las ocho y media de la mañana. Pero hacía la misma cantidad de artículos, de novelas cortas, de cuentos y de más artículos. Quince años de su vida los pasó de este modo, sin salir apenas a la calle, sin ir a ningún lado. El doctor Marañón le decía: *Eso va a acabar mal*. ¿Qué podía hacer él más que sonreír? Los héroes no sonríen así; sólo los escritores que conocen la fuerza de su propia vocación invencible. Sin embargo, llegó la alarma como el primer terror a un niño virgen de miedo: *Un día se presentó el hígado como un dragón implacable... No me molesta, pero, de vez en cuando, sin dolor, como una sentencia providencial y muda, me deja*



*muerto. Yo resucito a los tres días, pero espero de nuevo la presencia de muerte del silencioso dragón.*

Acaso su primer viaje a América puso el punto a esta manera de vivir para escribir, y la convirtió en otra. El primer día que nuevamente volvió a ver Ramón el sol de las once de la mañana recordó muchas cosas de su infancia y de su precocidad literaria. El escritor lo es indudablemente antes de escribir el primer renglón como tal, antes, incluso, de aprender a escribir las letras. ¿Qué será este niño en su mañana? Si es difícil predecir sobre los próximos acontecimientos futuros de los hombres, ¿cómo no va a serlo predecir de los niños! Los que habrán de ir hacia una misma meta se revelan, sin embargo, de maneras muy diferentes. Éste es taciturno, de mirada lenta y reacciones calladas; aquél es alegre, ruidoso, y pone en el juego de cada minuto la ilusión más grande de su pequeña vida. ¿Cuál de ellos será capaz de decirnos que va a ser escritor? A ninguno se le ocurre. No es difícil oír en el seno de una familia acerca de un pequeño, si éste traza unos monigotes o tiene buen oído: *Será pintor... Será músico...* Pero nunca habréis escuchado: *Qué gran escritor hay en él. O bien: Este niño es todo un poeta.* Indudablemente el futuro escritor jamás presiente en su infancia que habrá de serlo, ni nadie será capaz de decírselo. Él mismo proclama que desea ser otras muchas cosas: general del Ejército, conductor de autobuses, médico, ingeniero, torero, etc. Quiere ser, en suma, lo que ve más directamente, lo que oye, lo que le dicen; lo que imita de sus compañeros de juegos o de colegio. Al niño no se le puede pedir la adivinación de su propio mañana. Pero los hombres deberían tener ojos más perspicaces y saber, en algunos casos, adivinarlo.

¿Cómo fué la infancia de Ramón Gómez de la Serna? De seco modo, como si no quisiera recordarla, nos ofrece él la síntesis en escuetísimas palabras: *Mi infancia y, aun mejor, mi adolescencia fueron atroces.*



Dicen que el hombre normal pasa una segunda infancia en la ancianidad y que ésta dura hasta que el hombre desaparece. En el escritor las dos infancias se dan seguidas y la peor es la segunda: la de su época de adolescente. Su sensibilidad y su imaginación han ido agudizándose desde los primeros instantes en que el Mundo no le ofrece sino sus ásperas incógnitas; esa sensibilidad y esa imaginación que, en su día, serán sus más preciosos materiales de trabajo. Estos elementos, al darse con exceso en un niño, le hacen desgraciado. El infante normal finge las cosas y situaciones de sus juegos para dejarlas de creer en cuanto la diversión cesa; mientras que este otro tipo de niño inventa las cosas, dentro y fuera de su juego, y se las cree para siempre, hasta que una verdad contraria y demasiado patente las echa por tierra y provoca en su espíritu la desilusión desoladora y el vacío. Las contingencias materiales las soporta mejor que estos golpes cuya huella permanecerá imborrable a lo largo de los años.

Ramón nos ha dicho recientemente de su infancia:

*Yo a los ocho años era un caballero imponente que he dejado de ser ahora.*

*El niño se suele creer un hombre de categoría y se sueña barbudo, con makferland y copa.*

*La paradoja de la vida es esa.*

*Entonces nos matan los hombres para que ahora nos maten los niños. Vivimos la vida en contradicción de momentos, y somos hombres cuando somos niños y niños cuando somos hombres.*

*Me creí un tío mío y aquel tío mío se creía yo y me sonreía como si se sonriese a sí mismo, como si se viese niño, jugando a lo que a mí me tenía sin cuidado.*

.....

*¡Nadie hacía caso entonces de lo que yo hacía como caballero imponente!...*

Tampoco de Proust hizo caso nadie viéndole sentadito horas y horas en su sillón, sin duda rodeado de comodidad



y mimo, abiertos los ojos a mundos enteros que habría de guardarlos en ellos hasta el fin.

¿Qué niños fueron en realidad Cervantes y Shakespeare?

En la adolescencia el escritor es una flor de estufa traspasada de presentimientos. Sabe él que esta edad no es otra cosa que una última prolongación de la niñez y, además, conoce su desgarbo indeciso. Tiene consciencia de la mezcla de audacia y de timidez que preside todos sus actos. Pretende aparentar aplomo y cada espejo a que se asoma le devuelve su imagen desnuda, desamparada y débil. Su voz y su pupila revelan a cada instante la propia inseguridad. Sin embargo, su corazón es una antorcha de incendiario, pero una antorcha que no logra que las hogueras que prende hagan la luz alrededor. Todo está negro, y aunque el rumbo no se ha fijado todavía, está a punto de decidirse como por un milagro. Ramón lo cuenta: él tuvo una adolescencia atroz y oscura. Es también precoz su adolescencia, como serán precoces sus pasos iniciales de escritor. Un día se escapa del Retiro a un mitin. Igual que antes fué un niño con barba, makferland y chistera, ahora es un peligroso anarquista. Él y sus amigos, que no recordará nunca, lo creen así. Se enardece escuchando al orador y grita, a su vez, una frase que provoca el escándalo. Un inspector le conduce cogido por un brazo a la Comisaría. La mano del inspector parece un cepo. ¿Qué dirán los familiares *de la hora de casa de la abuela*? Falta mucho para que Charlot nazca al cinematógrafo. Sin embargo, un simple girar de tacones abrirá la nueva aurora. La tapia del convento que hay enfrente será capaz de guardar escrita toda la gran historia en letras invisibles, mucho mejor que tanto grafito torpe de carbonerillos y repartidores de leche. En un balcón de la calle de Monteleón se queda todavía preso el secreto del difícil tejer y destejer que es la verdadera vida aun no comenzada. El corazón es como una bola ardiendo que va a estallar y deshacerse en un torrente en llamas. La corriente



impetuosa rebotará contra la pared y volverá a tomar un cauce definitivo por medio de la calle. Ramón va a escribir ¿Cuándo será inminente? Su corazón necesita desahogo. Cuando va a Castilla, Palencia, la pequeña capital, no le da sosiego, sino que le aumenta su fiebre. Se ensancha su obsesión tanto como los campos que rodean las viejas casas. Nada le importa que la tierra, la parda tierra de labor, se resquebraje por el verano. No es la voluntad, sino el instinto lo que le guía. El Mundo no es nuevo para nadie; es el adolescente quien es nuevo en el Mundo. Ramón salva la primera distancia, no sólo con el alma, el corazón y la inteligencia, sino también con todos los músculos de su cuerpo...

También lo cuenta él: Publicó el periódico de gelatina. Ramón—¿quién ha dicho que el soñador es ajeno a la actualidad?—tiene entonces su fuerte presentimiento: *la impresión mayor que me queda es la de un suplemento que imprimí en mi imprentilla cuando la pérdida de las Colonias, suceso que adiviné con un fuerte desprendimiento telepático en los riñones, metido entre la persiana y la esquina del balcón una tarde de tormenta. Sólo al día siguiente se anunció la derrota. ¡Qué revelación para él la de este íntimo suceso! Ya no necesitará nunca decirse: Hay que ser valiente de veras. Otros, en cambio, se sentirán asediados por el temor de la burla que habrán de suscitar sus primeras palabras colocadas en fila, unas tras otras, y sus ideas eslabonadas. Si el adolescente se traiciona, pagará muy cara su traición. Un punto de malicia servirá únicamente para arrastrarle y ahogarle en un lago de ingenuidad. Son esos mismos otros adolescentes que piensan que si sus obras se parecen a aquellas que no suscitan la burla serán, a su vez, respetadas y estimadas. Aprenderán con prisa y dirán, o escribirán, como dijeron, o escribieron, otros antes que ellos. La vuelta estará llena de dificultades. Ramón adolescente contrasta su novedad con las cosas y las cree recién nacidas y en espera de que él las dé un nombre y un signifi-*



cado. No quiere aprender lo que nadie debe enseñarle y se encastilla en su balcón de insumiso y de adivino. Ariel, arrojado de la Universidad de Oxford por mostrarse digno, no es menos desgraciado que Ramón, ni menos fuerte que cuando la tía Carolina Coronado pide que la familia prohíba escribir al muchacho para que éste no mancille la sagrada Literatura. Ramón es ya dueño de su verdad y está dispuesto a llevarla adelante, cueste lo que cueste. Su verdad son las cosas tales como él las siente y las ve y no como se las presentan ajenas manos y miradas ajenas. Comienza su lucha con el medio en que habrá de desenvolverse y del que habrá de triunfar un día. Es el precoz—siempre el precoz—que se da cuenta desde el primer instante y no se aviene a dar rodeos inútiles. Será así o de ninguna manera. Y Ramón se dispone a que sea. Se aísla. Claro es que, a menudo, le gustaría entregarse sin condiciones. Dejarse ir hacia otra parte, tal vez hacia donde oyera cantar a las chiquillas: *Ramón del alma mía...* Pero se pone colorado—¡todavía se pone colorado!—, y no porque él no sea capaz de casarse con todas, sino, precisamente, porque sabe que aun es un adolescente y los adolescentes se ponen con frecuencia colorados. Desde luego es un muchacho raro. *Un loco...*, un inútil, esos calificativos que tanto gustan de emplear las gentes para los hijos que no son suyos. Pero a lo mejor él ya tiene escrito un libro. Y, sobre esto, que ya nadie le puede quitar el haber nacido en la calle de las Rejas, de Madrid. Tenía la casa el número 5; un número simpático que enlazó con su brazo amoroso al matrimonio por las cinturas. Ramón piensa en eso: *casa de familia recién formada, de matrimonio recién formado, casa para el primer hijo si viene*. Le gusta evocar desde tan pronto, o inventar evocaciones, a lo mejor porque tiene escrito un libro y es un muchacho con rarezas.



## 2

«*Entrando en fuego*». – *La primera etapa a la vista.*

**E**L mozo tiene dieciséis años y ha encontrado desahogo para su corazón. Corre el año 1904... *España era entonces oscura como boca de lobo.* Oscura su capital y corte, Madrid. Sin embargo, ante Madrid, Ramón ve de improviso la claridad primera y siente el deseo inaplazable de describir las cosas. Trae una luz interior para escudriñar todo y una confianza en sí mismo a prueba de acometidas. Acaba de publicar un libro que titula *Entrando en fuego*. Todavía no le muerden rabiosos enemigos, pero sufre el dolor mil veces más agudo de la indiferencia. Por la mañana ha visitado varias librerías con unos ejemplares de su libro. Los libreros le han recibido huraños, permitiéndole abandonar, por último, en cualquier rincón de la tienda, una parte de su mercancía. Luego, Ramón, se ha pasado el día espiando los escaparates; con un vuelco en el pecho cada vez que una mano de prestidigitador se asomaba a la vitrina para colocar una nueva obra, que nunca era la suya. Así ha terminado la jornada... El escritor lo recuerda ahora, y dice: *El mérito está en haber insistido enton-*



ces. Pasan los meses y Ramón vuelve tímidamente por las librerías a saber la suerte que han corrido los ejemplares que dejara. ¡Ni siquiera han sido desempaquetados! Aguardan su rescate en el mismo sitio. Y la *obrita balbuciente, ofuscada aún por la primera sangre que es fuente suelta y desvariada de los ojos a los dieciséis años*, regresa al lado de quien la escribió en el número casi exacto de su tirada editorial. Para aquellos a quienes no asiste una gran fe, golpes como éste les traen el desengaño definitivo, pero a Ramón no le arredra el descalabro y lo sufre en silencio, puesto que ha emprendido una vida de literato y no está dispuesto a traicionarla. En 1906 hace su primer viaje a París, *con 150 pesetas para todo*; es una visita de estudiante que no va a estudiar nada determinado. La ciudad no le absorbe porque ya todo su afán se concentra en Madrid. Vuelve y va al Ateneo, donde lee su Memoria como secretario de la Sección de Literatura. Luego suenan campanas de partida de otros trenes. Adquiere una visión rápida de Italia, hasta Nápoles. Va a Londres, a Suiza, a Portugal antes y después de la publicación de su segundo libro: *Morbideces*. Irá todavía una vez más a París sin ser autor famoso, con sueños de bohemia, acaso; y con el alivio de unas monedas, pocas monedas, como retribución del cargo de secretario de la Junta de Pensiones para Obreros. Todavía repetirá su viaje a Italia y se le volverán a llenar los ojos de Nápoles durante la guerra. Pero a partir de entonces, cuando de nuevo emprenda viajes, podrá darse cuenta de que su nombre se le ha adelantado.

Aparece *Morbideces* en 1908. En cuatro años, desde la salida de Ramón a las letras, la moda ha variado algo para los militares y para las damas; aquéllos ya no lucen la alta teresiana, a la que sustituye la gorrra de plato. Sin embargo, el café Suizo sigue en todo su apogeo. Acuden a él caballeros de cierto porte y el saloncito de señoras luce primores femeninos a la hora de la merienda. Continúa en pleno triunfo el género chico.



Ramón tiene ahora más amigos y *Morbideces* le vale un banquete. Eugenio Noel deberá a ese banquete la publicación de su primer trabajo en *El Cuento Semanal*, por la que Ciges Aparicio ha roto una lanza. Ramón está henchido de literatura y de su vida de literato. Acaba de terminar la carrera de leyes, por la que ha pasado como sobre ascuas. Se hace un retrato con toga para legarlo como una humorada a la posteridad, pero jamás piensa ejercer como abogado. Teme a las gentes serias que se acercan a los hombres jóvenes con la carrera flamante para decirles: *Ahora, muchacho, a labrarse un porvenir*. Sin embargo, un alma previsor y amiga ha tratado de crearle un apoyo económico a la sombra del Estado. El Estado español no es magnánimo, pero, al menos, viene actuando como oportuno enjugador de las más perentorias necesidades de la clase media del país. Ocurre el hecho de este modo, con las palabras que Ramón lo refiere:

*Un día García Prieto, que era ministro de Gracia y Justicia, le dijo a mi padre, a la sazón director de los Registros:*

*—Javier, ¿cómo se llama su hijo mayor?*

*—Ramón—dijo mi padre extrañado.*

*A los pocos días le entregaba a mi padre un destino de oficial técnico de la Fiscalía del Tribunal Supremo, a mi nombre.*

*Mi pobre padre llegó con júbilo a darme la noticia. Yo me quedé apabullado. Fui a la oficina durante algún tiempo y sentí un dolor de prisionero que después no he sentido nunca.*

*Allí se despachaban pleitos tristes, y lo que más me impresionó fué que en un armario se guardaba el pleito del litigio sobre el propio edificio de la Institución.*

*Nadie se atrevía a tocarlo. Las monjas que aspiraban aún a la posesión ponían velas a la virgen. Hasta que un día un fiscal se decidió a salir de aquel enredo «y declaró incompetente al Tribunal para decidir», por lo cual, como no había otro Tribunal superior ante el que entablar recurso, quedó el edificio en poder de la Institución.*



Un buen día, acaso entre los más felices de su vida, dejaron a Ramón cesante.

*Ya antes había ido yo a ver al ministro para pedirle la excedencia.*

*El ministro me dijo:*

*— Si no puede ir a la oficina, no vaya; pero yo no le doy la excedencia.*

*— Pero, señor ministro, es que me molesta ir a cobrar no asistiendo, y perturba la paz de mi espíritu el subir la escalera del Tribunal para cobrar la nómina... Puedo vivir con otra clase de trabajos y no quiero eso por ahora.*

*— Pues yo no le doy la excedencia — me dijo el ministro con amabilidad.*

*— Y yo me fuí, teniéndole que dar las gracias. No había comprendido mi sincera turbación, mi deseo de paz espiritual libre de todo deber incumplido.*

Poco después Primo de Rivera le dejaba cesante.

(En el año 1931, a raíz de proclamarse la segunda República en España, Ramón es repuesto en aquel cargo con que tanto luchó por desasirse. Ya está otra vez libre de él, no en calidad de cesante, sino de excedente. Pero ahora, si se le saca la conversación, se le puede oír hablar de su cargo con más cariño: *Es un destino muy modesto que me defendería más pobremente de lo que me defiende el esfuerzo literario. ¡Pero quién sabe si el día de mañana tendré que optar entre dormir en los soportales de la Plaza Mayor o pedir el reingreso en el destino de los setenta duros mensuales!*)

Ramón no puede apartarse, ni desviarse siquiera un punto, del camino que su vocación le marca. Está dispuesto a escribir lo que quiera, lo que vea en la mañana de lo que suceda, con las palabras que la inspiración le pida. Sabe de antemano lo que le va a costar su independencia, pero esa independencia es hermosa y bien vale pagar por ella el tormento de una existencia humilde, tal vez miserable, alcanzado por todas las



cuentas imprescindibles de la vida. No ignora que llegará un día en que, huérfano de ayudas familiares, le apretará la miseria y en que, no pudiendo dejar que le corten la luz eléctrica, tendrá, sin embargo, noches de luz de gasolina. ¡Ni para papel se saca holgadamente de la literatura! Ramón quisiera prometer su abnegación ante alguien, pero no encuentra oídos capaces de recoger su promesa. Acaso ha leído en alguna parte que el alma de la mujer es dulce, como el mismo amor de la mujer, y que se enamora de las empresas valerosas. Pero él no se deja engañar y comprende que su esfuerzo parecerá ridículo y alocado a la inmensa mayoría de las mujeres, soñadoras de otros esfuerzos más teatrales y, en la realidad, de que las ofrezcan otros resultados más positivos.

Sin embargo, su aspiración, mejor su ensueño, se cumple. A veces también se da lo casi inverosímil. ¡Él que siempre había estado enamorado... del amor! A raíz de publicar *Morbideces* Ramón conoce a Carmen de Burgos (*Colombine*). Él tiene veinte años; ella treinta. Es una hermosa y garbosa mujer, una escritora independiente que cree en la literatura, que tiene fe en la inspiración y en el porvenir. Comprende el terror del mozo y lo inunda de ternura. Sabe de qué hilo tan delgado pende el aliento del escritor que se fragua, y ella, que ejercita su profesión en un campo más realista y al mismo tiempo más crédulo, se entrega sin reservas a la personalidad que acaba de descubrir por un prodigio de adivinación. Le da ánimos y optimismo. Le consuela en los reveses. Estimula sus sueños. Al mozo le enorgullece y le satisface la solicitud plena de una mujer de verdad que viene a ahuyentar de su mente otros imperfectos fantasmas de fracaso. Ahora camina el mozo ilusionado con el paso seguro de quien sabe que hay una mujer que le aguarda.

Así avanza, con ese paso, por los días...

El año 1910 es solemne para Ramón. Se costea—tiene la asistencia paterna—una revista casi secreta—¿hace doscientos



ejemplares?—que se titula *Prometeo* y que, sin embargo, se halla en su apogeo entre los versados. En esa revista nace la greguería. El escritor se encuentra con ella inopinadamente y se da cuenta de que habrá de constituir todo un género, al que deberá bautizar con una palabra-hallazgo y no con una palabra obtenida mediante un proceso reflexivo. Al principio —recientemente lo ha dicho Ramón— es en singular *greguería*, pero pronto tiene todo un jardín. El griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá logrará en su denominación exacta por una sola palabra acepciones más amplias: *lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas*.

La greguería, *perseguida y denigrada*, sobre todo a raíz de su aparición, y también enaltecida, proporcionará a Ramón, a lo largo de su carrera literaria, los mayores disgustos, pero igualmente las más grandes satisfacciones y el éxito auténtico de la inequívoca creación.

Además acierta Ramón en *Prometeo* con el estilo del porvenir y ve—él mismo lo cuenta más tarde—hasta dónde habrá de avanzar la imagen. Las páginas de la revista exhiben nombres que un día alcanzarán la resonancia y la admiración ajena a que aspiran, y otros que habrán de quedarse en una discreta semisombra. Ramón publica las proclamas futuristas de Marinetti y las pone explosivo prólogo.

La solemnidad de la fecha se adorna con *El libro mudo*.

Al libro mudo podría llamársele el precursor del gran griterío, del gran griterío de indignación y de contienda que Ramón necesita provocar, que está dispuesto a provocar. La greguería será en adelante ese proyectil que, en plena calle, irá a estrellarse contra la cerrazón anónima y abrirá brecha en ella. En el epílogo de *Tapices*, que el escritor firma con el seudónimo de *Tristán*, se ensayan estas balas que, como las dum-dum, sembrarán la confusión en los frentes de batalla. Pero Ramón necesita una trinchera en las avanzadas, donde



el contacto con el fuego enemigo sea más directo y constante.

Presiente que el momento se acerca y sabe prepararse. Hombro con hombro marchará pegado al compañero combatiente en la hora que suene el clarín.

El día 3 de febrero de 1912 aparece *La Tribuna*. Es un hecho, una realidad la soñada trinchera. Se trata de un periódico diario, de un poderoso periódico de gran información política y literaria. Su salida constituye un sensacional acontecimiento, cuya publicidad se enriquece con una gran fiesta en la amplia redacción, a la que Enrique de Mesa lleva a la *Fornarina*. Mediado el mes de febrero la nave del periódico navega con velas desplegadas y muestra su esplendor y su influencia. La dirige Cánovas Cervantes, que tiene que conciliar los ímpetus de una tripulación dividida por rivalidades levantiscas. Los menos son, acaso, los mejores y quienes prestan el verdadero brillo. Se reúnen en un cuarto en el que Bartolozzi ha colocado un friso. Los que componen el grupo le han dado el nombre de Atenas, y también se han apresurado a designar a los antagonistas que no merecen la entrada en el aposento. A éstos — el cuerpo de la redacción que hace lo que se llaman las tripas del periódico — les denominan beocios. Entre Atenas y Beocia se libran espantosas batallas sin sangre. En Atenas está Ramón, al que ha llevado generosamente Tomás Borrás, que es otro de los que figuran; están Enrique de Mesa, Bartolozzi, Bagaría, que se acredita como gran caricaturista... Los beocios tienen su caudillo: Pérez Lugín, que todavía no es más que el cronista taurino defensor de los *Gallos*.

Ramón provoca imponentes protestas con sus artículos, que aun no publica a diario. Guarniciones enteras se dan de baja y el director recibe cartas insultantes de lectores indignados. Tomás Borrás, que además de escribir sus artículos es el confeccionador, escucha órdenes severas de no volver



a publicarle trabajos a Gómez de la Serna, pero él desoye las órdenes; los publica y aguanta la bronca. Los combatientes de Atenas van a la batalla hombro con hombro con la consigna de no retroceder un solo paso. De todos modos, pese a protestas e insultos, el periódico alcanza una difusión enorme, y Ramón empieza a contar con adeptos esforzados. En un velador cualquiera de cualquier café en alta hora de la noche un joven vocifera entre varios la excelencia de los artículos que el desconcertante escritor da gratis, como se da la sangre para una transfusión de vida o muerte.

Ramón es fiel a su idea: hay que ir al público y conquistarlo. El público es lo mismo que una mujer difícil, o que una jaquita indómita. Pero él necesita su nombre; un nombre que nadie, al verlo escrito o al escucharlo, pueda hacerse de nuevas y preguntar: ¿quién es? Al escritor le domina la fiebre de escribir y de describir las cosas y los sucesos. La misma *Tribuna* abre un concurso de cuentos, y Ramón se presenta con varios fuera de concurso que ven la luz en el periódico y traen consigo el acostumbrado alboroto y el consabido aumento de correo. ¿Pero qué importa todo eso si ya hay gentes que comprenden? Es ésta una época violentamente constructora de Ramón. Se da en él esa especie de demolidor *Hércules joven de las letras*, que es como mucho más tarde le ha llamado alguien recordando tales circunstancias. Es un Hércules demolidor que, después de arrasarlo todo, construye, edifica; y lo hace con masas gigantes con expresiones aparentemente desajustadas; ¡qué difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho!

Ramón se va haciendo imprescindible en *La Tribuna*. El director, que antes dió órdenes en su contra, comprende y le sostiene. Será Ramón cronista diario. No le ofende ni le veja trabajar gratis, porque sabe que la literatura es sacrificio. Su campo de amistad se ensancha. Rafael Calleja ha habilitado



un cuartito en la casa editorial de su familia para íntimas reuniones. Concurren a ellas, con Ramón, el dibujante Bartolozzi, lazo de unión entre Atenas y la nueva capilla; Bernabéu, joven abogado; el propio Rafael Calleja, y un joven de dieciocho años, espigado y agudo, José Bergamín. Intensamente sueñan los cinco sus sueños literarios. Todos los otros mundos les son ajenos e indiferentes. A veces salen de su rincón para refugiarse en otro de un café. Piensan fundar una gran tertulia... La declaración de la guerra europea les sorprende en el café Universal. Ramón lee un manuscrito: es el esquema de *El doctor inverosímil*, que, terminada su lectura, van a llevar a *La Novela de Bolsillo* para su publicación.

En la Puerta del Sol se oyen los primeros gritos de las manifestaciones por la neutralidad de España; las primeras discusiones partidistas; los primeros agores consternados.

... Pero ellos entonces sólo viven para la literatura.





Ramón con su cielo y el maniquí.







### 3

*Pombo. – La fiebre. – El público. – Un gran escritor.*

¿ESPAÑA se aclaraba? Cuando todo está negro nadie puede adivinar de qué parte va a venir el rayo de luz. Es curioso que España se aclarase cuando la muerte, y sólo la muerte, reinaba en el resto de Europa. Es el instinto defensivo lo que une a los hombres, como el fuego a las familias. Los mayores, más próximos al hogar, y los más jóvenes, algo alejados, pero también en torno. A los artistas es la lumbre de una misma idea, en Arte, lo que les agrupa. En el grupo hay un apóstol, a veces varios, y la idea prende y se propaga por las almas. El instrumento es la palabra. El cristianismo traspone los siglos gracias a la palabra incandescente de los apóstoles. El instrumento del escritor es la palabra impresa, que él antes ha escrito nerviosamente con su pluma. En España no existe la afición a los libros y el escritor busca otras plataformas desde donde lanzar sus palabras impresas. El público tiene que haber oído muchas veces el mismo nombre, o haberlo deletreado—sí, deletreado—muy repetidamente, para decidirse a entrar en una librería a por un libro. Esto acaso no



haya ocurrido siempre, pero ha ocurrido durante mucho tiempo y aun no se sabe de fijo si todavía sucede. Junto a lo ideal, de la idea, hay, nunca falta, una parte ¡tan humana! de egoísmo. El hogar da calor a la familia y la reúne. Es una representación primitiva de la recompensa, del premio. Los bien avenidos disfrutan de agradable calor, mientras fuera todo es hielo.

La tertulia de Pombo nace de la ambición de poder hablar un idioma de familia en medio del torbellino del Mundo, pero sin ser tragados por ese torbellino. Antes, los que luego fueron los primeros pombianos iban, unos u otros, a refugiarse con Ramón, al azar, en cualquier café, siempre que no estuviese muy abarrotado de parroquia. Eran los oficiantes de un culto que no acababa de encontrar lugar apropiado para la celebración de sus ritos. Además necesitaban ese fuego de hogar, esa llamarada, idea de recompensa, de premio. Poder acercarse a ella, aspirar a ella quienes aun no gozaban de su beneficio; saber, al menos, que sus llamas avivarían las de la gran hoguera soñada en sus sueños de ilusionados incendiarios.

La tradición ordena que los atletas lleven el fuego vivo adonde los juegos olímpicos se celebren, y así la llama, que ya ardía en las hojas de *La Tribuna*, fué llevada una noche de sábado, sin que se apagase, a la sagrada cripta de Pombo.

La fundación de la tertulia pombiana es del año 1915. Ramón reúne a unos cuantos amigos que se contemplan frente a frente y se prometen amistad entre sí de un modo tácito, con el hecho de la convivencia. Pombo es un viejo café de la calle de Carretas lleno de evocaciones románticas y de soledad la noche de fin de semana en que los empleados solían llevar al teatro a la mujer y a las *niñas* y los disolutos buscaban la aventura imposible en el corazón del bullicio. Por esto mismo: por su soledad y su *aire*, lo eligieron los contertulios, con su Pontífice Ramón. Desde el primer momento éste se dió cuenta que Pombo escondía tales secretos en su historia y con-



servaba tales huellas en sus rincones, que necesitaría millares de cuartillas para revelar su espíritu y su aspecto a quienes nunca se habían aventurado en su interior. Por eso hizo una llamada general para que junto a los fieles amigos y ya auténticos pombianos fuesen a sentarse esos otros desconocidos que llegan a los cafés como tras de su propia sombra y nadie vuelve a saber más de ellos cuando se pierden de nuevo en la calle. Esos desconocidos, entre los que se sorprende al orate, al asesino, al infeliz, o al simple consumidor inapetente de noches. Ramón y los fundadores de la tertulia de la sagrada cripta de Pombo lanzan su primera proclama, que tiene sabor de pronunciamiento. ¿No están en un café del siglo XIX? ¿No quieren capturar las sombras que lo pueblan para sentarlas a su lado? Hay en esta primera proclama una lista de fundadores, en la que, sin embargo, no están (¿por qué?) absolutamente todos los que en realidad fueron. Pero no hay que pensar que hubo abandonos, ni mucho menos escisiones, en aquellos momentos de palpitante entusiasmo. La tertulia se reunía la noche de cada sábado dispuesta a ganar con el ingenio el baluarte del alba del domingo. Lo que ahora pueda decirse de ella, en aquellas noches, lo ha archiescrito Ramón en esos millares y millares de cuartillas, impresas hoy en dos copiosos tomos de *Pombo*, que se prometía. Eran unos pocos al principio, sólo unos pocos, que a las once no tenían que esperar a nadie. Iban llegando con el aspecto alegre que dan los agradables y previstos encuentros, en los que de antemano se está seguro de que ninguno va a faltar. Rayaron sus nombres en el mármol y se complacían en contemplarlos mucho más que cuando les traían en los periódicos, en los libros, en las revistas, ecos de sus éxitos. Así eran pocos los que entonces llegaban y ahora pueden fácilmente contarse: Salvador Bartolozzi, Rafael y José Bergamín, Rafael Calleja, Tomás Borrás, Bagaría, Manuel Abril, Bernabéu, Gutiérrez Solana, Emiliano Ramírez Angel, Rafael Romero Calvet, Rafael Cansinos-Assens,



Gustavo Maeztu, Diego María Rivera y Néstor. José Cerezo, camarero, les servía.

Después llegaron otros, otros muchos, entre ellos Romero de Torres y el escultor Julio Antonio, que ya fué asiduo hasta su muerte; llegaron mezclados con monstruos, o llevando sus monstruos escondidos, con miedo de que se los descubrieran. Fueron llegando, pasando, o quedándose, según...

Ramón, desde entonces, vive los sábados por la noche en Pombo y trabaja incansablemente todo el interminable resto de la semana. Se diría que desde el fondo de la cripta se detiene y entretiene en contemplar, una noche de cada siete, el teatro de la vida, para luego irse a su cuarto de trabajo y escribirlo todo, tal como él acaba de verlo, sin mediatizaciones ni influencias que rechaza. Toda la primera etapa de Ramón es teatro, magnífico teatro. ¡Quién sabe si sobre ser lo que más se desconoce es esto lo mejor del escritor: su teatro!

Pero hace ya tres años que Ramón colabora en un periódico diario. Hace tres años que ha descubierto que el secreto está acaso en meterle todos los días al público su nombre por los ojos. Ramón, periodista, recoge en sus crónicas, en sus artículos, en sus cuentos, en sus sartas de greguerías, palpitaciones insospechadas que muestran al lector la verdad de las cosas que por sí solo nunca hubiera sido capaz de descubrir en ellas, aunque las haya tenido delante toda la vida, y que tampoco nadie se las habrá descubierto. Al lector le ofende y le incomoda su propia falta de perspicacia; algunos se indignan, pero Ramón gana adeptos: los que se rinden de un modo noble. Ahora piensa en la acción benéfica del río de su prosa que no se detiene, que corre como los ríos caudalosos de agua (todos los minutos y todas las horas) por las columnas del periódico. Y piensa que este río ayudará a que la otra obra, la de los libros, no se estanque. Ramón no vive más que para su pensamiento y para su esfuerzo. No improvisa; trabaja. La piedra de toque está en trabajar sin desmayo. Presiente que



acaba de entrar en su época más constructiva, en esa época que decide el destino de los escritores. Sabe que durará varios años; pero Ramón se encara con ella alegremente, dispuesto a darla sus mejores esencias, a sacrificarla su juventud. La fiebre se apodera de él, la fiebre de escribir las cosas que ve y siente y que transfigura con lo que pone de su imaginación. En 1914 ha publicado *El Rastro*, su primer libro que lleva pie editorial. Se le antoja aquél un gran mercado de esclavas de que nos hablan antiguos pergaminos. El cansancio de unos es precisamente la ilusión de otros y, así, el capricho y la necesidad corren y se intercambian. Descubre Ramón *El Rastro* como Colón América: para nutrir a otros con su riqueza. Como Ramón es un escritor de fiebre no se avergüenza de querer entrar *en situación*. Compra objetos en el Rastro y se los lleva a su casa de la calle de la Puebla, a la casa paterna, donde todos le miran un poco asombrados. Es un pájaro artificial lo que ha comprado; la mano de un llamador; una rosa de hierro...; son unos idolillos y un cuadro de mujer romántica, de una mujer para enamorarse de ella cuando vuelva una tarde de sol de andar a lo largo del Prado. Ya nunca perderá el escritor su afán de comprar los más curiosos objetos... muertos. Ellos formarán un día todo el mundo de cosas que habrá de rodearle. Y Ramón parecerá el único y verdadero creador de todas esas cosas. Él, que ha escrito el esquema o anticipo de *El doctor inverosímil*, es un poco ese extraordinario doctor, gran precursor de los doctores modernos, que está seguro de que esa tecla, como un inmenso diente, separada del piano a que perteneció, puede en cualquier ocasión ejecutar una sinfonía que nos cure el dolor de cabeza. ¿Qué opinaría su doctor de la Gran Guerra que se desarrolla en Europa? Ramón escribe un diario de la guerra en *La Tribuna*, que no libra de la perplejidad a sus lectores. Estudia los gráficos del frente de combate, pero los nombres de los lugares le dicen muchas cosas que él escribe. Cuando todo se termine



y los enemigos se den la mano, las gentes olvidarán la negra pesadilla y pensarán, tal vez, que el primero en arrojar frescas rosas sobre ella fué Ramón.

Asistido de la fiebre que le sostiene Ramón ve llegar el año 1917. Es uno de los que mejor definen la esforzada marcha del escritor. En este año aparecen tres libros suyos, capitales, y una novela: *La viuda blanca y negra*. Son esos tres libros: *Senos*, *El circo* y *Greguerías*. Por los tres se llega a Roma. Con ser tan distintos completan el espectáculo, asombroso espectáculo, que ofrece la personalidad del escritor. Uno es el libro del tacto, otro el de la vista, el tercero el de la imaginación. El producto más típico ramoniano es la greguería. En la greguería Ramón se encuentra siempre a sí mismo en un retrato diferente, pero fiel. Es su cifra. Pudiera decirse mejor: su inicial.

En 1917 el circo ya no es sino una sombra de decadencia, un débil aliento de lo que fué. Las noches de gala no menudean tanto, y monsieur Leonard es sólo el hijo de monsieur Willyam, con una mueca cansada de aburrimiento. Sin embargo, todavía se conserva el empaque y el protocolo al hacer su entrada cada artista en la pista.

Ramón llega al circo con los ojos nuevos y avariciosos de un chico grandullón que no quiere perder detalle. Pone en juego todos sus resortes, incluso el de su sensualidad, y sabe ver mejor que nadie a la contorsionista que trenza imposibles figuras. Ramón es el cronista oficial del circo por derecho propio, como lo es ya el de los senos, el de los muertos, el de los peces de acuario, el de los faroles, el de los monstruos inverosímiles... No da paz a la pluma, no puede descansar. Tiene que escribir de todo y de todos. Su vida es la de un titán encadenado, pero no inactivo. El principal esfuerzo consiste en canalizar su desbordante savia. Por eso en Pombo se da suelta y vive cada sábado una noche comparable a un aquelarre. Allí deja todos sus ímpetus en libertad. Más que



una necesidad espiritual se diría una necesidad fisiológica que va a satisfacer para luego poder continuar la marcha de su existencia. No obstante, Pombo presencia otras escapadas suyas. Alguna tranquila noche entre semana aparece en el café con *Colombine*. Él, mejor que nadie, relata estas escenas: *... Voy a cenar con una mujer que ha llenado de una amistad única media vida mía... He vivido mis días como hay que «morirlos» y vivirlos gracias a ella.* La cena transcurre en queda charla. Él le cuenta todo sin ocultar ningún rincón de su alma: los pequeños descalabros diarios que constituyen el triunfo final y duradero de los escritores. Ella le comprende y le anima con la palabra generosa como su madura belleza de un tipo de mujer *que ya casi ha desaparecido*. Ramón se acoge a su ternura, a todo lo que le dice y le deja por decir: *Sugiere una emoción tácita, bondadosa, de desesperada amistad, no la emoción vulgar y seductora de la mujer, ni de la escritora que ha entendido la vida con libertad, sino una emoción más sólida: la emoción de la estatua y del alma más viva y más sensata, la estatua que crea el pánico que provocaría hasta una de esas estatuas muertas de los museos si supiéramos que se deshacía por minutos, como ella se deshace.*

Ramón la quiere ver en la noche tranquila de Pombo y le dice:

*No salgas a la calle por el día.* Luego lo explica: *La luz artificial ha sufrido el calvario de la calle y ha podido sobrevivir a ese castigo...*

Al llegar la mañana, Ramón y *Colombine* ya están separados, y él *va solo por otros caminos perdidos...*

El año 1918 trae, con el armisticio, la alegría del final de la guerra a la que España apenas si se ha asomado por un estrecho ventanillo. Pero aquí se celebra casi como si hubiésemos sido combatientes. Se abre una nueva era. Los hombres desean olvidar de prisa. Si pudiera ser, olvidarlo todo; borrarlo todo como con una esponja en un encerado. Ramón trabaja



ese año como si la vida se le acabase y tuviera que aprovecharla para no dejarse nada en el alma de sus estilográficas. Hace tiempo que su mirada se ha fijado en un escritor ejemplar, al que no sigue, pero con el que se siente identificado. Dedicó su emocionado recuerdo a Silverio Lanza, el raro prodigioso, y prosigue el camino con otras cuatro obras, tres de las cuales son: *Muestrario*, *El Alba* y una nueva serie de greguerías que titula *Greguerías escogidas*. También ha publicado el primer tomo de *Pombo*, sin propósito, acaso, de otro segundo. En él condensa la existencia de la tertulia, desde su nacimiento hasta que pone el punto en la obra. Las antiguas sombras ya han ido a sentarse muchas noches de sábado entre los circunstantes. Todas están presentes. ¡Ninguna ha faltado al conjuro! La ornamentación, el mobiliario, la atmósfera misma, adquieren tal valor plástico que, desde el rincón de un café en otro extremo del mundo, podrá sentirse contertulio cualquiera que tenga el libro en las manos. Al abrir sus páginas algunos de los verdaderos contertulios han experimentado la sensación de mirarse por primera vez al espejo.

Con el armisticio que cambia la faz de Europa, unos hombres que se reservaron sus energías para este instante quieren cambiar la de la Literatura, la del Arte. Alguno de esos hombres ha sido soldado y ha muerto cuando las palomas traían el ramo de olivo en el pico. Es el soldado que asciende a generalísimo sin necesidad de ponerse los entorchados. Tiene un rostro pesado en los dibujos, pero le presta un aire de eterno militante su casquete de trepanado. Él ha hecho la siembra del credo y la táctica. Otros, los que estuvieron con él y los que vienen luego, se lanzarán al asalto siguiendo sus huellas. El precursor Appollinaire puede descansar tranquilo.

El vehículo en España que trae la consigna es un americano. Reverdy le ha prestado su voz y él desempeña perfectamente el papel de eco. Habla en los oídos de los más jóvenes. Va de capilla en capilla, de casa en casa, de aspirante a escri-



tor en aspirante a escritor. Se encuentra con el hombre que buscaba ¿a ciegas? un destino de apóstol. Ese hombre es Cansinos-Assens. Se erige en maestro. Judío auténtico, Cansinos-Assens tiene sueños mesiánicos. Hablará a los discípulos en ese idioma clave de unos cuantos. Pero se necesita una palabra, una palabra que enuncie y defina. La encuentra en un artículo de un joven, Guillermo de Torre, entre los neologismos que éste utiliza. Acaba de nacer el ultraísmo.

A Ramón le van con la nueva, le invitan a que se una a los recién iluminados. El ultraísmo está ahí, ante él. Ramón se ve en estos instantes como Pilatos y se lava las manos. Cansinos se marcha seguido de sus discípulos a refugiarse en el Café Colonial...

Cuando en enero de 1919 aparece el manifiesto ultraísta, Ramón está en Pombo entre sus amigos. Él, a quien es tan difícil dar una filiación, no quiere encasillarse ni pertenecer a otra capilla que a la sagrada y liberal cripta de la que es fundador. No sueña con minorías exquisitas que entiendan su idioma único, sino con que lo entienda la mayoría; que el público, todo el público se acostumbre a él y llegue a comprenderlo.

Todo su esfuerzo, todo su sacrificio no ha ido encaminado a otra cosa. Su generosidad (un artículo gratis en *La Tribuna* cada día durante años y años) no tiene otro objeto. Espera que la respuesta a la pregunta que hace con tanta insistencia le sorprenda cuando menos lo piense. Y la sorpresa llega en forma de una carta de D. Miguel Moya en la que éste—influído por su hijo Miguel, director a la sazón de *El Liberal*—le invita a escribir cuatro artículos mensuales en *El Liberal*, remunerados, los cuatro, con ciento cincuenta pesetas. *El Liberal* es aún el periódico que reúne a lo más claro y notorio de la intelectualidad española, y Moya ese supremo hacedor que puede darlo todo en una colaboración. Ramón va al periódico que le abre sus puertas, mas sin abandonar *La Tribuna*. Es



todavía el joven escritor, pero ya es el gran escritor que tiene su asiento entre los elegidos por derecho propio. Sus cuatro artículos se convierten, por el mismo precio, en uno diario. El éxito no le ofusca; sabe que el secreto consiste en insistir siempre. Ramón vive feliz unos meses entre los que el público español considera entonces los maestros del periodismo. Vive feliz, y, sin embargo, se está fraguando la tragedia. ¡Torres más altas hemos visto caer! Hay vientos de tormenta en *El Liberal*, y la tormenta estalla. Una noche los maestros no están en sus sitios habituales. ¡Se han ido a fundar otro periódico! Al día siguiente *El Liberal* es un yermo por el que corre un arroyo vivo: ¡el artículo de Ramón!

Ramón luce su lealtad, la exhibe orgulloso; y su sección, que se titula *La Vida*, sufre cada noche angustias de muerte ante la amenaza de que por la mañana el periódico no vea la luz.

Al lado de una torre caída se alza otra. Hombres venidos de muchas partes la edifican. Se llama *La Voz* la torre nueva. Ramón recibe una carta. Le piden en ella que pase a formar parte de la flamante redacción y le ofrecen ¡mil pesetas al mes! El escritor se queda deslumbrado y triste. Va a ver a D. Miguel Moya, le enseña la carta y, cuando éste la ha leído, le dice que no aceptará, que se queda entre el montón de escombros, con las ciento cincuenta pesetas. Moya, cuando escucha a Ramón, ya no es más que un recuerdo noble y gigante al que los suyos han acuchillado. Ese mismo año de 1920 descansa en la eternidad el periodista, y Ramón sigue en la nave que va dando tumbos tratando de capear el temporal de fauces insondables.

Pero a Ramón le agradecen su gesto, su cielo y su conciencia. Porque el escritor se ha llevado un cielo entero, para él solo, a la calle de María de Molina, adonde se ha mudado con su familia. Tiene un cielo y otras muchas cosas que ha ido colocando en su cuarto de trabajo. Todas le dicen algo,





Ramón y Azorín.



todavía el joven escritor, pero ya es el gran escritor que tiene su asiento entre los elegidos por derecho propio. Sus cuatro artículos se convierten, por el mismo precio, en uno diario. El éxito no le ofusca; sabe que el secreto consiste en insistir siempre. Ramón vive feliz unos meses entre los que el público español considera entonces los maestros del periodismo. Vive feliz, y, sin embargo, se está fraguando la tragedia. ¡Torres más altas hemos visto caer! Hay vientos de tormenta en *El Liberal*, y la tormenta estalla. Una noche los maestros no están en sus sitios habituales. ¡Se han ido a fundar otro periódico! Al día siguiente *El Liberal* es un yermo por el que corre un arroyo vivo: ¡el artículo de Ramón!

Ramón luce su lealtad, la exhibe orgulloso; y su sección, que se titula *La Vida*, sufre cada noche angustias de muerte ante la amenaza de que por la mañana el periódico no vea la luz.

Al lado de una torre caída se alza otra. Hombres venidos de muchas partes la edifican. Se llama *La Voz* la torre nueva. Ramón recibe una carta. Le piden en ella que pase a formar parte de la flamante redacción y le ofrecen ¡mil pesetas al mes! El escritor se queda deslumbrado y triste. Va a ver a D. Miguel Moya, le enseña la carta y, cuando éste la ha leído, le dice que no aceptará, que se queda entre el montón de escombros, con las ciento cincuenta pesetas. Moya, cuando escucha a Ramón, ya no es más que un recuerdo noble y gigante al que los suyos han acuchillado. Ese mismo año de 1920 descansa en la eternidad el periodista, y Ramón sigue en la nave que va dando tumbos tratando de capear el temporal de fauces insondables.

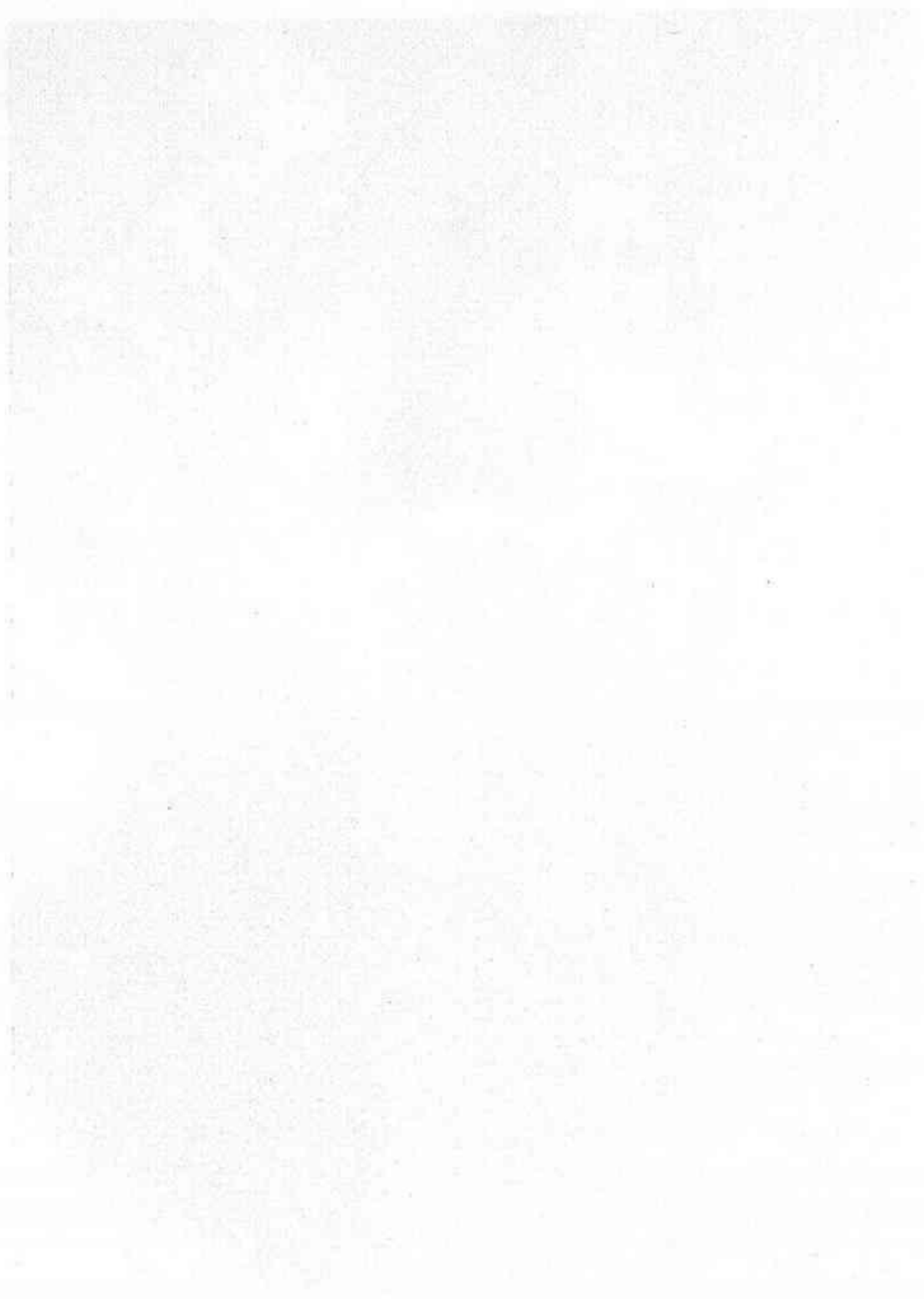
Pero a Ramón le agradecen su gesto, su cielo y su conciencia. Porque el escritor se ha llevado un cielo entero, para él solo, a la calle de María de Molina, adonde se ha mudado con su familia. Tiene un cielo y otras muchas cosas que ha ido colocando en su cuarto de trabajo. Todas le dicen algo,





Ramón y Azorín.







algo íntimo y particularísimo que él de vez en cuando se aviene a revelar a sus lectores.

Alguien de la familia dice: *¡Ya no se puede entrar en el cuarto de Ramón, y llegará un momento en que ni él pueda hacerlo porque le echen las cosas!*

¿Pero no comprenden que es su mundo? Mucho más grande y maravilloso que el verdadero.

Así, Ramón es cada noche viajero de imposibles distancias, de distancias incalculables que él recorre desde la silla en que está sentado ante la mesa y las cuartillas.

De esta manera, sentado bajo su cielo, le anonada, en el mes de febrero del año 1922, la muerte de su padre. Todo el sistema planetario que ha colocado tan cuidadosamente se le desploma sobre su cabeza. Y el escritor se traga un dolor inédito más seco y más profundo que ninguno de los que hasta ese instante ha sentido.



## 4

*Solo. – El torreón. – Los idiomas no pagan. – Portugal. – ¡Es un fugitivo!*

**R**AMÓN está solo ante el mundo como debió encontrarse el primer hombre. Está solo, teniendo que poner la primera piedra de la casa que habrá de albergarle, teniendo que salir a buscar la propia comida de cada día, teniendo que cuidarse de cerrar bien la puerta tras él, porque nadie vendrá a cerrársela. Él, que ya se creía solo, ve lo que es la verdadera soledad. Cuando a la hora de la cena levante el rostro para escuchar mejor la palabra entrañable, encontrará el sitio vacío. ¡No, no quiere verlo! ¡No podría verlo! Lo que no podría es dejar de verlo. Y, después de todo, aunque quisiera... Como un caracol, Ramón sale con su casa auestas, con su cuarto auestas, dispuesto a fijarse; a convertirse en alta maceta colgada del cielo. Le ha florecido el alma este año a fuerza de llorar lágrimas secas. Se diría que el hombre muere y vive muchas veces a través de su vida, hasta que se muere definitivamente. Va a la tumba con cada ser querido que pierde y se rompe con cada cosa de su uso, su deleite, o su capricho, que se le rompe entre las manos. Luego vuelve a



nacer y algunas veces necesita, para volver a nacer, trasplantarse.

En el torreón que acaba de alquilar sobre la calle de Velázquez, en una hermosa casa de portal y portero pretenciosos, Ramón es un recién nacido con los objetos que trae y que se murieron también antes con él y con otros muertos lejos de su vista, pero que el escritor ha comprado para darles la resurrección. Por eso tiene su vida en este instante un aliento de despertar propicio a cualquier aventura. ¿Y qué mejor aventura que oír lo que le dicen esos objetos de nuevo recién nacidos con él a la vida? Conoce Ramón sus lenguajes diferentes; lenguajes de materiales que no se sospechan entre sí. Sabe cómo se expresan la cera y la porcelana y el cristal. Traduce el idioma de las plumas artificiales de un ave figurada y el chino que hablan todos los chinos de marfil. Está seguro de que una pomposa lámpara no se mueve por un débil soplo de viento, sino porque se ha estremecido con el recuerdo de un esplendoroso sarao que iluminó Dios sabe cuándo. El chuzo de sereno que Ramón ha adquirido le cuenta cómo brillan los ojos de las mujeres cuando éstas se detienen en la alta noche al filo de una esquina para cambiar un hondo beso con el amante. En cambio el farol callejero, un verdadero farol callejero que el escritor ha aclimatado al cuarto con cuidados de perito en jardines, relata innumerables historias de borrachos. Y todo, todo, lo entiende el escritor, que de vez en vez sube los ojos para mirar a su cielo, el mismo cielo que un día más triste que ninguno se le desplomó sobre la cabeza. Pero lo más curioso es esa mujer de cera, más discreta y más pálida que las de carne, que se queda en camisa con el pudor de una esposa fiel en su noche de bodas, y esa otra, pintada sobre un lienzo, medio viva y medio muerta, que perteneció en tiempos al Duque de Rivas. ¡Y otras tantas y tantas cosas! ¡Y otros tantos y tantos cuadros! A todo sonrío el retrato cubista de Ramón (es el propio Ramón presente



siempre) de Diego María Rivera. No podría imaginarse de otro modo el tesoro de un pirata acumulado a lo largo de una vida llena de deslumbrantes sucesos. No podría imaginarse de otro modo que así, tan vario, tan rico, tan inesperado. Amenazan con salirse las cosas por las ventanas del torreón, ¡de lleno que está!, pero no se marchan. Todas esperan el instante de hablar con Ramón para contarle sus intimidades. Una noche cualquiera, le ha dicho la mujer de cera, ruborosa: *¡Ay Ramón, qué apuro; hoy se me ha aflojado una liga y he tenido que enseñar los muslos para ajustármela!...*

Sin embargo, Ramón no se ha metido a ermitaño. Acude solo y recién nacido adonde tiene que acudir, y su fiebre de trabajo ha aumentado. Es ante y por encima de todo el escritor que cumple con su deber, que cumple con el sacrificio que se ha impuesto.

Las revistas de gran público ofrecen continuamente su firma. En *La Esfera*, publicación de aparatoso formato, los cuentos, los artículos, las greguerías de Ramón se suceden número tras número.

Se abre su etapa más activa de conferenciante. El mismo año de 1922 un grupo de artistas reúne en los jardines de la Alhambra de Granada, en la plaza de los Aljibes, a los mejores *cantaores* de Andalucía. Es la gran fiesta del cante flamenco. Entre esos artistas están Manuel de Falla, Antonia Mercé, Zuloaga, Rusiñol, Bagaría y un mozo que ha aprendido a hablar en el lenguaje de la poesía...; se llama este mozo Federico García Lorca.

A Ramón le piden que hable ante el gentío que se ha congregado y que ha estado bebiendo toda la noche. Y Ramón habla; mas la muchedumbre desea que el cante comience y se agita. Los ánimos están excitados por el vino. La voz de Ramón se hace estentórea y domina los murmullos. En la primera fila hay un extraño espectador que saca un revólver y apunta con él al conferenciante para no abandonar su peli-



grosa actitud hasta que éste termina. Las palabras de Ramón se prolongan. El escritor no se ha dado cuenta de la constante amenaza, pero la excitación del extraño sujeto va en aumento. Cada cinco minutos pregunta a los que tiene a su alrededor: *¿Le mato ya?* A lo cual le contestan éstos para retenerle: *¡Todavía no!*

Los periódicos de Madrid insertan noticias de la fiesta y alguno da referencia más amplia en una bella crónica. La firma del cronista dice: Melchor Fernández Almagro.

Desde entonces los públicos quieren verle la cara a Ramón y éste va de ciudad en ciudad cargado de sus observaciones y paradojas y de un chuzo luminoso, no de sereno, sino de farolero, con el que pasea su conferencia sobre *Los faroles*. Ocorre a menudo que al público que le ha solicitado le anima una intención malsana y trata de *reventar* la conferencia. Pero Ramón, en situación de conferenciante, ya en poder del hilo de su propio discurso, lo arrolla todo, lo domina todo y confunde a los malintencionados.

En el Circo Americano de Madrid se sube a un trapecio y desde allí el reconocido cronista oficial aprende que el escritor debe ser igualmente insensible al vértigo que a la amenaza de una pistola.

Corre el año 1923. Desde el mes de marzo, el día 6 ha comenzado, Ramón es cronista en *El Sol*. Prosigue en sus columnas la sección *La Vida*, que publicaba en *El Liberal*, y otra que titula *Variaciones*. Ha sido llevado a la casa por las voluntades más influyentes y poderosas. Le trae el periódico el recuerdo de su convivencia en *La Tribuna*. Aquí también hay una habitación para unos cuantos, que ha decorado Bagaría. A ella suele acudir José Ortega y Gasset. De esa habitación sale casi siempre, la palabra de Ortega es la orientadora, el artículo de fondo que por la mañana comentarán los lectores. *El Sol* es en ese instante la verdad para quienes falta el rayo espontáneo de su luz. *El Sol* es argumento que se esgrime



en las mesas de los cafés, tras los ventanales de los laboratorios y en los rincones de las bibliotecas, en un descanso del estudio o de la lectura. Ha reunido a los reputados como los cerebros más lúcidos de España. Ellos dan la pauta y el lector no tiene más que seguirla. Es un edificio firme el del periódico, una nave a prueba de huracanes. Son fuentes de oro sus máquinas. El escritor que entra por sus puertas y consigue un hueco en las impresas columnas se ha hecho un seguro de vida. Ramón está jubiloso. ¡Va a salvarse! El sacrificio ha dado su fruto. Ya no le ahogan la estrechez y la incertidumbre. Los artículos valen billetes de Banco que defienden la existencia de mezquinas preocupaciones. Ahora puede respirar con libertad en medio de su profunda obra literaria. Por su calidad como escritor, por *El Sol* y por su amistad con Ortega, Ramón va a *La Revista de Occidente*, la nueva revista que el profesor dirige y que quiere incorporar a España al coro de las grandes voces universales. A Ramón le ha llegado el momento de disfrutar de su siembra, de recoger el beneficio. No sabe cómo pagárselo a sí propio, y lo hace con un recrudecimiento de su fiebre. Se paga Ramón con el trabajo el producto del mismo. Cuanto más escriba se salvará mejor y más rápidamente. ¿Quién dijo que la Literatura es solamente sacrificio? ¡A ver! ¿Quién? Le hacen las primeras proposiciones para traducirle sus libros.

Es entonces cuando Ramón juzga posible su sueño de paz consagrado únicamente a la obra literaria. Se ve en una ventana, frente al mar, llenando rimeros de cuartillas, sirviendo desde lejos sus compromisos de colaboración. Y él quiere ver su sueño hecho realidad en la misma palma de la mano. Un notario acaba de entregarle la herencia paterna, y Ramón aún acude a la hermana cariñosa a la que cuenta su ambición como un muchacho ilusionado. La hermana le hace un préstamo...

¡Ya está Ramón frente al mar! La casa es suya, los mue-



bles son suyos. Todo es suyo. El escritor está en su ventana y ve cómo se acercan mansamente las olas. La morada merece el nombre que tiene y que a Ramón le suena a campanitas de domingo: ¡*El Ventanal!* ¡*El Ventanal!* Y se lo repite muchas veces. Por esta realidad que ahora disfruta ha abandonado su vida de Madrid, sus amistades, y ha dejado vacío, en impaciente espera, su torreón de Velázquez, 4. En Pombo se queda su preseneia perenne en un cuadro. Gutiérrez Solana lo pintó para eso, para que quienes en él figuran no pudiesen nunca abandonar el café, ni separarse los unos de los otros. Pero Ramón se deja todo en los tirones que dan de él los banquetes que, como despedida, le ofrecen amigos y admiradores.

Ahora ya está Ramón en *El Ventanal*. Tierras de Portugal, mares de Portugal le sonríen y acarician. Es un sueño, de cuarenta mil pesetas y un pico más de préstamo, que acaba de lograrse. Es un sueño en el lugar de su sueño: Estoril. *Por primera vez (allí) un escritor joven—nada más que un literato—se meterá a seguir sus pesquisas novelescas, sin más ambición, sin ningún intento de manía castiza y sin el deseo de alargar la serie interminable de un «rocambolismo» cualquiera.*

¿No se ha libertado Ramón? ¿No se ha salvado? ¿Para qué iba a querer entonces la remuneración fija y regular en forma de sueldo que *El Sol* le ha prometido? Percibe el suficiente dinero para subsistir y dedicarse enteramente a su obra sin necesidad de hacer la visita diaria al editor, al director de revista o de diario, al promotor de cualquier nueva publicación en ciernes. Para eso se trabaja y se sufre largo tiempo, para que llegue un día en que se pueda uno considerar tranquilo.

Así, en *El Ventanal*, permanece y escribe durante algún tiempo sin pensar en volver por Madrid, porque Ramón es un madrileño que se marcha para toda la vida, sin afán de



regreso, con la convicción de que desde lejos siente mejor su ciudad.

Es acaso éste el instante más optimista y, por tanto, más confiado de Ramón. El momento que cree que va a salvarse. La mejor casa editorial de París, la casa Kra, comienza a traducir sus obras, y en todas las lenguas comienzan a aparecer igualmente... Y hasta llega Norteamérica, representada por Maculay.

*El Sol* paga. Las casas traducen. Ramón trabaja. ¿Cuánto dura todo esto? ¿En qué seguidas o intermitentes etapas se desarrolla el drama?

Hay una palabra que es como un ogro feroz para los que viven de dejarse la sangre en los periódicos. Esta palabra es Administración. No han transcurrido demasiados meses y ya la Administración de *El Sol* ordena que no haya colaboradores con sueldo fijo y que cobren éstos por trabajos publicados, al mismo tiempo que el exceso de original que se acumula impone una limitación a éstos. Y Ramón empieza a despertar de su sueño en Estoril con las primeras insuficiencias económicas. Se obstina, sin embargo. Él ha de sostenerse y luchar. Luchar contra el vacío, contra las sombras que le rodean en forma de carencia de lo que necesita. A la desesperada hipoteca *El Ventanal*. Escribirá más todavía y se ayudará con lo que perciba por las traducciones cuyos derechos le han solicitado. Es leonina la hipoteca que firma. Una hipoteca al treinta y cinco por ciento que le ahoga... ¡Nada! ¡No se salva! Todo resulta escaso. La casa francesa, la mejor editorial de Francia, le remite seis mil francos por traducirle cinco obras. Italia le envía unos cientos de liras, pero en seguida sigue traduciéndole sin pagar. Sabe por entonces Ramón que es un escritor traducido al ruso, pero ni siquiera ve un ejemplar de un libro suyo en ese idioma, hasta años después que Erembourg se lo enseña. Reclama a Polonia y la casa editorial polaca se disculpa con que satisface sus pagos a la Agen-



cia Internacional de París, concesionaria de las obras del escritor.

Ramón se ve traducido y célebre, pero sin salvación posible. Hace escapadas a Madrid y se queda debatiéndose durante meses enteros para allegar recursos con los que realizar el salvamento de la casa de Portugal, que se la quitan de las manos. Lucha denodadamente, y la hipoteca se convierte en un fantasma que le acompaña a todas partes y que le llena de angustia. Pombo se abre cada vez que Ramón está en Madrid y se cierra cada vez que vuelve a escaparse a Portugal durante esta época. Es el parpadeo intranquilo de Pombo, al que traspasa la misma intranquilidad que a Ramón. La casa bien sentada frente al mar va convirtiéndose en castillo de humo, y Ramón sabe que ese castillo subirá muy pronto, para él, al cielo, como el alma blanca de un inocente infante, pero deshecho, a traición, por las manos de los acreedores. Conforme va a perder el castillo, Ramón viene a Madrid más frecuentemente. Nadie le ve, ni apenas le oye; sólo puede leerse en las columnas de *El Sol*, que en el año 1925 empiezan a alzarse en algunos comentarios contra la dictadura que gobierna a España. Pero, de pronto, un día..., mejor: una noche, la voz de Ramón llega profunda y desolada, aunque tratando de engañar a través de un surtidor de risa y de un saludo jovial. Madrid acaba de inaugurar una emisora de radio para solaz de sus radioescuchas, y el escritor es llamado a figurar en sus programas desde el primer instante. La voz llega jovial, y, sin embargo, el hombre que la emite comprende que ni la misma jovialidad, que circunstancialmente finge, le ampara.

Vuelve Ramón a Portugal a contemplar la catástrofe. Donde había una casa, ¿la hay ahora? Es la misma casa a la que ya no puede entrar, porque ha dejado de ser suya. No pudo él pagar los plazos al treinta y cinco por ciento. Seguramente que hubiese preferido otro final para la desgraciada



aventura: que donde está la casa hubiese dejado de estar, ¡que el mar se la hubiese llevado para siempre a ser palacio de los peces! Pero *El Ventanal* está en el mismo sitio y ya no es de Ramón. Ya nada hay de Ramón en él, porque todo se lo llevó la trampa. ¿A dónde irá el escritor ahora? Piensa que cada piedra de Madrid se le reirá en sus propias narices de su fugaz felicidad perdida. ¡Ah, no! ¡Nunca volver a Madrid! Y Ramón cruza sin detenerse la piel de toro, para entrar después en Italia.

El escritor acaba de instalarse en Nápoles, también para toda la vida. Tiene una casa frente al Jardín Público, con el Vesubio al fondo. No ha traído casi otro equipaje que su optimismo y la esperanza de que Norteamérica le pague bien la traducción de *Cinelandia*. ¿Si todavía pudiera salvarse? Pero ya no es un hombre confiado. En Nápoles se encierra, como antes en Madrid y después en Portugal, con sus cuartillas. El desarrollo de su existencia, la jugada de su destino, le han enseñado a desesperar trabajando. Y así es escéptico de ese milagro que no se cumple: Norteamérica, por todo dinero, envía cuarenta y tres dólares, que resultan medio fallidos en un Banco ruinoso.

La suerte de las traducciones está echada y gastada. Sus colaboraciones en *La Fiera Litteraria*, que le ha abierto sus puertas, son nuevas traducciones que, si le halagan y le proporcionan algún dinero, ya no le compensan.

Cuando en París, en 1926, conoce a los más audaces escritores italianos del momento; cuando en París los conoce y se reúne con ellos (y no en Italia), así como con los franceses Valery Larbaud, su verdadero introductor en Francia, Cassou, etcétera; cuando de todos ellos recibe innumerables agasajos y el Circo de Invierno le prepara una fiesta, en la que él se sube con su monóculo sin cristal a un elefante, desde el que habla al público, Ramón sabe que, en medio del éxito, el escritor es siempre un símbolo de todas las renunciaciones.



¿Por qué ha vuelto Ramón a España? ¿Por qué no eligió todavía un nuevo lugar donde probar la paz de la lejanía? En Nápoles ha trabajado intensamente en una novela que verá la luz con el título *El torero Caracho*. ¡Qué cerca se ha sentido de Madrid en Nápoles el novelista! Allí, de espaldas al Vesubio, se le han removido en la memoria *fechas negras* de nuestra Historia *mezcladas a fechas luminosas de toros*. Siempre le había instado Miguel Moya Gastón, hijo de aquella sombra noble a la que él visitara un día con su generosidad, a que escribiese algo así, y por eso fueron al amigo las primeras pruebas de la obra antes de comenzar el mes de agosto de 1926. El título, como Ramón quería una palabra ruda que diese idea de su torero, se lo sugirió la vía Carachiolo, en la que viviera en tiempos de otras estancias suyas en la ciudad. Mas esperaba al escritor una verdadera sorpresa. Al devolverle Moya las pruebas de la obra, le escribió lo siguiente: *Es usted un profeta taurino*. Y le acompañaba carta y pruebas de un programa de la novillada del jueves 5 de agosto que anunciaba un torero apodado *Cagancho*.

¿Pero por qué ha vuelto Ramón a España? ¿No se sentía ya en ella esas tardes en que el Jardín Público napolitano se llenaba de niños ante sus ojos? Es el mismo sentimiento angustiado que se adueñara de él en Portugal por la escasez económica; y sus salidas a otros barrios de gentes hacinadas, agrias, pobres e intemperantes lo que le empuja a la huída. ¡Gentes nerviosas en la miseria de sus ambiciones insatisfechas! Como Ramón saca las horas de todos los relojes dormidos, tiene que contar este horror que, de pronto, siente y comparte la evocación del torero de España con la realidad súbita de Nápoles. Cree librarse de la hostilidad escribiéndola, y así la ciudad vive en *La mujer de ámbar*, como Madrid e Iberia entera en *El torero Caracho*.

Ramón, viajero ilusionado, no pensó en que las urbes suelen tener dos cosas muy diferentes cuando menos, y que a



veces asoma la cara mala de una manera tal, que no nos aventuramos al albur de volver a contemplarla nunca.

Por eso está Ramón nuevamente en Madrid, sin proyectos de más viajes, con Pombo resucitado a la continuidad de sus noches de sábado florecidas de sonrisas amigas. Está en Madrid, dispuesto a continuar el combate que nunca ha abandonado y a acudir a los lugares donde éste se libre con mayor encarnizamiento. Comprende que el escritor español tiene su destino de escritor español, como el francés, el sajón y el ruso tienen sus propios y peculiares destinos y que es inútil querer modificarlo o torcerlo. Así, frecuenta de nuevo las redacciones y se vuelve a aclimatar a su vida española, madrileña, de literato. Si el dinero, con su desvío, ha sido siempre su peor enemigo, el esfuerzo, en cambio, ha sido en todo instante su amigo más fiel. De París le llega en 1927 una limpia refundición de greguerías suyas que no había contemplado en volumen desde 1919. Dejará todavía dispuestas durante esta etapa de Madrid, que él no adivina cuándo va a terminar, nuevas greguerías para un tomo de las ediciones de *La Gaceta Literaria*.

No se figura que en cualquier momento puede saltarle al cuello como un perro de presa una fecha de escándalo. Ramón no sabe por qué nunca ha gustado de estas explosiones, que, a veces, se presentan como ruidosos fracasos, pero que a la larga sirven para valorizar o supervalorizar a un escritor. Sin embargo, a él no le gustan. Ha pasado rozándolas en ocasiones durante sus conferencias y las ha dado un airoso quite de buen torero con sus artículos y libros más audaces...

Pero la fecha se aproxima más fuerte que su voluntad. Mientras, continúan los desfiles de nuevas gentes por Pombo. Y él está allí, piedra angular, o, mejor, como un mineral con un valor del que los otros están persuadidos. ¿No dijo por eso Papini en *Gog: Ramón y los minerales?*

A Ramón le sigue interesando, acaso más que nada, la



vida como teatro, o el teatro de la vida. Salen flamantes escenas de su pluma en medios seres que bracean sin conseguir completarse. ¡Pero él ha escrito tanto teatro!... ¿Quién podrá decirle que la fecha de escándalo de su existencia de escritor tendrá por marco un escenario?

Las circunstancias que preparan el estreno se acumulan y Ramón va a su noche de autor teatral representado con una venda en los ojos.

¡1930! Los guarismos están marcados con fuego: no cabe un espectador más en el teatro Alkazar. Hay un denso ambiente de batalla. *Arte nuevo contra viejo Arte*, dirán algunos, sin pensar en que deberían decir: *Arte contra todo lo que no es*, o *Teatro contra lo que no es teatro*.

Y la batalla se libra en un irrefrenable desate de pasiones. Se increpan entre sí los espectadores. Se amenazan con agredirse y, en algún momento, la amenaza pasa a ser realidad. El resentimiento no puede consentir que Ramón llegue a vivir tranquilamente de lo que perciba en la Sociedad de Autores. Riadas de bilis se desbordan en el patio de butacas. Al siguiente día continuará en los periódicos la airada polémica entre los críticos

Ramón no quiere saber nada, no quiere enterarse de nada. Se ha visto en la boca de la muerte y ha deseado con todas sus fuerzas escapar de ella. Eso es, ¡escapar! Sin oír a los amigos que le hablan, sin escuchar a nadie. ¡Él, que había puesto fin a sus aventuras viajeras, es ahora un fugitivo! ¡No volverá! ¡Aunque tenga que dejarse morir al borde de un camino, no volverá!... Y toma un tren para París.

No hay despedida sin desgarramiento, y aunque Ramón de nadie se despide, también esta vez lo hay. Un grito de mujer, de muchacha en flor, desgarró el silencio. La muchacha se había acercado reconcentrada y tímida a las noches de *Pombo*. El escritor la deslumbró desde el primer instante. Ella quería lo mismo que Ramón, pero en lienzos manchados

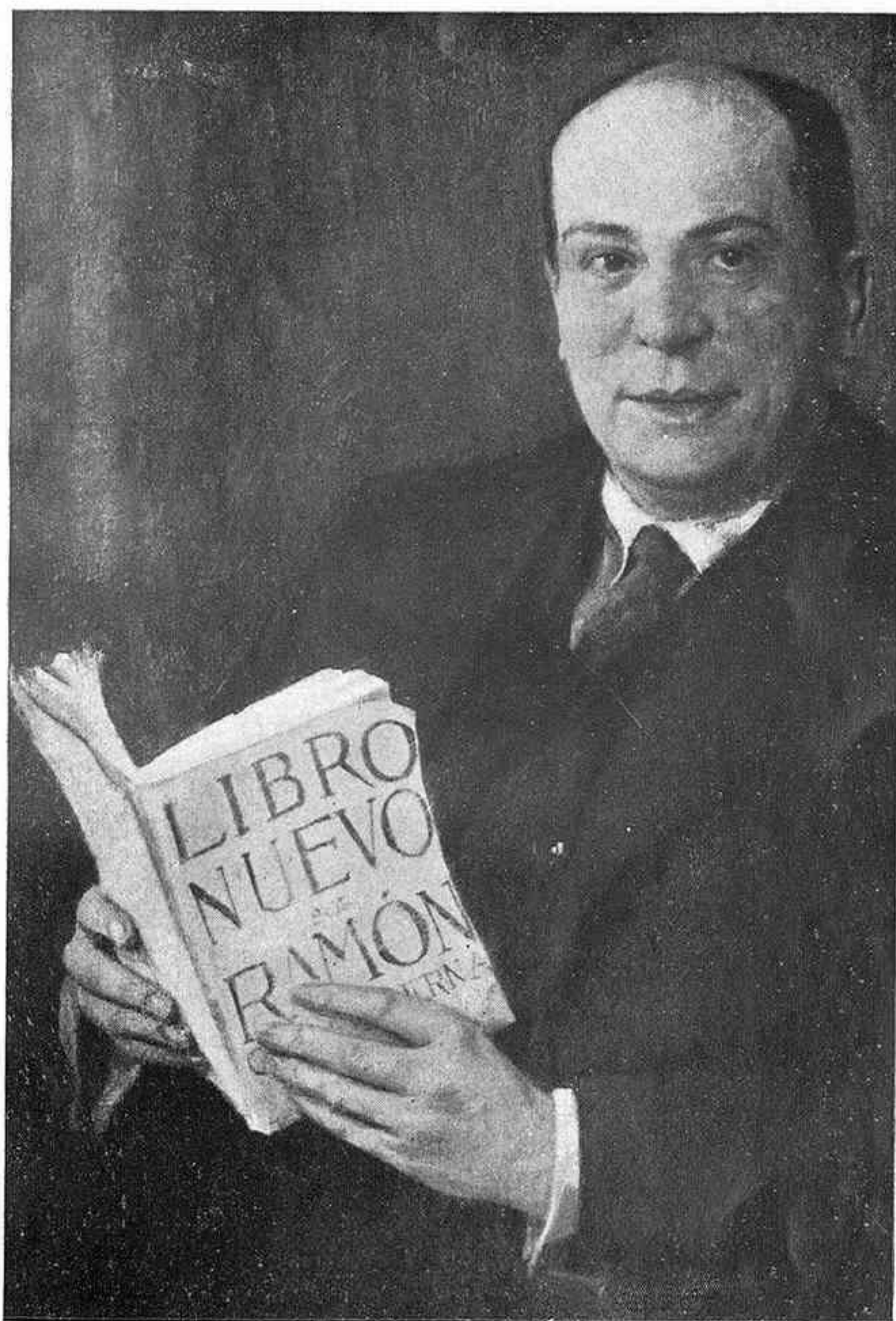


de pintura. Con el ardor de su juventud inventa un apasionamiento mutuo y se fabrica a su capricho, noble, pero equivocado capricho, toda una historia.

Cuando Ramón se va misteriosamente, siente la joven el mismo dolor, la amargura y la congoja mismas de la amante abandonada. Su imaginación lo había puesto todo, pero ella no sabe que sufre el fraude por su imaginación e intenta suicidarse arrojándose a un río.

Por fortuna, la muchacha es extraída con vida del agua.

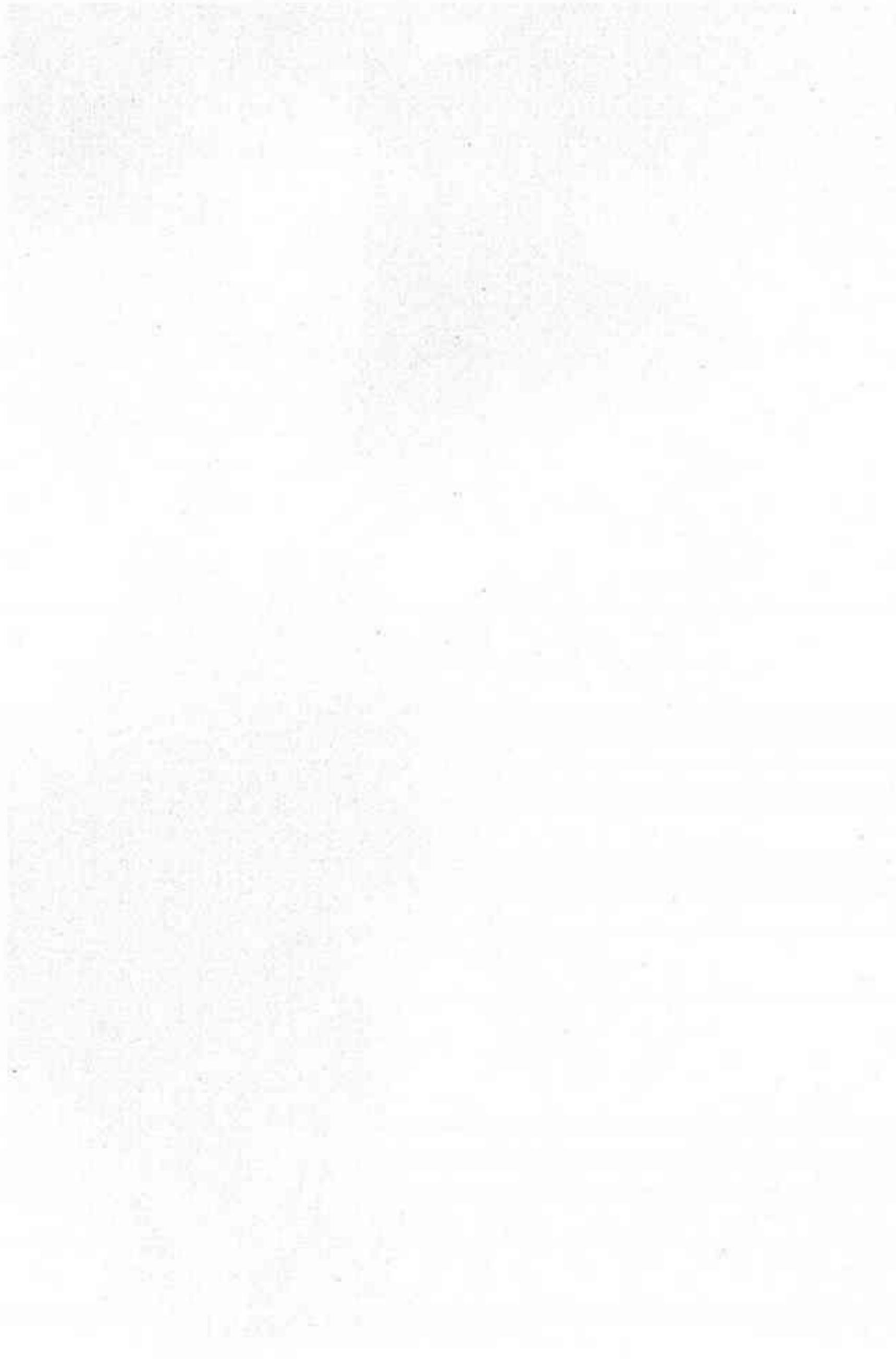




Valery Larbaud, ramoniano.



Faint, illegible text at the top of the page, possibly a title or header.





## 5

*París. – América dos veces. – El sueño de un otoño de nardos. – España. – La raya de optimismo.*

ES el mismo 1930 marcado con guarismos de fuego, que ahora se tornan de un dulce violáceo... En el café de la *Consigne* hay voces alegres y la de Ramón recuerda su mejor voz de las noches de Pombo, dispuesta a quedarse ronca al filo de las tres de la madrugada. Al café acuden todos los españoles y sudamericanos residentes en París y algunos franceses, polacos e italianos de nombre conocido, entre éstos Bontempelli, Pitigrilli y Cami, que estrecha su amistad con Gómez de la Serna. Transcurren las horas en la tertulia contemplando los sucesos desde *el centro del mundo* y las conversaciones se animan hasta ese minuto indeciso en que no es fácil adivinar si se entra en un nuevo día o en el reino de lo eterno. De allí parte Ramón para su estudio, en el que ya tiene muebles propios y el papel naranja y amarillo para su trabajo. La serie de plumas estilográficas y las pipas le han estado aguardando en perfecto desorden. Pero también le esperan a



menudo cartas de España que él se abstiene de abrir y leer hasta que el silencio nocturno está bien cuajado. Le suelen hablar los amigos, cuando le escriben, de la situación política agitada y precaria y de otras mil cosas de la vida española que interesan al hombre separado por la distancia. Ramón se entera ávidamente de todos los acontecimientos y sucesos y aun los desentraña en su mismo periódico, *El Sol*, que a diario le llega y en el que no ha dejado de colaborar con gran asiduidad. Es cierto que se siente desterrado, pero poco a poco ha conseguido rehacerse y duda menos de que alguna vez pueda lograr su adaptación. De todos modos, en los momentos que no llena cuartillas y que no está en la *Consigne*, o corriendo París con alguien, se refugia con los ojos cerrados en sus recuerdos últimos para creerse que puede repetir las escenas, ahora que está lejos, con sólo atravesar la puerta de su estudio. Así evoca entrevistas amistosas, conversaciones literarias y el cielo madrileño que, como no pesa sobre los hombros, hace que tengan un aire despreocupado y jovial los transeúntes. Por su imaginación pasan sus encuentros relámpago con *Azorín* en cualquier café tranquilo, donde le ha ido sacando al autor de *Los Pueblos*, en declaraciones entrecortadas, los más escondidos y lejanos documentos para una biografía. *Azorín* era merecedor de este libro y Ramón lo ha hecho con prosa abundante, donde el detalle se regodea sin premura ni atropellos. Ha sido el montón de cuartillas como un adiós final a Madrid que Ramón se ha dejado en manos de Rafael Calleja y que con la fecha del año aparece... Acaricia estos recuerdos tan cercanos, pero no se duerme en ellos, porque no quiere traicionar a las madrugadas que él se obliga a esperar en vela como si fuese su único testigo y amante mudo. Además, que no se aviene a dejar Madrid por una mera cuestión de lejanía, y por eso, desde su destierro, le ofrenda sus horas más fecundas. Lleva adelantada una novela que publicará con el título de *La Nardo*. Conforme se acerca al final de su obra, vive el an-



gustioso trance en que le sume la idea del doble suicidio por amor, que él habrá de describir muriéndose dos veces: *Sólo mueren amándose los que se matan juntos*. Y la pluma de Ramón, bien llena de roja tinta, es como un puñal que se hubiera hundido repetidamente en su pecho. Cuando termina su novela, íntegramente madrileña, comprende que París le sobra.

Él ha intentado mantenerse en su destierro, pero la vida se le hace cada día más difícil. Su espíritu sufre la negrura del interminable invierno y la cuestión fiduciaria agrava su pesadilla.

Como un sonámbulo hace sus maletas, y sin asomarse al exterior de los trenes entra nuevamente en la ciudad que le vió nacer.

Se instala en la calle de Villanueva, 38, donde elige una ventana que da a un jardín, a las espaldas de otras casas y al cielo.

Ha llegado Ramón cuatro meses antes de experimentar España el cambio político de su régimen. Este cambio está en el ambiente. Pero otro gran cambio afecta antes al escritor. El año 1931 trae sorpresas. ¡Torres más altas han caído! En *El Sol* corren vientos adversos. Han entrado gentes en su Consejo de Administración que quieren romper a la desesperada una lanza por la monarquía. La mayoría de los colaboradores y redactores abandonan el periódico. Pero esta vez Ramón se va con ellos. Quienes poseyeron los más fastuosos medios auxiliares para su trabajo se verán limitados a un pequeño semanario que no verá la luz sino cuando las banderas tricolores ondeen en las calles. El semanario tiene por título *Crisol*.

Ramón presencia el advenimiento de la segunda República en la noche desbordada de Madrid en que papeles de periódicos, encendidos, querían prender estatuas de bronce tumbadas en el suelo.



Con esta visión y la interrogante colgada del futuro el escritor va a partir para América. Los *Amigos del Arte*, de Buenos Aires, le llaman con un cablegrama proponiéndole una serie de conferencias.

A alguien que le pregunta le dice: *Siempre había pensado en América como el último sitio en que ir a buscar el destino y me había resistido al recibir otras proposiciones anteriores, porque quería agotar mi búsqueda en el viejo mundo.*

Llega Ramón a Buenos Aires cuando sus esencias literarias se vierten generosamente en las copas dispuestas a recibirlas, cuando su experiencia ha madurado en los caminos de la Literatura, de los que él ha sido un descubridor. Hace su conferencia de la maleta, su conferencia de torero, su conferencia de incongruente, que es *El Incongruente* mismo que guarda en secreto la enorme consecuencia y congruencia de su vida. Habla de los muertos a los que más tarde consagrará un libro, *Los muertos y las muertas*, de los más típicamente suyos, que habrá de superar a otros muchos de anterior concepción y acepta el banquete que un grupo de escritores jóvenes le ofrece en un quirófano. Es un rasgo de fuerte humor con quien pertenece a la Academia Francesa de ese nombre, que no cuenta con más miembros extranjeros que Chaplin, Bontempelli, Pitigrilli y él mismo. Le hubiera gustado por un instante contemplar a Charlot agasajado con el banquete de vísceras... Pero él ya se ha dejado el corazón sobre una mesa. El PEN Club argentino le ha dado una comida. De súbita manera la ocasión ha surgido, esa ocasión que sólo pasa una vez por la vida de los hombres, que si no están bien despiertos o no se entregan a ella sin reservas, se les escapa. En el viejo mundo Ramón había encontrado todo lo que deslumbró su juventud y elevó dignamente su alma libre y literaria, pero el sueño de amor que amaneció el primer otoño de nardos de su adolescencia estaba incumplido. Él no se había cansado de aguardarle, mas no podía adivinar cuándo ni dónde le sor-



prendería. En esa comida conoce a Luisa Sofovich. Momentos antes de dar con ella no sabía quién era. Le deslumbra por lo que tiene de tímida criatura. Se olvida de los circunstantes y se dedica a ella sin noción del tiempo ni de las conversaciones a su alrededor. Quiere volver por el camino de la vida de ella y seguirlo otra vez hacia adelante de su mano, para imaginarse que la ha conocido siempre. Ella relata: es hebrea, hija de padres rusos, nacida en Buenos Aires el año 1905, casada, tiene un niño de pocos meses y escribe; ha publicado varias cosas. La fiebre que Ramón ha sentido durante tantos años para el trabajo se convierte de un golpe en fiebre de adivinación de lo que se queda dentro del pensamiento de la mujer y presiente que el sueño de amor que ella alentara tampoco se ha cumplido.

Ramón va al Uruguay, a Paraguay, a Chile, solicitado como conferenciante. Son meses de no parar. La simiente arrojada a voleo desde Europa ha dado su fruto. Su idioma es un idioma de inmensas mayorías y no un lenguaje de clave. Si los imperios se desmoronan cada día, su nombre, en cambio, es un imperio indestructible en la literatura.

A su regreso a España Ramón está casado con Luisa Sofovich, divorciada poco antes en Montevideo. Ahora va él a enseñarla su verdadero mundo.

Lo primero que se encuentran es la vida difícil: *Crisol*, el semanario de los afortunados amigos de otras épocas, se ha convertido en un diario, *Luz*, que no llega a desenvolverse con absoluta holgura. Ha habido momentos de esperanza que se han esfumado rápidamente. Ramón recibe en sus páginas y en su Administración trato de preferido, pero no le basta; y ha de volver a sus tiempos de máximo esfuerzo para ir saliendo adelante. El periódico sufre bandazos económicos y políticos y los resiste con ese heroísmo de blocao sitiado con que sólo son comparables los periódicos en sus horas tenebrosas. El escritor está acostumbrado al forcejeo con cada atardecido



que se le deshace entre las manos y a ponerle al lobo de la miseria, que siempre le amenaza y nunca se le llega a tragar, buena cara. Además tiene al lado una compañera valerosa. Se diría que él ha recobrado sus más lejanos entusiasmos y está mejor que nunca en posesión de todas sus fuerzas. Vuelve a sonar su voz ante el micrófono de la radio, que la recoge con júbilo, como si fuese voz de hijo pródigo. Ve mejor que nunca las novelas y los ensayos posibles, pero se aviene alegremente a aplazarlos para cuando los que llaman a su puerta con facturas no lo hagan tan urgentemente. Saca el tiempo y el dinero precisos para acudir a todas sus más perentorias necesidades, y como es más joven que nunca con la felicidad de su matrimonio, esto le contenta.

Sin embargo, hay instantes que, en la juventud o en la madurez, nos hacen viejos, que encanecen súbitamente nuestro pelo, que después vuelve a recobrar su primitivo color hasta que llega su verdadera hora de quedarse blanco para siempre: El sábado 9 de octubre de 1932 *Colombine* telefonea a Ramón para verle el domingo. El escritor no ha interrumpido esa amistad, que ya no es sino la expresión agradecida de veinticuatro años de aliento. En la conversación que lleva el hilo del teléfono, las palabras de la mujer tienen un temblor de presentimiento. Le cita para el domingo, que es el día señalado todas las semanas. Esa tarde, la tórtola que convive con ella ha revoloteado asustada, *asustada como nunca*, a su alrededor, y esa noche, cuando Ramón vuelve de Pombo, le dan la noticia de que la escritora ha muerto. Una angina de pecho la ha matado.

En 1933 Ramón ha emprendido de nuevo, con Luisa Sofovich, el viaje a América apoyándose en la Feria del Libro español; y esta vez recorre más países y llega hasta el Canal de Panamá. El recuerdo del novelista y singular conferenciante no se ha borrado, sino que está encendido en el hogar de las admiraciones. Por donde va se repiten los júbi-



los, y el público, el gran público, acude a escucharle; mas tampoco se libra de las inútiles mordeduras de la envidia de algún competidor, que, si recibió favores de la fortuna, jamás logró el rango apetecido en sus ilusiones. Ramón no necesita defenderse, no se defiende de las noticias que el otro se esfuerza en propalar. Sigue siendo el Hércules que deshace casitas de cartón de una manotada. Pero a veces esas casitas, aunque se refugie la envidia en ellas, le inspiran lástima y las deja en pie hasta que cualquier ventecillo se las lleve.

Ante él permanecen las hermosas imágenes del continente americano, al que ha tardado en ir, pero al que ha resarcido con una visita doble. Y en el barco, otra vez cara a Europa, siente la misma angustia y el mismo ensueño a un tiempo que si fuese a lo desconocido. ¿Qué sorpresas le reservará su destino? Porque el suyo le ha ofrecido siempre, sin salirse jamás el escritor de su órbita literaria, los más rápidos cambios. ¿Podrá adormecerse en una etapa de paz y de holgura? La compensación que los periódicos ofrecen en Madrid al literato independiente, a quien en ellos conserva incorruptible su condición de tal, sigue siendo precaria. En *Luz* renueva Ramón sus secciones habituales hasta que el periódico deja de aparecer. Pero surge una nueva nave lanzada con el título de *Diario de Madrid*. No obstante, se repite la historia eterna de la retribución, que apenas llega para las necesidades más urgentes y que hace adivinar días tan negros como las noches más oscuras. ¿Dónde está el clarear del alba? ¡*El Alba* ya no es la aspiración de un libro, sino una aspiración salvadora! Transcurren los días, los meses. ¿Dónde está el camino? ¿Dónde la iluminada raya optimista? El antídoto para el decaimiento es el esfuerzo constante. Y la desgana se cura con la satisfacción de la obra en marcha. Prepara un quinto volumen de greguerías que, por quintaesenciado, llama *Flor de greguerías*. Mientras selecciona las que han de aparecer en sus páginas recibe el encargo de escribir una biografía de *El Greco*.



¡Qué de sugerencias despierta en él la figura! ¡Qué de sugerencias que deja dormir en su espíritu, en su pensamiento y en su retina hasta que concluye otro libro: *Los muertos y las muertas!* Le perseguía la idea de esta obra años y años, como si todos los muertos, desde que la Tierra es, fuesen a reprocharle su abandono a la cabecera del lecho. Pero él tenía palabras calmantes y prometedoras: *Hay que esperar la oportunidad... Es necesario aguardar a que estéis bien maduros en mí, porque vosotros sois como las frutas en el árbol, que soy yo.*

Quería saber todo cuanto es posible de la muerte y no se decidía a ponerse a escribir. Su ansiedad y su incertidumbre las expresa en una *Lauda de entrada*.

*¿Qué esperaba? ¿Qué podía esperar? ¿A morirme para saber algo más?*

Las angustias de muerte no le han abandonado: le dominan al contar el dinero de la literatura cotidiana, que se le marcha en un parpadeo; le penetran como cien cuchillos ante su propio espectáculo de nave poderosa en un país sin recursos; le ahogan cada vez que intenta liberarse y ser pájaro luminoso y apacible.

*Yo sentía preparar mi libro muriendo—escribe—, muriendo cada día; pero al fin me he convencido que ni cuarenta y tantos años de ir muriendo día tras día sirven para nada.*

Y más adelante:

*Después de todo, la muerte es morir.*

Pero los muertos que acuden a la cabecera de su cama le ayudan. Están contentos, porque Ramón, al fin, se decide a escribir y publicar su libro. Ellos le hacen saberse en posesión de la verdad que les concierne y le hacen decir:

*Yo me siento como muerto y por eso se verá cómo después de muerto no rectifico este libro y su segunda edición será igual que la «príncipe».*

Ramón da toda su vida a esta muerte de sus muertos. Des-



pués acaso prefiriese morir. Mas los muertos son agradecidos. ¡Ya les ha escrito todo lo que deseaban, todo lo que tantos años desearon a su lado!

Son agradecidos y están dispuestos a traerle al escritor la raya de optimismo que surge de pronto ante su ventana, entre las nubes de una tarde.

Ramón trabaja en *El Greco*. Ha construído previamente sus *biombos* con las fotografías de las obras más importantes del pintor y los tiene ante sí. Ha hecho como con casi todas sus obras, porque le gusta entrar en situación, en trance, de una zambullida. Le salen páginas y más páginas impresionantes, cargadas de Toledo, ¡mucho Toledo!, y de la vida de Domenico en Madrid. Él sabe que levantará polvareda su interpretación, pero no es un frío crítico, sino un intérprete incendiado.

Trabaja Ramón en *El Greco*, pero sus muertos se acuerdan de él y le sonríen. Con manos invisibles esos muertos extienden delante de su ventana, entre las nubes altas de una tarde, la raya de optimismo. ¡Qué luz tiene! ¡Qué brillante es!

Está creciendo el año 1935, como crecían las mañanas de Ramón muriéndose, y al escritor le solicitan del periódico *Ahora*, proponiéndole una colaboración que habrá de situarle a cubierto de incertidumbres, en unión con lo que le da *Diario de Madrid*. Como dos gritos de alegría, casi al mismo tiempo que este hecho se produce, surgen en los escaparates de los librerías *Flor de greguerías* y *Los muertos y las muertas*. Es la raya de optimismo que se ensancha... Y Ramón se pone a corregir pruebas de su *Greco*.

Tiene ahora el escritor cuarenta y siete años y está sentado ante la cinta que forma su mesa. Su rostro redondo, lleno, aparece joven. La última sombra amenazadora, que pudo hacerle viejo en un instante, ha huído asustada por el juvenil desorden del cuarto. El cuerpo vigoroso, que siempre logra



vencer al dragón del hígado, se siente capaz de resistir todavía jornadas interminables de trabajo. Y el espíritu está optimista.

La raya brillante no se quita de la ventana. Es un atardecido de fines de julio de 1935... Lo único que se muere es el boceto de biografía para dejarle paso a la vida del escritor.

MIGUEL PÉREZ FERRERO







