

PIO BAROJA:

ANATOMIA DE UN ALMA DISPERSA

“La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indominable.

PIO BAROJA.

El árbol de la ciencia, capítulo VII, página 42.

Pío Baroja es un personaje heteróclito que camina como los simios superiores y a quien se encuentra todas las tardes, entre seis y ocho, pululando por la calle de Alcalá o carrera de San Jerónimo. Cada semestre, desde hace diez años, Pío Baroja lanza un libro al público. No sería exacto decir que este escritor escribe y publica sus obras, sino más bien que las lanza, las eyecta, las dispara. A nada se parece tanto un libro de Pío Baroja como a un objeto arrojadizo y la hosquedad de su temperamento, lo agresivo de su arte aspiran a hacer de la honda un género literario. Ya veremos que, merced a esto, es Baroja un fenómeno ejemplar del alma española contemporánea.

Ahora ha arrojado un volumen más, una novela que se llama “El árbol de la ciencia”. Son con este veinte los tomos que alcanza su labor. Parece, pues, oportuno ensayar la comprensión de ese enorme montón de páginas, a fin de extraer algunas gotas esenciales.

CUESTIÓN ECONÓMICA

Vamos a ver de qué nos sirve “El árbol de la ciencia”. Hemos empleado cuatro horas en leer este libro. ¿De qué nos han servido esas cuatro horas? Porque tenemos delante una inmensidad de materiales por absorber. Tenemos la India y Grecia, los semitas y Roma, la Edad Media y el Renacimiento, el siglo XVIII y la era democrática. Tenemos las regiones salvajes con su extática vida elemental. Tenemos la paradoja extensísima de la civilización china. Tenemos el universo actual tan ancho, tan profundo, con sus repuestos tesoros de curiosidades. Tenemos las ciencias... Tenemos ahí delante, como fuertes potros enjaezados, apercibidas las pasiones: brincando sobre cualquiera de ellas seríamos llevados rápidamente a alguna cumbre de la vida. Tenemos la poesía y al música, las blancas esculturas y cuadros innumerables cargados de energías... Tenemos las máximas individualidades: Platón, Plotino, César, Shakespeare, Cervantes, Rembrandt, en el trato con los cuales aumentaríamos nuestros poderes interiores. Tenemos, en fin, las llamadas horas muertas en que nuestro ser profundo se pone a madurar o rompiendo la superficie del espíritu se levanta en surtidores sentimentales o en ideas ascendentes.

Y hemos consumido cuatro horas en esta lectura. Veamos, veamos. ¿De qué nos ha servido “El árbol de la ciencia”? Tenemos mucho que hacer. El español de hoy está obligado a una rígida economía, bien que economía no significa gastar poco, sino adquirir mucho. Necesitamos sobrealimentación; ¿cómo nos entretendremos en comer obleas?

UN PRECURSOR

El árbol de la ciencia nos cuenta de un mozo –Andrés Hurtado– que entra en la vida del espíritu por uno de los póstigos más angostos: la España de hace veinticinco años. Los estigmas de este ingreso acompañan a Andrés durante el corto trecho que logra vivir, y cuando llega a la cima de la juventud vienen a fructificar en un suicidio mediante aconitina cristalizada de Duquesnel.

Este muchacho neuro-artrítico estudió en Madrid la carrera de Medicina, pero los catedráticos no le enseñaron nada; luego tuvo unos diálogos filosóficos con un tío suyo llamado Iturrioz; después vivió algún tiempo en un pueblo levantino asistiendo a un hermanito tuberculoso; más tarde sirvió por espacio de unos meses la función de médico en un pueblo rayano de la Mancha; por fin, reintegrado en Madrid, se une en matrimonio con una extraña y simpática mujercita que sucumbe al primer parto. Andrés Hurtado se suicida y Pío Baroja concluye el libro afirmando con solemnidad en él desusada que «había en este muchacho algo de precursor».

¿Hacia qué meta ha ido corriendo delante de nosotros este muchacho que fue un precursor? ¿La muerte? No es la muerte lugar adonde uno llega, sino a lo sumo pozo en que uno cae. Pero, en rigor, la muerte carece de realidad. La realidad de la muerte se reduce a la tristeza que experimentan los supervivientes. Y por eso, ante el cadáver no decían los antiguos: «Ha muerto», sino «ha vivido, ha vivido».

De todos modos, la muerte no es un invento moderno, antes al contrario, nos ocupamos de ella menos que en otros tiempos. Vamos hacia la muerte con dignidad, sin saludarla, como los aristócratas del 93 ponían el cuello en la guillotina sin mirar al verdugo. Sólo que en nuestro caso se trata de una manera de modestia. La preocupación por la muerte individual nos parece una forma de la megalomanía.

¿A dónde pues, llegó corriendo primero que nosotros este mozo español que es un precursor?

Yo supongo que antes de leer estas páginas se ha leído la novela y en general, se ha leído la obra de Baroja. La crítica literaria no puede ser nunca una suplantación de la obra poética, sino que toma de ella todo su jugo. Me parece divisar la misión de la crítica en una desintegración de los elementos de la obra con el fin de potenciarlos, de llevarlos a un máximo crecimiento de modo que al releer el libro parezcan haberse multiplicado todas sus energías interiores. Como el barniz sobre los cuadros, aspira la crítica a dotar a los objetos literarios de una atmósfera más pura, atmósfera de alta sierra, donde son los colores más vivaces y más amplias las perspectivas.

MERITOS DEL BALBUCIR

Aun cuando aqueja a Baroja el prurito de llamar a las cosas por sus nombres, tal vez porque cree que es la extrema simplicidad de expresión el mejor instrumento para obtener la claridad, no suele resultar claro. Su obra es confusa, es confusa como un balbuceo. Es realmente un balbuceo ideológico y estético. El balbuceo es la forma literaria de los niños. No es que no sepan hablar, es que su pensamiento y su sentimentalidad son germinales, confusos, informes. Un niño que echara discursos nos parecería repulsivo; un niño que balbucea nos parece encantador. Baroja es admirable como balbuciente.

¿Por qué, por qué sentimos ese enojo inmenso al leer los libros españoles en general? ¿Los de hace cincuenta años, los de hace un siglo, los de hace dos siglos, sobre todo esos libros del XVII que inocentemente se llaman «clásicos castellanos»? ¿Por qué al llegar a ciertas obras del siglo XVI nos parece que salimos al campo libre y como si brisas frescas nos orearán las sienes y como si de un martirio saliéramos a un prado verde y liento, que atraviesan rumoreando claras aguas musicales bajo un cielo muy azul, muy bruñido, muy firme? ¿Por qué continuando tiempo arriba y llegándonos a los primitivos españoles nos parece que hemos vuelto a topar con la vida, con hombres, con cosas, con espíritu y con materia? ¿Por qué al entrar en la arcaica rudeza del Mío Cid creemos entrar en la actualidad, en una actualidad –mientras la producción literaria posterior pesa sobre nosotros como un pasado remotísimo y definitivo, imposible de rehabilitar y actualizar?

El Mío Cid es un balbuceo heroico en toscas medidas de pasos de andar, donde llega a expresarse plenamente un alma elemental, alma de gigante mozalbete entre gótica y celtíbera, exenta de reflexión, compuesta de ímpetus discontinuos y confusos. El cantor que allá en la altura desolada y agresiva de Medinaceli cantó este cantar, como un alcotán que grita a pico desde un risco, supo llevarnos por el camino más corto al íntimo fondo de una realidad enérgica, es decir, activa, actual. Y aunque no sea esto solo arte, es esto por lo pronto el camino más corto entre nuestro corazón y el corazón tremante de las cosas; arte es, cuando menos, sinceridad.

Pero la fatal dualidad de nuestra historia que llevó a la raza por aparentes destinos ajenos por completo a su realidad sustancial, dio ocasión a que fuéramos zurciendo con retazos de otras culturas una literatura de apariencia, en que las aprendidas complejidades de forma ahogaban la espiritualidad étnica, aún simplicísima y bárbara, aún entre gótica y celtíbera, pensamiento somero, querer desconcertado, emociones embrionarias. La literatura ha derivado entre nosotros cada vez más hacia la retórica. Porque la retórica se diferencia del estilo, de la poesía verdadera en que ésta exterioriza una realidad íntima, al paso que aquella carece de intimidad a expresar y exterioriza lo que es ya exterior, brinca sobre sí misma como un saltimbaco, se retuerce, se arquea solemnemente por ver si a fuerza de contorsiones consigue fingir un significado.

La manera de decir dominante en nuestros libros ha solido ser de una complicación aberrada: un párrafo era de más difícil montura que un arco de triunfo y, como éste, oriundo de aspiración puramente ornamental. Como gualdrapas casi rígidas a fuerza de bordados, como capas pluviales urdidas con hilillos metálicos caían las formas literarias sobre el mísero cuerpecillo de una psicología enteca y pueril. Eran como esos ropajes que los pintores barrocos pringaban de barro a fin de entensarlos y que hicieran magníficas arrugas amplias y rotundas o nerviosamente anguladas: bajo ellas ponían homúnculos de miembros sarmentosos y esqueléticos, pero ¿qué empecía? Allí estaban las haldas y los mantos fingiendo gigantescas musculaturas de terciopelo o guadamecí.

Este vicio de nuestra literatura no ha sido, sin embargo, una manifestación fortuita de nuestra historia. En todas las demás funciones étnicas hemos padecido también esta enfermedad ornamental, tan característica, que si hoy desapareciéramos quedaría como nuestro rasgo esencial. Cuando los extraños hablan de nosotros hacen siempre mención de la «grandeza» del español. Pero esa «grandeza del español» resulta que no es la grandeza del español, su magnanimidad, su esplendidez o su nobleza, sino más bien la grandeza del gesto español. ¡Y esto es muy desagradable! ¡No ser uno grande puede conllevarse, pero no ser uno grande y que lo sea el gesto de uno!... Bien está el gesto noble movido por un alma noble tras él, pero no es lícito obstinarse en vivir con unas vísceras decorativas.

Sobre el anchísimo fondo de la historia universal somos los españoles meramente un ademán. Si no creyéramos posible la corrección sería cosa de avergonzarse por pertenecer a una raza que ha tenido tan poco que decir y lo ha dicho –o más bien no lo ha dicho- con tan magnificientes gesticulaciones. Es menester que si no poseemos más que sentimientos simplicísimos y afectos complejos, la expresión sea correspondiente. Como dice un amigo mío, lo que ha pasado aquí es que nos hemos empeñado en tocar malagueñas con orquesta. Pues bien, todo lo que sea volver a la guitarra ha de parecernos plausible.

Lo sustancial no ha cambiado en nosotros, no ha progresado. Hallámonos hoy, como ayer, con una intimidad balbuciente, entre gótica y celtíbera; ¿no hemos de alabar en Baroja la clara voluntad de balbucir? El arte es, por lo pronto, sinceridad, aun cuando no sea esto sólo, y he insistido en ello porque acaso el arte de Baroja sólo pueda salvarse como sinceridad y como balbuceo.

ESPAÑA, UN ADEMÁN

Este juicio inicial sobre el arte de Baroja nos orienta a la vez sobre el descubrimiento que eleva a Andrés Hurtado hasta la dignidad de precursor.

Parece el novelista haberse propuesto en “El árbol de la ciencia” el tema magno sobre que ha de escribirse la novela mejor que en nuestros días y en nuestro país se escriba. Yo no sé si habrá alguien entre nosotros capaz de componerla: sospecho que no. Baroja seguramente no, según vamos a ver. Pero el tema está ahí: es el tema de “El árbol de la ciencia”.

El tema es el siguiente: dada la atmósfera cultural de España hacia 1890, averiguar lo que ocurrirá a un temperamento delicado, sensible y con exigencias ideológicas sometido a ella.

Hacia esa época hizo crisis el espíritu nacional. Antes de esa época había habido alguna que otra personalidad quien, merced a un ímpetu de intelección, o después de estudios difíciles, o tras largos viajes más allá de las fronteras venía a la sospecha de que España, España entera, su constitución, sus hombres ilustres, sus pregonadas virtudes, sus organismos de todo linaje, su historia, en fin, padecían algún defecto esencial. Nada de aquello tenía buen cariz, todo era manco, fofo, en sí mismo insuficiente como las sombras, como los ecos, como los edificios de escayola. Por un caso de hipocresía colectiva, tan grave y tan tenaz que es acaso sin ejemplo en la historia, habíanse acostumbrado los españoles a hacerse la ilusión de que respiraban cuando abrían la boca, no habiendo aire en torno; a creer que aprendían algo cuando leían los libros de sus pensadores, o escuchaban cosas con algún sentido cuando hablaban sus oradores, o escuchaban cosas con algún sentido cuando hablaban sus oradores, o

administraban cuando sus empleados partían en las naves con rumbo a las colonias o en las postas y galeras hacia las provincias. Al cabo del tiempo habíanse atrofiado las facultades primarias y perdida la noción de su realidad, llegó a creerse de buena fe que aquello era pensar, sentir y querer. En el fondo ha sido nuestro pueblo el más satisfecho de ser como era y el que menos ha padecido sentimientos de emulación y menos ha deseado ser como otro. ¡Ser como otro! Todavía hoy suenan mal estas palabras y se interpretan como una invitación al mimetismo. Hasta ahora, sin embargo, no conoce el hombre otro método de perfeccionamiento fuera de tomar la imagen del prójimo por ideal pasajero que, como un cimbel, nos solicite y ascienda hasta el próximo estadio de perfección. Mejorarse a sí mismo, superarse a sí mismo exige imaginar previamente un «yo mismo» que sea mejor que uno mismo, que sea, por tanto, otro. El perfeccionamiento ha menester un poco de imaginación, siquiera esta mínima fantasía necesaria para imaginar algo mejor que uno mismo.

En lugar de esta imaginación creadora que es la facultad correctriz de la ruta del hombre por la historia, que es la facultad idealista, hemos gozado de la inversa potencia, la de alucinarnos, la de imaginar que somos ya lo que ni hemos sido ni somos. Ésta es la imaginación reentrée del loco que embute, quieras que no, lo ideal en la realidad hasta que esta revienta, se hace añicos y hecha polvo la lleva el viento en torbellinos. En este sentido sí que es metáfora general de la raza el buen Alonso Quijano y todos vivimos vida simbólica en Sancho, que como una boya grosera flota y va y viene sobre el mar tormentoso de la alucinación quijotesca.

En 1890 converge toda esta tradición, la tradición del ademán alucinado. Todo lo que es vital, eficiente, capaz de hacer y de padecer, todos esos poderes definitivos que componen la sangre del mundo, todo lo que incluido en una palabra llamo «actualidad», andaba fugitivo de España y en su lugar había dejado una atmósfera compuesta de gestos seculares condensados.

Al comienzo de su libro, en una página que acaso sea la mejor, define así Baroja el clima en que va a desenvolverse su personaje: «En esta época era todavía Madrid una de las pocas ciudades que conservaba espíritu romántico.

Todos los pueblos tienen, sin duda, una serie de fórmulas prácticas para la vida, consecuencia de la raza, de la historia, del ambiente físico y moral. Tales fórmulas, tal especial manera de ver constituye un pragmatismo útil, simplificador, sintetizador.

«El pragmatismo nacional cumple su misión mientras deja paso libre a la realidad, pero si se cierra este paso, entonces la normalidad de un pueblo se altera, la atmósfera se enrarece, las ideas y los hechos toman perspectivas falsas. En un ambiente de ficciones, residuo de un pragmatismo viejo y sin renovación vivía el Madrid de hace años».

Con el estricto método de un biólogo hace Baroja surgir de ese medio la individualidad psicológica de Andrés Hurtado. Aquí tenemos expresada con términos muy filosóficos la substancia de España hacia 1890. Mas esta misma fórmula filosófica que Baroja aprehende en esta página nos hace sospechar de él como novelista.

Se trata de una definición psicológica del medio español y aunque está bien, para psicología nos sabe a poco. Preferiríamos en lugar de que se nos definiera el medio, que se nos pusiera este mismo delante, que se nos trajera saltando por lo conceptual más cerca de la sensibilidad. Declaro francamente que el resto del libro no me manifiesta con claridad la influencia de ese pragmatismo viejo sobre los hombres y sus destinos. Ya veremos que Baroja no ha conseguido en ninguno de sus libros la aspiración esencial

del arte novelesco: suscitar en torno a unas figuras el medio de que espiritualmente viven, en que se personalizan. Si esto es así no tendré otra salida que aceptar como consecuencia lamentable la exclusión de Baroja de entre los novelistas.

Es el caso, en efecto, que Baroja me parece más bien un temperamento de metafísico que de novelista. Claro está, un metafísico un poco holgazán, un metafísico -¿cómo podría decirse?- un metafísico sin metafísica.

¿En qué quedamos? -preguntará el lector. Perdón, lector, perdón: tratándose de Pío Baroja no podemos quedar en nada. Es un organismo tan peculiar, tan interesante que consiste en al desorganización misma. Baroja es esto y es lo otro, pero no es ni aquello ni esto. Su esencia es su dispersión, su carencia de unidad interna. Este hombre, tan egregiamente dotado, es, en rigor, un montón de cosas espirituales.

El contenido de alguno de sus libros hace pensar en los que a la frígida luz de madrugada investigan con un palo por tentáculo, los traperos. Esos libros son la sinceridad misma.

PRAGMATISMO QUE NO LO ES Y RAZAS QUE NO LO SON

Hacia 1890, he dicho, hace crisis el alma nacional. Quiero decir que hacia esa fecha comienza a prepararse una generación de españoles que espontáneamente, sin las razones excepcionales que arriba indicaba, por impulso original e innato, no como una averiguación hecha a posteriori, duda de la realidad de España. En algunos hombres de esa generación el estado de duda desaparece muy pronto y se convierte en la negación del «pragmatismo nacional»

La fórmula de Baroja -pragmatismo nacional- no me es del todo simpática. Baroja se refiere al conjunto de opiniones de un pueblo sobre si mismo y sobre las cosas de este y el otro mundo que constituye el aire ideológico circulante entre sus individuos. ¿Por qué llamar a eso pragmatismo? Esta palabra a la moda significa la aceptación como verdad de una idea en vista de su eficiencia para el aumento o sostén de la vida. Ahora bien, un pragmatismo viejo querría decir un surtido de ideas ineficaces, por tanto, un pragmatismo que no lo es. Por otra parte, da a entender como si esas ideas procedieran de fuentes extrañas al pueblo mismo y éste se limitara a ejercitar una deliberación utilitaria, un sopesar las ventajas o peligros para, en consecuencia, aquiescer a ellas o rechazarlas. En suma, la ideología difusa de un pueblo resulta cosa extrínseca a él y, sin embargo, Baroja declara que es aquella «consecuencia de la raza, de la historia, del ambiente físico y moral». Pero ¿qué es un pueblo sino las consecuencias sucesivas de una raza, una historia y un ambiente físico y moral? La ideología difusa de un pueblo es el pueblo mismo. Lo que Baroja llama pragmatismo nacional es el espíritu popular en uno cualquiera de sus instantes.

No es difícil señalar la razón por la cual Baroja, a despecho de sus mismas frases, que identifican al pueblo con su ideario, se obstina en mantener separadas ambas cosas. No ignora el lector que el novelista vasco adolece de la manía antropológica; para él un pueblo es, ante todo, una raza, y una raza es, ante todo, una anatomía. A lo mejor en medio de un drama sentimental sorprendemos a Baroja entretenido en hacer escogidos juegos malabares con el homo alpinus y el homo mediterráneos o tirando carambolas con el semita, el ario y el turanio. En esta novela, por ejemplo, hallamos lo siguiente:

«¡Cómo se ve el sentido práctico de esa granujería semítica! –dijo Iturriz. ¡Cómo olfatearon esos buenos judíos, con sus narices corvas, que el estado de conciencia podría comprometer la vida!

-Claro, eran optimistas; griegos y semitas tenían el sentido fuerte de vivir, inventaban dioses para ellos, un paraíso exclusivamente suyo. Yo creo que en el fondo no comprendían nada de la naturaleza.

-No les convenía.

-Seguramente no les convenía. En cambio, los turanios y los arios del Norte intentaron ver la naturaleza tal como es».

Estos escapes etnográficos de Baroja son siempre motivo para algún regocijo. Yo, a decir verdad, se muy poco de achaques antropológicos, pero, en fin, puedo correrme hasta afirmar que entendida así esta ciencia no es cosa para tomarla en serio. Porque resulta que ahora ya no se habla de los turanios, resulta que no ha habido tales honrados turanios, y en cuanto a los arios del Norte presumo que Baroja se refiere más bien a los arios del Sur. Solo que para Baroja los que monopolizan el Sur son los semitas. Por arios del Norte me parece entender Baroja los indoarios, pues dentro de la oriundez aria suelen llamarse del Norte los que en lugar e bajar al Pendchab y de ahí al Ganges, donde hablaron sanskrit, tomaron por el Cáucaso, cubrieron la Anatolia y, asentándose en la Hélade, decidieron hablar griego. No estoy muy cierto, pero algo así debe ser. Pero se ha visto que Baroja anda mal con los griegos y en una de sus inconsciencias tan características como heroicas ha afirmado que «no comprendían nada de la naturaleza».

Una afirmación como ésta última –hablemos claro- carece tan por completo de sentido común que bastaría para que rompiéramos todo género de relaciones con este vasco troglodita. Pero conviene tomar las gentes como son si queremos aumentarnos con lo que buenamente nos ofrezcan. Baroja es así, quiero decir, es un poco troglodita y de serlo le vienen las virtudes como los vicios. ¡Viva Baroja y viva como troglodita!

Ello es que la profunda inclinación o prurito materialista de este escritor le arrastra en busca de una sustancia material palpable y visible de donde emanan las variaciones históricas. Cuando llega a toparse con las formas de los cráneos u otros datos anatómicos hace alto y se frota las manos satisfecho. «Tenemos la religión semítica, tenemos sangre semítica –dice “El árbol de la ciencia. De ese fermento malsano, complicado con nuestra pobreza, nuestra ignorancia y nuestra vanidad, vienen todos los males».

¿De dónde habrá sacado este hombre que tenemos sangre semita? Pero, aunque la tuviéramos. ¿qué genero posible de mixtura puede resultar complicando una sangre con una ignorancia y una vanidad? Todo esto es la imprecisión radical de un pensamiento balbuciente.

Mas lo que a nosotros interesa es meramente la concepción de los pueblos, según Baroja, como realidades anatómicas, físicas, bestiales que cruzan la historia a la carrera, mientras las ideas son saetas que un saetero ideal les va clavando en los flancos. Lejos de ser éstas la exudación más íntima de las almas étnicas, serían elementos inorgánicos e instrumentales de que se dejan penetrar.

Yo ando tan remoto de pensar como Baroja, que pienso todo lo contrario. Yo no porque rehuya una concepción determinista de la historia. Al revés, el determinismo materialista de la historia basado en la

noción anatómica de las razas me parece demasiado relapso. Si a tal grado de color y a tal milímetro de desviación craneana o tal grado de coloración cutánea o tal forma de nacer rizados los cabellos se pudiera atribuir unívocamente tal idea, tal predilección estética concreta, tal expresión religiosa, tal instituto jurídico de modo que sólo a ella cupiera atribuir éstos, me parecería esta filosofía aceptable. Pero ocurre que semejante atribución exacta no es posible, que a cada configuración anatómica pueden referirse como efectos los productos culturales más distantes y que el ridículo salta a la vista cuando se lee, según se lee en el libro de Hamon, que el cráneo del homo alpinus, es decir, del honrado suizo, produce una enorme capacidad tributaria y una gran afición a montar en bicicleta, o aquella patochada del gran Bucle que derivaba la aptitud de los indios para la metafísica de que se alimentaban con arroz.

SOBRE UN PENSAMIENTO DE SCHELLING

Dar como fundamento al determinismo histórico nociones biológicas es tan ilusorio, que un pensador sutil de nuestros días, el doctor melifluido monsieur Bergson, ha podido restaurar merced a ella el extremo indeterminismo. Un cerebro es para Bergson una fábrica de indeterminaciones.

No, el determinismo radical de la historia tiene que ser psicológico, o tal vez más estrictamente, ideológico. Nos es menester para los problemas históricos un género de fatalidad que no excluya la libertad de las acciones. Ahora bien, obra uno libremente cuando es uno el que obra. Y uno es, en definitiva, las ideas que uno tiene.

Libre es la acción que dimana de nuestro ideario íntegro, aquella fluencia que recoge en sí todas las torrenceras de nuestra cuenca espiritual. Por eso escribe Chesterton: «Hay gentes, y yo entre ellas, para quienes lo más importante en un hombre es su concepción del universo. Para una patrona a quien se presenta un nuevo huésped es ciertamente de importancia como las rentas que éste posee, pero es mucho más importante para ella saber cuál es su filosofía. Para un general que tiene que combatir al enemigo es ciertamente de importancia averiguar las fuerzas del enemigo, pero lo es mucho más conocer su filosofía». Del mismo modo, la última fuente de los actos de un pueblo consiste en su ideario. No hemos de buscar las razas humanas, las razas históricas en los cajones de la antropología, sino en la historia misma. Una raza de hombres es una clase de productos culturales, de ideas, de acciones, de sentimientos. Y originalmente y sobre todo una raza es una manera de pensar.

No me refiero ahora al pensar científico, a las creaciones estéticas o jurídicas de un pueblo: estas operaciones no son nunca en rigor, populares, sino que las realizan individuos especializados. Pero en cada país, de la labor de los sabios, del ejército de los artistas, de la actividad técnica de juristas y administradores que tiene lugar en cerrados laboratorios, en estudios, en oficinas, trasciende como una fosforescencia ideológica, que es la luz con que se ven las cosas andando por las calles y deteniéndose en las plazuelas. Todo lo que es científico en la labor científica, estrictamente artístico en las bellas artes, técnico en la administración y en la política, queda dentro de los recintos donde se produce; aquella fosforescencia está, en cambio, compuesta por cuanto hay de confuso, de amorfo, de genérico en estos ejercicios. O mejor dicho, es aquella misma ideación reflexiva en su expresión germinal e indiferenciada. Es la atmósfera mítica del pueblo dentro de la cual, procediendo de la cual adquieren sus formas concretas las ciencias, las artes, las leyes.

Estas últimas, por ejemplo, son cristalizaciones de una jurisprudencia difusa y más vaga: la costumbre. De ésta sale aquélla al cabo de más o menos rodeos. Pero una vez cristalizada la ley, la atmósfera mítica popular, incomparablemente tenaz, continúa envolviéndola y a poco las aristas del prisma legal comienzan de nuevo a encenderse en líneas fosforescentes, nueva costra de costumbres que empieza a depositarse en torno a la ley nueva que se ha mandado hacer.

En un lugar de Schelling -¡oh Schelling, genial danzarín de las ideas!-, en la Filosofía de la Mitología, obra de su vejez atormentada, sostiene el filósofo profundamente que un pueblo es en última instancia su mitología, su idea de la divinidad.

¿Cómo han nacido los pueblos? –se pregunta. ¿Qué impulso disgregó la humanidad homogénea inicial? La leyenda bíblica deriva la escisión en pueblos diferentes de la confusión de las lenguas. «Nada separa tan íntimamente a los pueblos como el idioma y sólo dos pueblos que hablan idiomas diferentes están realmente separados: no es posible, pues, desligar el origen de los idiomas del origen de los pueblos»

Pero ¿de dónde vino a su vez la divergencia de idiomas? Es el lenguaje el producto más inmediato de la conciencia y su divergencia en idiomas distintos supone consecuentemente «una crisis espiritual en lo más íntimo de los hombres». El lenguaje es la manifestación de la comunidad radical de los espíritus, es la comunicación misma. La unidad originaria de lenguaje revela la unidad de pensamiento. Y el pensamiento central del hombre primitivo no es la aritmética o la física, es su noción de Dios sobre el mundo y del mundo bajo Dios, es el mito.

Pues bien, el rompimiento de la unidad lingüística requiere para ser explicado, según Schelling, una conmoción profunda en los senos de las conciencias humanas. Y puesto que el contenido básico de éstas, aquél de que todas las restantes ideaciones provenían como de una matriz era el mito divino, habrá que derivar la separación de los pueblos de una hendidura pavorosa que se abrió en la concepción común del Dios. El Dios único se partió en Dioses y la humanidad quedó disgregada, separada por grietas hondísimas y cada aglomeración de hombres se sintió compacta y unificada por la creencia en uno de esos Dioses y despegada, hostil hacia otra cualquiera que pensaba otro Dios. La duda del Dios común llevó a la invención de Dioses particulares y en esta invención se hicieron los pueblos, estas invenciones son los pueblos.

Sin embargo, medítese un poco. Póngase en lugar de Dios la idea de mayor eficacia que contenga la mente de un pueblo y de la cual toman los demás su origen. Dos colectividades que discrepen en aquella idea primaria no podrán vivir juntas, como un casino republicano y un casino jaimista. Y no pueden vivir juntas sencillamente porque no se entienden. Hablan ideologías incommunicantes y repulsivas.

Schelling se deja ir a una terminología ingeniosa. La confusión bíblica de las lenguas partió de Babel. ¿Qué es esto de Babel? Se dice que Bab-Bel, puerta de Dios. Nada de eso. La significación verdadera la da la Biblia en el versículo 9 del Génesis: «Por esto fue llamado el nombre de ella babel, porque allí confundió Jehová el lenguaje de toda la tierra y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra». Babel es propiamente Balbel, una palabra onomatopéyica con que se imita el ruido que percibimos al oír una lengua desconocida. Es el mismo tema –sigo reproduciendo a Schelling- que produjo la palabra griega bárbaro, es decir, el que habla otra lengua, aquél a quien no entendemos, y la latina balbuties, y la francesa babil. Añado yo: y la española balbucear.

Un pueblo es su mitología y mito es todo lo que pensamos cuando no pensamos como especialistas, como médicos, como abogados, como pintores, como economistas. Mitología es el aire de ideas que

respiramos a toda hora, son los pensamientos espontáneos que van por las calles de las urbes como canes sin dueño, son las emociones anónimas que mueven las muchedumbres, son los prejuicios de las madres y los pardos consejos que cuentan las nodrizas, son los lugares comunes de la prensa y de los oradores. Pero son también mitología las creencias básicas de que parte nuestro edificio espiritual, las tendencias intelectuales que constituyen el empujón inicial recibido del ambiente por nuestra conciencia infantil, es el módulo decisivo, el ritmo mental que penetra íntegramente nuestra estructura psicológica, atmósfera omnipresente e irradiante, siempre y dondequiera eficaz sustancia colectiva de que los individuos somos sólo variaciones. Una mitología es un pueblo.

A esto se refiere Baroja cuando en las primeras páginas de "El árbol de la ciencia" nos define «el pragmatismo español» hacia 1890. Yo solo he ensayado una corrección al nombre un poco frívolo que da a tan trágica realidad. Pero ha visto en ésta, admirablemente, la representación dentro de una novela contemporánea de lo que en la tragedia griega era el destino o fatalidad.

La mitología en que nacemos es nuestra fatalidad y nuestro determinismo.

Y he dicho que en 1890 hace crisis el alma nacional. Ahora se ve claro lo que esto quiere decir: la mitología que se quiebra como un cristal. Un grupo de españoles duda de la mitología nacional, duda de España, de sus valores reconocidos, de sus virtudes, de sus glorias, de sus hombres ilustres.

Reducido a términos minúsculos sobreviene aquella misma conmoción profunda de la conciencia humana primitiva que hizo ésta añicos, es decir, pueblos. «NO un aguijón externo, sino el aguijón de la íntima inquietud, el sentimiento de que ya no se es la humanidad entera, sino sólo una parte de ella y que no se pertenece a lo que es la Unidad verdadera, sino que se ha caído en poder de otro Dios particular; este sentimiento fue quien empujó a pueblos de tierra en tierra, de casta en casta hasta que cada uno se halló bien solo consigo y bien separado de todos los extraños y encontró el lugar para el determinado e idóneo».

Andrés Hurtado siente su incompatibilidad con la vida que le rodea, se siente otro que esa España circundante. No entiende los ruidos de la realidad que le envuelve y soporta. En torno a él España es un inmenso absurdo. Sus conciudadanos no le entienden: ellos y él se son recíprocamente extraños, bárbaros. Hablan en ellos dioses distintos. Este mozo es un precursor, porque siente germinar en los senos de su espíritu un nuevo idioma ideológico, una nueva manera de pensar, un pueblo novísimo y aspirante. Es sólo precursor porque no llega al lugar hacia donde corre: no llega a pensar nuevos pensamientos, simplemente los balbucea.

Hubiera querido Baroja hacer de su personaje el representante de una nueva sensibilidad que emerge, de una generación de españoles en quien se inicia una nueva España separada por un abismo de la antigua y comunal España. Andrés Hurtado es Baroja en primer término; luego es un grupo de escritores que comenzaron a publicar en 1898.

Veamos en qué consiste esta nueva mitología balbuciente.

INTERMEZZO: RECUERDO TRÍPTICO

Por aquél tiempo comenzó a hablarse en España de «modernismo» y de «modernistas».

¡Aquel tiempo!... Yo ya voy siendo viejo, puesto que tengo recuerdos injustificados. La vejez, vista desde dentro, consiste en que se van abriendo en el área del alma multitud de escotillones –como ojales inoclusos de llagas que dieron dolores; por esos escotillones brincan a lo mejor sobre la escena reminiscencias subitáneas que hacen una pirueta o un gesto nervioso y lejano y vuelven a sumergirse bajo la tierra mental. Nada se parece menos a la imagen continua y bien constituida de la historia como las memorias que hacen los viejos. Yo tenía un tío que nació el año 19 del siglo pasado y murió hace pocos años; había sido miliciano nacional, abonado al Fray Gerundio y conocido de Larra. Cien veces intenté descubrir el extremo de la cinta enrollada de sus recuerdos. Si logro tirar, imaginaba yo, pasará ante mi fluyendo tranquilamente, vívido e inmediato, todo el siglo XIX español. Hubiera sido una gran fiesta ver desfilar en orden las procesiones de los recuerdos históricos depositados en aquel cerebro centenario y venerable, de frente alta y bella, con dos arrugas profundas y onduladas y unos aladares blanquísimos sobre las sienes tersas, como los del señor Martínez de la Rosa. Mas siempre fue en vano. Los viejos no tienen recuerdos históricos, sino personales. El recuerdo es lo contrario de la historia. La historia no se hace con recuerdos, como la física no se hace con percepciones. Así, cuando pedía a mi tío que me hablara de Mariano de Larra me refería las aventuras de un mandadero que tenían las monjas de Escalona o que una vez vino a Madrid desde Talavera y se mandó hacer un pantalón collant en una cierta sastrería de la calle de la Cruz. Si yo insistía y le invitaba a remover los fondos de su memoria juvenil, cómo conoció a Larra, en qué café, -¿sería en Pombo?-, se le encendían un poco los ojos, temblaba todo él un poco y me contaba unos amores que tuvo en Plasencia con una panadera tísica.

¿Cómo puede llegar a tanto la irreductibilidad de nuestro ser individual que de un enorme pasado histórico, de una edad del mundo salve en su memoria solamente unos pedazos grotescos?

Pues bien, de mi «aquél tiempo» conservo yo principalmente tres reminiscencias absurdas, y menos mal que una de ellas, la última, puede servirnos de algo. Es la primera, ¿cómo no?, una muchacha de la que yo andaba enamorado y que llamaban Ida. Yo la amaba sin razón suficiente, nada más que porque era suave, esbelta, fugitiva y casta. Había en ella un frescor hosco y algo altivo y tenía unos pies muy menudos y unas lindas manos alongadas y posantes. Convine en que se parecía a Diana cazadora, la virgen amuchachada que pintan siempre huyendo entre árboles y canes, pero convine en que a la par – con sus finas manos, con sus finos pies- se parecía a las corzas perseguidas por Diana. La mitología, que nos hace vivir, nos envenena.

El segundo recuerdo es el rostro indescriptible del respetabilísimo Francisco Codera, el insigne arabista, mi maestro, hombre ejemplar en nuestra tierra, tan amante de su ciencia que ha llegado a asemejarse su torcido semblante a una letra coránica. Y veo esa cara pálida, marfileña, destacar sobre el negro haz de un encerado y veo el sarmiento de su mano, blanco como un hueso, que dibuja en ese encerado una letra que se parece a él mismo. Don Francisco Codera me suspendió en árabe: la culpa fue de Diana.

En fin, el tercer recuerdo... Imaginad un Cristo que sale del monte Olivote, lívido, ebrio de dolor que ha bebido en las heces de un cáliz amargo, un Cristo alargado, un Cristo gótico con las melenas nazarenas de un Cristo español. Pero no, no es propiamente parecido a un Cristo; camina resolute y agresivo como

un caballero del Santo Grial, atraviesa sin pactos y heroico el denso achabacamiento de la nación, lo hiende a estocadas y avanza intacto conservando la herencia de pureza del paterno Parsifal. Por la calle de Alcalá, en la diestra un bastoncito de hierro, en los labios un párrafo como una flor.

Me refiero a don Ramón del Valle-Inclán, nuestro hermano mayor en la nueva familia espiritual.

Otro hermano mío espiritual me ha referido que su ingreso en Madrid fue por el Prado arriba. En la esquina de Banco de España vio un hombre, como un fantasma, que se defendía con su bastón de unos estudiantes. El que llegaba de provincias fuese en defensa del hombre señoero contra los agresores muchos. Y el hombre que era como un fantasma díjole en grande voz: «¡Echese a un lado, hidalgo, o arremta conmigo a eztoz villanoz!»

Concluida la media batalla, los dos se hicieron conocidos, se dieron la mano, se presentaron:

-Ramón del Valle-Inclán, literato.

-Ramiro de Maeztu, periodista.

Valle-Inclán era en «aquél tiempo» de la confusión de las lenguas españolas el modernista máximo. Cuando yo vine al mundo de la curiosidad intelectual, cuando comenzó a obrar sobre mí de un modo conciso la mitología ambiente se estaba dando en Madrid un gran escándalo: este escándalo era Valle-Inclán. Lo grave no consistía en sus melenas, aún cuando peinarse según propio régimen y no amoldarse al peinado mostrenco es ya un acto subversivo en España. Lo grave consistía en que Valle-Inclán, sin inmutarse, tranquilamente y, lo que es aún peor, con algunas razones de estética sostenía que Echegaray era un pésimo escritor. Hacia 1900 esto valía, poco más o menos, lo que una conmoción cósmica. El español que lo escuchaba sentía vacilar los goznes del universo, agrietarse el firmamento, bailotear los astros mayores y amenazar ruina la torre del reloj de la Puerta del Sol. Esto último era fatal, porque esa torre representaba el centro de España y e su firmeza dependía la seguridad nacional. Para no pocos compatriotas era la patria una vieja que Romero Robledo tenía conservada dentro del reloj de la Puerta del Sol.

No hay exageración en el efecto que producían los juicios de los «modernistas» sobre los escritores y otras ilustraciones nacionales. Ni debe parecer extraño. Las ideas, aun las malas e ineptas, viven en una cohesión que es literalmente superior a toda comparanza. Unas se apoyan en las otras, necesitan las unas de las otras, viven en solidaridad esencial. La opinión reinante sobre el mérito de los dramas de Echegaray necesitaba para pervivir de todas las demás opiniones ambientes sobre lo bueno y lo ilícito, sobre ciencia e historia, sobre religión, sobre los toros y sobre la española infantería. El elemento en que viven las ideas, repito que aun las malas e ineptas, es el sistema. Como las plantas son unas cosas que nacen sobre la tierra, son las ideas unas plantas que nacen en un sistema.

Cuando un sistema es pésimo, es débil, es sistema en un sentido superfetatorio, es sistema por sistema. Pues roto en uno cualquiera de sus puntos penetraría el aire dentro y lo haría estallar, como acaece con las bombillas eléctricas.

En bueno o mal sentido, la cohesión que mantienen las ideas es ferocísima, mayor infinitamente que la cohesión de una sociedad o la cohesión de la materia, pues a éstas les llega, en definitiva, la cohesión de aquella original de las ideas. Una mitología absurda es dura de tajar como una coraza.

LA IRRUPCIÓN DE LOS HÉRCULES BÁRBAROS

Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Maeztu, Martínez Ruiz, Baroja... Fue una irrupción insospechada de bárbaros interiores. No vinieron de fuera: todo lo contrario. Vinieron del centro mismo de la mitología nacional. Mas bien eran ese mismo centro que se descentra y forma un epicentro. España sigue rodando en torno a aquel centro antiguo como un astro muerto rota sobre el corazón.

Los escritores de esa generación se diferencian tanto entre sí que apenas si se parecen en nada positivo. Su comunidad fue negativa. Eran no-conformistas. Convergían, heterogéneos, en la inaceptación de la España constituida: historia, arte, ética, política. Se trata de una nueva sensibilidad emergente: por lo pronto se trata de eso solo. Todo renacimiento supone una previa variación de la sensibilidad radical. Yo no afirmo ni niego que trajeron muchos o pocos pensamientos nuevos, que inventaron muchas o pocas cosas nuevas. De venir todo esto, tenía que venir después. Para que en el mundo haya algo nuevo es forzoso que sobrevenga primero una nueva sensibilidad.

En los comienzos del Renacimiento occidental parecía a cada hombre que entre sus manos era creado otra vez el mundo. Se hacían la ilusión aquellos filósofos, médicos, humanistas, poetas de que era su actividad una perenne innovación. Así Paracelso, el fantástico médico, se envanecía de haber enseñado dos mil cosas nuevas. No había tal: las afirmaciones particulares, los sentimientos particulares de todos aquellos hombres eran los mismos de la Edad Media moribunda. Los nuevos eran ellos mismos, la sensibilidad general con que se acercaban a las cosas.

El lector atento –y yo no escribo más que para lectores atentos, que no se ofenden si se les exige leer dos veces las líneas- preguntará qué es lo que siente

Al segreto che s'asconde

Sotto il velame degli versi stranni

en su iniciación, una sensibilidad nueva cuando en realidad no ha sacado de sí todavía cosas nuevas.

La sensibilidad nueva comienza por sentirse a sí misma: antes de percatarse que las cosas son otras de lo que antes eran, siente que ella misma es distinta, que es otra que sí misma. Se siente como una dualidad, como una escisión, como una inquietud, como un desgarramiento.

Es curioso que el efecto de pavor producido por las primeras campañas de los escritores antes mencionados no nació de que estos tomaran posiciones en los grandes bandos de España. No eran conservadores que arremetieran con los liberales: liberales y conservadores los odiaban igualmente y siguen odiándolos. NI porque fueran anticristianos que vinieran a aporrear los principios del catolicismo: alguno de ellos era, y tal vez siga siendo, católico o a lo menos cristiano. En general, podía leerse entre las líneas de sus artículos que no era inspirada la acción agresiva por un abuso o error

particular entre los muchos nacionales. De lo que eran enemigos irreconciliables era de lo que entonces se llamaba España, así en general, del íntegrum de la mitología peninsular.

En esto coincidían todos: todos poseían la conciencia de que una España fuerte no podía salir por evolución normal de la vieja España. Se imponía una peripecia cultural, una catástrofe psicológica: un nuevo Dios, un nuevo lenguaje, una barbarie redentora.

Todo esto fueron aquellos jóvenes irrumpentes: algunos de ellos apenas si sabían algo. Los que sabían, como Unamuno, hacían como que no sabían. Lo que había en ellos de valor nuevo era su mentalidad catastrófica.

Fue muy exacto el nombre que el vulgo les dio: ¡Modernistas! Esto quiere decir que no eran modernos, no era ser modernos lo que les preocupaba. La preocupación de ser «hombre moderno» es propia de un agente de comercio. Su modernidad era un arma contra el casticismo y la tradición nacional, contra todos los valores recibidos, contra la España ornamental y sin substancia, contra aquella España que era solo un ademán. Nada servía de ésta; por lo menos, era menester partir de esta suposición sin perjuicio de rectificarla en casos particulares. La nueva España tenía que ser creada a nihilo. Para esto era preciso antes dejar el campo libre, aniquilar la falsa construcción de España. Sobre la tierra había una hondísima costra de centenarias ineptias: la patria era como un establo de Augías.

Y los bárbaros aquellos, nuevos Hércules, se pusieron a limpiar los establos de Augías.

De aquí que lo específico de su acción fuera negativo. Crítica, improprios, agresión, rebeldía y perforar las monedas falsas.

Las gentes que no tienen nada que decir podrán no mostrarse agradecidas. Los que tienen algo que decir saben muy bien cuanto deben a aquellos Hércules bárbaros que tomaron sobre sí la pronunciación de ciertas grandes y elementales barbaridades que habían de ser forzosamente dichas.

UN HÉRCULES DÉBIL

Pero no se disgrega un corazón gratuitamente del gran corazón popular dentro del que ha brotado. La mitología ambiente es al fin y al cabo un mundo pleno y unitario donde las cosas pueden sustentarse arrimándose cada una al hombro de la vecina. Cuando un estado heroico de espíritu nos mueve a consumir nuestra secesión de esa mitología por parecernos ella y cuanto en ella vive ficticio, retórico e inepto, nos encontramos solitarios con nosotros mismos, horriblemente solos, sin cosas, sin mundo. Tenemos que reconstruirnos un ámbito y poblarlo de realidades. Y todo esto tenemos que sacarlo de nosotros mismos.

Es el caso del budha que fue arrojado del cielo de Indra y gracias a su energía anímica logró construirse a fuerza de meditaciones un nuevo cielo y una nueva Indra.

Para esto hace falta no sólo haber sido primero un héroe capaz de la negación trágica, sino ser después un robusto afirmador, un poderoso artífice, un constructor.

A un hombre dotado de la nueva sensibilidad, pero débil en el fondo, se le convierte todo alrededor en una isla desierta y él mismo en Róbinson. Robinson es el hombre civilizado que en virtud de una catástrofe vuelve a una vida elemental de hombre cavernario.

Andrés Hurtado es uno de aquellos hombres exento de musculatura suficiente y condenado a robinsonismo perpetuo. Cualquier evento lo destruye. Vive como un hongo, atendido a sí mismo sin adherencia bastante al medio, sin cambio de sustancias con el dintorno. Hubiese querido –según nos declara Baroja- «encontrar una disciplina fuerte y al mismo tiempo afectuosa». Las partes de la novela son otras tantas «experiencias» en persecución de esa disciplina. Como todas en general, es esta novela de Baroja una robinsonada: durante esas experiencias a través de la vida española se nos antoja ver a Robinson vagando por la isla de Juan Fernández un busca de una espelunca. Si Andrés Hurtado busca el árbol de la ciencia es para tumbarse a la sombra, para guarecerse.

Andrés Hurtado es Baroja mismo: Baroja es el Hércules débil, una cosa muy melancólica. Ya veremos que su literatura de agresión confirma este juicio, que su aparente fortaleza es sólo aparente, que su ferocidad ideológica es el canto del temeroso caminante para asustar a los propios miedos que del corazón se le levantan.

Los hombres de la generación de Baroja que han valido algo tienen, en diferentes grados, el rasgo común de parecer gentes a quienes un incendio acaba de arrojar de su casa y andan despavoridos buscando otro albergue, sin que el azoramiento alojado en ellos les permita descubrirlo ni aun topar con los caminos reales que a poblado conducen. Y van campo a traviesa soliviantados y quien no los conozca habrá de tomarlos por malhechores intelectuales.

BAROJA, EL CAN

Decía yo que el estado coincidente de espíritu en los hombres de 1900 era negativo. DE entonces acá y aun entonces había en muchos de ellos, cada cual dentro de lo suyo, elementos constructivos que se han desenvuelto después. Pero lo característico del momento era la sensibilidad negativa, la negación como sensibilidad. Pues bien, Baroja es sólo esto, puramente esto. Baroja es el representante tipo de aquella fauna española. Como yo creo que en estos doce años, aunque nuevas maneras se anuncian al horizonte, sigue siendo España en esencia la misma España nacida al choque de 1898, puedo consecuentemente hallar en Baroja el logaritmo de nuestra época. Lo nuevo que se anuncia no pasa de una señal equívoca que a lo lejos creemos percibir. La realidad son los veinte volúmenes de Baroja. Contra lo que se cree, los personajes heteróciltos son los que sirven de ejemplares típicos.

Vamos a inclinarnos brevemente sobre el alma de Pío Baroja. Alma nacida de una catástrofe en el espíritu colectivo, ofrece un panorama lamentable: al través de esta alma vemos como por una ventana la destrucción de la España interior. Paisaje de terremoto. Casas rotas que hacen ostentación impudorosa de sus intimidades, gabinetes con papeles pintados de flores ridículas, secciones de escaleras, vigas desencajadas, pasillos de cal sucia –árboles con las raíces al viento como crispadas, grietas hondas que descubren las tripas arcillosas de la tierra, fangales, escombreras y, envolviendo toda aquella miseria y rotura, un polvillo de yeso que asciende y se deja dorar por el sol y danza

alborozado y muchachil en los rubios rayos, tirantes como cuerdas de arpa. De aquella omnímoda ruina se levanta un anhelo hacia nueva vida original.

Hay una palabra que en todas sus posibles complicaciones aparece con insistencia, a veces enojosa, en los escritos de Baroja. Yo casi pienso que en esa palabra agota Baroja cuanto de suyo, de propio tiene que decir: contiene su visión del mundo “in nuce” y especialmente su concepción de España. La palabra es ésta: ¡Farsa!

Cuando Baroja ha dicho de algo que es una farsa o de alguien que es un farsante, pasa a la orden del día. Y casi todas las cosas le parecen farsas y casi todos los hombres le parecen farsantes. Verán ustedes, verán ustedes, cómo de este impropio sale toda la filosofía de Baroja.

Farsas son aquellas realidades en que se finge la realidad. Esto supone que la realidad tiene dos planos: uno externo, aparente, manifestativo; otro interno, substancial, que en aquél se manifiesta. Es misión esencial de la realidad aquella ser manifestación adecuada de ésta, si no es farsa. ES misión esencial de esta realidad interna manifestarse, exteriorizarse en aquella, si no es también farsa. Ejemplo: un hombre que defiende exuberantemente unas opiniones que en el fondo le traen sin cuidado es un farsante; un hombre que tiene en realidad esas opiniones pero no las defiende y patentiza es otro farsante.

¿Cuál es, pues, según esto la verdadera realidad, la definitiva, la única? Sugerido queda: la correspondencia exacta entre el gesto y el espíritu, el espíritu y el gesto. La perfecta educación entre lo externo y lo íntimo. Como Goethe, bien que a otro propósito, cantaba:

Nada hay dentro, nada hay fuera;

Lo que hay dentro, eso hay fuera.

Para quien lo más despreciable del mundo es la farsa, tiene que ser lo mejor del mundo la sinceridad. Para Baroja lo sincero es lo real. Sinceridad no significa una buena cualidad que poseen algunas buenas cosas y algunos buenos seres de este mundo, es el nervio mismo del mundo, médula del universo.

No hay valores absolutos, ni realidades absolutas: todo puede valer absolutamente, ser absolutamente real si es sinceramente sentido.

La metafísica de Baroja es la metafísica de la sinceridad. No la ha inventado él, ciertamente, pero la ha vuelto a sentir con vigor. Es la antigua y honrada metafísica del cinismo. Es un discípulo español de Diógenes el Perro y Krates el Tebano.

«El cinismo –como dice Eduardo Schwartz- nace como oposición a la cultura convencional». Sobre el áspero islote de los instintos naturales levanta la cultura los edificios de sus formas, de sus mecanismos, de sus artejos. Impúlsale a ello un instinto peculiar, tan natural como otro cualquiera, pero que se distingue de ellos en que no se dirige a ningún efecto especializado, sino meramente a fomentar la expansión de los demás, el aumento y potenciación de la vida. Mas ocurre que las construcciones instrumentales que a este fin va creando y se llaman civilización, pierden a veces su conexión con

aquella vida natural que tratan de acrecer, se declaran independientes y aprisionan entre sus muros la vida misma de que proceden. Es el cauce que se abre el río, y el cauce lo esclaviza.

Siendo la civilización un ámbito construido para que en ella circule la vida, se queda a veces hueca como un caracol sin animácula. Ésta es la cultura ficticia, ornamental, farsante. Cuando esto acaece, aquel instinto potenciador de lo demás, aquella voluntad no de vida sino de potencia, de más-vida se revuelve contra sí misma, da unos cuantos envites al edificio de escayola y propone a los hombres como salud el retorno a la naturaleza original, a la bruta e inmediata. Esto es el cinismo y ésta es su clara misión de cultura.

No hay renacimiento posible si no se vuelve a nacer, y nacer es naturarse, volver a la naturaleza, volver de la cultura hecha farsa. Todo renacimiento supone un momento de inmersión en el orangután inicial que el hombre lleva dentro, y yo que quisiera ser todo lo contrario que un cínico admiro no obstante su ejercicio y siento ternura hacia ese utilísimo cinismo, pasajero retorno al paternal chimpancé.

Reconozcamos sin embargo que España ha necesitado una época de cinismo. Los valores nacionales de todo orden eran falsos. Eso que se llamaba España, ese hilo hilado con una mitología inhábil que aunaba a los individuos en nación, en conciencia colectiva convenía que fuera roto. Baroja piensa que no sólo hay que romper la mitología española, sino la europea actual. Rompe el hilo de todas las convenciones, caen los edificios de todo linaje, las formas todas de la socialización, la gramática misma que lleva a convergencia los modos de expresarse individuales. Nada de eso tiene sentido: todo es farsa. Quien acepte algo de eso es un farsante. La sinceridad es la nueva tabla.

¿Qué queda? Una isla desierta en torno de un Róbinson. El individuo señor. Yo.

En "El tablado de Arlequín", breviario del barojismo, nos encontramos con la formulación de esto:

«Si, yo creo posible un renacimiento en la vida. Creo que sin el peso de las tradiciones podría ser nuestra existencia más enérgica; creo que podríamos gastar más decentemente las fuerzas de la vida. Ese debe ser nuestro deseo: agotar todos los instintos, derrochar todas las energías.

«Pero hay un mundo que lo impide; es un mundo de impotentes, de pálidos espectros, que monopolizan las mujeres y no las fecundan; que monopolizan el dinero y no lo emplean; que lo monopolizan todo y lo guardan todo.

«Es una lástima; los que tenemos el mundo de deseos, de instintos no satisfechos, debíamos de reunirnos para enterrar vivos a todos esos impotentes, que nos impiden realizar nuestras ansias de poder, de amor, de orgullo...

«Después de enterrarlos, tendríamos tiempo de devorarnos los unos a los otros».

Éstos son los primeros principios de Baroja el Can. Retorno a la naturaleza, vuelta al balbuceo, agresión a la decadente sociedad en torno. ¿Qué libros pueden hacerse partiendo de estos principios? Lean ustedes los libros de Baroja y hallarán que son ladridos a unas ruinas hediondas bajo una luna apasionada.

BAROJA CRISTIANO

Cuando se presenta en el horizonte espiritual una alimaña literaria del tipo de Baroja, es que la raza va a ascender. No es una fuerza positiva de ascensión, es un síntoma: el primer golpe de una sangre nueva contra venas de paredes envejecidas.

Claro está que con un ideario como ése no se puede hacer nada. El cínico, el sincero se condena a no construir nada.

Pues justificable como acto de negación de las culturas caducas es el cinismo injustificable si perdura. Bien está como transición de una afirmación otra, pero no si se obstina en afirmarse de sí mismo. La única negación fecunda es la transitiva. La doctrina del sincerismo lleva a una consideración romántica ferozmente apasionada e injusta de las cosas. Así, el gran odio de Baroja es la organización. Todo lo organizado le repugna.

Dice Azorín en "Lecturas españolas" que las máximas antipatías de Baroja son la «estupidez» y la «crueldad». Esto procede en parte de un lado muy amable de Baroja, su sentimentalismo, una faceta de su ser que o ha dejado voluntariamente ineducada o no ha podido por sí misma fortalecerse. Pero, en todo rigor, no es exacto: no es su mayor repugnancia la crueldad. Baroja odia la crueldad organizada, pero ama la crueldad espontánea y original. Se conduce si un guardia civil apalea a una rata, pero se alegra si una rata apalea a un guardia civil. Por una razón muy sencilla: supone en este caso que el guardia civil obra en este caso por convención y oficio más que por convicción. El rata, en cambio, por divino y sincero instinto de perseverar en su ser de rata. Ama Baroja el amor a la ventura, pero no suele simpatizar con el amor organizado civilmente.

«Para mi libertad –dice Roberto en "Aurora Roja"– es más ofensivo acatar la ley que obedecer a la violencia».

No dejaré de notar que esto de depender el valor de los actos de la sinceridad, esto de que todo lo sincero es bueno y todo lo insincero malo coincide con el elemento quietista místico que constituye el carácter decisivo del cristianismo. «Como el fruto del árbol» nazca la acción del hombre, impera el Evangelio. El valor de la acción es absoluto, no relativo a sus fines o resultados, y estriba según la sensibilidad cristiana, sobre todo protestante, en ser manifestación inmediata, adecuada, completa del ánimo. La depreciación del acto resulta de que entre éste y el ánimo se interpone algo, sea lo que sea, un orden, una consideración utilitaria, porque todo esto es extraño al individuo. El alma es buena en sí misma y sus obras buenas porque de ella manan, no es ella buena porque sus obras lo sean. El estado de gracia es la divina sinceridad del alma.

Miel pura de abejas.- ¡Mire usted que es mejor con un poco de harina! –No, no; lo mejor de la miel es venir sin mezcla de la panza de la abeja, tan dorada y tan linda que parece orfebrería.

La simpatía del novelista hacia ladrones y mozas del partido diríase a sí mismo completamente evangélica. El robo es un acto ejemplarmente sincero: por su medio expresamos nuestro deseo vehemente de un objeto.

El autor antes citado (E. Schwartz), en sus páginas sobre el cinismo clásico apunta también la proximidad de ambas morales: «Aun cuando el predicador cristiano habla naturalmente mal de sus

concurrentes profanos, acontece más de una vez que un cínico se desliza en una comunidad cristiana y alcanza en ella grande influjo; bajo el emperador Teodosio estuvo uno de ellos a punto de ser obispo de Constantinopla».

Yo no sé si esta advertencia causará un disgusto a Baroja. Porque no quiere ser semita por nada del mundo, y para no serlo no quiere ser cristiano. Pero resulta que su filosofía de la sinceridad le conduce hacia el cristianismo y en consecuencia se halla propincuo a semitizarse.

CAMBIO DE RUTA

Baroja, sin embargo, no tiene una metafísica, ni siquiera la metafísica cínica. Más bien es ésta quien le tiene a él. Esos aforismos que he extraído de “El tablado de Arlequín” son, como se ve al punto, tópicos barridos de todas las filosofías de folletín, principalmente de las que hoy circulan.

La distinción más importante que ha de hacerse cuando se considera históricamente un sujeto, sea un individuo, sea un pueblo, sea una época es la que separe lo recibido por ese sujeto del ambiente o del pasado y lo que él mismo es. Historia no es otra cosa que esa distinción. Por esto precisamente hay que aprisionar antes con la posible exactitud aquel medio en donde nace.

He tratado primero de caracterizar la época que se abre para España hacia 1900; he dicho que era una nueva sensibilidad. Nada más, pero también nada menos. Mas esa sensibilidad que calificaba yo como agresiva, negadora, demandante de renovación en la sinceridad, fue común a muchos. No obstante, Baroja parece su representante. ¿Por qué? ¿Qué lo disponía para ello?

Esta consideración nos invita a penetrar más dentro de su psicología, a descender hasta un giro más hondo de su ánimo, a buscarle en su individualidad.

No ha constituido una ideología propia suya, ni su arte llega, como veremos, a ser una objetivación plena. Dotado de espléndidas cualidades parciales, de gran finura intelectual –esto como pocos contemporáneos-, de gran vibratibilidad estética, de curiosidad, de aspiraciones, no creo, sin embargo, que pueda atribuírsele una creación que pueda decirse verdaderamente suya.

Buena prueba de ello es que al hablar de él nos sentimos más interesados por él que por su obra, no nos retiene ésta dentro de sí, sino que más bien nos despide hacia su autor. Casi todos los personajes de sus novelas olvidan referirnos sus pasiones, sus ideas, por manifestarnos las simpatías y antipatías de Baroja. Se ha dado la satisfacción, por lo común adscrita a los dioses, de multiplicarse a la vez en vidas innumerables. Abrimos por cualquier parte su literatura y hallamos un hombre que sale a la calle o entra de la calle: este hombre creemos que se llama Quintín o Roberto o Manuel o César o Paradox u Osorio; nos hace unos gestos, nos acercamos y resulta que fue un error. Se trata una vez más de Baroja. Farceur!

Persiguiendo amplios círculos concéntricos hemos salido de la torre de Babel y ahora intentamos acercarnos al vértice cordial del novelista.

VARIACIONES SOBRE LA CIRCUM-STANTIA

La insistencia sobre el tema del vagabundo en la obra de Baroja es sospechosa. Todas sus novelas son libros de vagabundaje, de andar y ver. Y es el caso que, en varias de ellas notamos un propósito muy distinto. Ya hemos visto que el "Árbol de la ciencia" aspira a mostrarnos no cómo un hombre pasa al través de medios diversos sino más bien lo contrario, cómo Andrés Hurtado nace de un medio -«el pragmatismo viejo» de España en 1890- y cómo muere de él. No obstante, Baroja no consigue sugerirnos esa relación biológica, generadora, entre el medio y el individuo. En este libro, como en los demás, medio e individuo se son extrínsecos, pasan rodando el uno sobre el otro en relación puramente mecánica y tenemos, a la postre, un tomo más de viajes por España -como "Camino de perfección", "La dama errante"- que viene a completar los de viajes por Francia, Inglaterra, Italia- "Los últimos románticos", "Las tragedias grotescas", "La ciudad de la niebla", "Cesar o nada".

Apresamos el convencimiento de que las novelas se le convierten al autor en cuadros de viajes contra toda su voluntad, que -sean los resultados mejores o peores- la intención suya fracasa. En suma, Baroja no es Baroja, el resultado contradice el proyecto, el novelista no hace novelas. Por otra parte, hallamos en sus páginas muchedumbre de gérmenes estéticos, dispersos, a veces triturados, como si la intención de hacer una novela les impidiera desenvolverse.

Hay en toda obra de arte, como flotando sobre lo que ella es, una aspiración, una intención de lo que hubiera querido ser. En ocasiones, la coincidencia es casi perfecta: la aspiración apenas si se distingue de la realización y en lugar de una neblina que se cierne encontramos la intención solidificada, cumplida, granada. Son éstas las obras clásicas, que no reciben su dignidad de coincidir con un valor distinto de ellas, dogmáticamente fijado, sino de coincidir consigo mismas, de ser lo que pretendían ser, por decirlo así, de ser clásicas en sí mismas.

Yo creo que la crítica estética tiene otras muchas cosas que hacer más importantes que tasar las obras, distribuyéndolas en buenas y malas. Mas si algún sentido posee esta función judicial de la crítica ha de ser entendiendo por bueno y malo en arte, lo que cumple su intención y lo que no la cumple. Resulta absurdo opinar que un autor debía ser de otra manera de cómo es. Ninguna cualidad es mala en arte: séase lo que se es, mas con plenitud y abundancia. Lo malo es la poca cantidad de una cualidad. Lo malo es lo poco. La crítica ha de hacerse buscando en la voluntad estética interna a la obra el principio de su valoración. Una producción es mala cuando no estamos conformes con ella porque ella no está conforme consigo.

Así se salva el contrasentido que hay en decir de una obra artística que es mala, es decir, inartístico. Lo no estético no es bueno ni malo estéticamente. La maldad estética es la insuficiencia.

Las ruinas nos presentan figuras arquitectónicas apenas iniciadas. Sin embargo, nosotros descubrimos a lo mejor en dos piedras preformado un arco, una bóveda, un frontón e idealmente completamos en el aire vacío el germen lineal que late dentro de ellas. Algo así ha de hacer la crítica: integrar, potenciar la intención del poeta.

Pues bien, yo no creo que exista hoy en España una intención estética superior a la de Baroja. De cada página suya parece querer levantarse un arte novísimo que la volver la hoja vemos caer en tierra como un gran pajarraco de alas muy cortas. De ningún libro de Baroja puede decirse que esté bien. Atráenos a

la lectura la sugestión de cierta cosa vaga, donde columbramos los atributos de fuerza, originalidad, ardor, luz áspera –todo eso que indeciblemente creemos significado en la palabra “Baroja”- y salimos de la lectura insatisfechos: las vagas formas de la promesa no han llegado a hacerse tangibles.

El caso es extremadamente sugestivo para quien tiene amor a las cosas, y no pasa de largo sino que gusta de detenerse –como Dante piadoso- a oír la historia de su buena o mala ventura. Ello es que estimamos en alto grado a Baroja, y no sólo al hombre sino al autor de sus obras y, sin embargo, no estimamos éstas.

Desde el comienzo venimos repitiendo el ensayo de mantenernos en la obra de Baroja, analizándola, potenciándola –tal debe hacer la crítica literaria- e indefectiblemente la obra vacila y nos despidе hacia su autor. Esto pasa siempre con toda creación insuficiente que no bastándose a sí misma vive apoyada en el poeta, incapaz de desprenderse y señera caminar como una cosa entre las cosas. ¿Quién estudiando la mecánica se acuerda de Newton? ¿Quién que no sea un erudito, leyendo el Quijote se acuerda del hombre Cervantes? ¿Quién, en cambio, al mirar un cuadro del Greco no se siente lanzado primero de un lado de él al otro –como si el lienzo fuera convulso- y luego sobre el autor, sobre el pequeño y misterioso griego heteróclito? Lo que en sí mismo no tiene realidad suficiente trata de salvarse en la realidad de su autor. Así el palo quebrado dentro del agua sólo es real en la retina del que lo mira.

La iniciación de un carácter, el comienzo de una descripción, un trozo de diálogo, el acierto con que un hombre fue puesto, tal opinión súbita sobre un asunto estético o psicológico, numerosos detalles, en fin, que tropezamos con alguna frecuencia en los libros de Baroja, nos invitan a cobrar fe en sus capacidades literarias. Mas la obra en conjunto no nos impresiona, a menudo nos fatiga, en ocasiones nos irrita por su injustificable caprichosidad e inconexión. Aquellos detalles se desintegran del conjunto y se nos presentan como “echantillons sans valeur” bastantes a dar prestigio a la fábrica; son los representantes del autor, son lo que por sí mismo ha labrado éste. El resto, y sobre todo el conjunto, no lo ha hecho él. ¿Quién pues?

Aquí hay un problema de estética en que conviene detenerse un poco. He observado cuán difícil se hace caer en la cuenta de que el autor de la obra no es el hombre que un día se eleva hasta producir la obra sólo un remoto parentesco tiene con ese mismo hombre ocupado en vivir la vida ordinaria. ¿Qué tiene que ver el alcaballero Cervantes con el Quijote? Podría ocurrir que en unos casos la distancia parezca menor que en otros, mas siempre lo vivido por el autor ha de dar un brinco en el vacío, transubstanciarse, para entrar dentro de la obra como uno de sus elementos. Hay un abismo siempre entre el arte y la vida: este abismo será más ancho o más angosto, siempre tendrá la misma profundidad insondable.

No hay motivo para que sufran en este punto destino diverso la belleza artística y la verdad científica. Con respecto a ésta parece más fácil percatarse de que es inconmensurable con su inventor.

En el teorema de Pitágoras no queda nada de la persona pitagórica y el Pitágoras que en un instante lo descubrió, por decirlo así, le dio caza en el ámbito ideal donde las verdades pastan, es tan distinto del Pitágoras, ciudadano de Samos, como de los bueyes que en acción de gracias por haber hallado el teorema sacrificó a los dioses benéficos.

Sería bueno y en el fondo exacto que nos acostumbráramos a ver en las obras de arte realidades igualmente independientes de los hombres. Hamlet y Don Quijote hallábanse desde el comienzo de los

tiempos en un lugar ideal en compañía de otras innumerables obras de arte aún desconocidas, algunas de las cuales tal vez nunca descendan a la tierra. Shakespeare y Cervantes fueron dos órganos de visión, nada más, como dos pupilas capaces de perforar la atmósfera densa, inerte de lo consuetudinario e intuir aquellos objetos divinos yacentes “ab aeterno” en su ideal aspecto. Sin duda alguna, que éstos órganos maravillosos –los poetas- deben a su genial constitución la potencia de ver.,

Non cio che il volgo viola con gli occhi

Ma delle cose l'ombra vaga, immensa

Pero el arte tiene más de hallazgo que de construcción y lo hallado era y es y será inconmensurable con el inventor. ¿Qué conservan las cosas del espejo en que un momento se reflejaron?

Los poetas son solo el medio al través del cual vemos las obras de arte. Cuando este medio es diáfano veámosla tal y como son. Cuando es turbio nos llega el objeto deformado, confundidas sus líneas con lo que hay dentro del alma del poeta, interrumpidas las formas por las pasiones, los gestos, los caprichos del autor. Por eso, aun cuando la crítica aspira a no hablar de éste tiene que hacerlo si la obra es defectuosa y en la medida que lo es. En los defectos de la obra bella está el hombre de carne y hueso, el individuo histórico y trivial que llamamos su autor.

Pero nos hemos encontrado con una duplicidad en éste. Por una parte es el autor de lo bello en la obra, y esta autoridad se asemeja más que a nada a una pasiva vivencia, a un ser penetrado por el objeto estético. Por otra parte es el autor de los defectos de la obra y éstos si que son operación y labor suya. Dicho de otro modo: lo que el artista tiene de artista es sólo una porción de sí mismo: la musa, el yo-artista es un demonio interior que flota en la personalidad total del hombre, muchas veces en contradicción con ella, naufrago en ella. La musa íntima descubre la obra bella y el hombre circundante ha de transcribirla. Si este hombre no es también superior defrauda a su musa, la inutiliza.

No basta con haber tenido la visión de un objeto estético: es menester construirlo, interpretarlo en mármol, en lienzo, en palabras. La inspiración, es decir, la voluntad específicamente estética del artista da solo la posibilidad de la obra de arte. Contra ella opera la periferia del espíritu del artista; su yo no-artista, su yo vulgar, sus ideas, sus conocimientos y desconocimientos, sus prejuicios y pasiones. Negar esta dualidad equivale a confundir la capacidad poética con la intelectual y la moral. No: el poeta no es el que va y viene por la vida, el que sufre y padece, el que viaja o se está quedo, pero tampoco es el que piensa ni el que odia y quiere. El poeta dentro del individuo es un individuo elemental, ocupado exclusivamente de inventar lo bello. Y puede ocurrir que el poeta viva dentro de un imbécil o de un canalla. Estas complicaciones y desequilibrios originan la fauna extravagante, tan a menudo monstruosa de los artistas.

El yo-artista tiene dentro de la personalidad total una misión bien clara: superar el resto no-artista. La belleza es siempre, como queda sugerido, una revelación, una intuición más o menos subitánea de una realidad novísima que empieza más allá de todo lo que ha sido y que es. Ese carácter de originalidad que exigimos con extrema imperación al producto artístico y que nos lleva a nombrar la función estética con el término mismo con que calificamos la función genuina de la divinidad -«creación»-, traduce simplemente la nota de novación, de ultranza, de superación inherente a lo bello. Cuando el

pensamiento se ocupa en repensar lo ya pensado sigue siendo pensamiento: mas la inspiración que recreara lo ya creado dejaría de ser inspiración.

La génesis de la obra en el alma del autor ofrece los caracteres de una lucha cuerpo a cuerpo: pretende el yo artista desenvolver plenamente su ímpetu de futurición, de creación original mientras el yo no-artista que lo circunda procura estorbar su ascensión y aspira a retenerlo dentro de lo ya conocido, de lo que ya fue hecho. Este yo no-artista es lo que el poeta recibe de su época, de su condicionalidad histórica. En él se reúne cuanto el poeta ha recibido de la tradición y del ambiente: el artista comienza justamente donde concluye lo recibido y se inicia la invención. ¿Quién triunfará? Ahora ya podemos dar nombres más concretos a los combatientes: son el poeta y su época.

Esta imagen de la génesis artística como una batalla incruenta entre el poeta y su época parece, a primera vista, controvertir con la idea capital de Cohete que consideraba toda producción bella como una obra de circunstancias. Época es lo que nos rodea y envuelve: la circuí-stantia. ¿Querré yo decir que el poeta haya de desentenderse de las circunstancias?

Hablaba antes de las obras de arte como existentes en un prado imaginario y trascendente, remotas de las influencias pasajeras a que viven sometidos los sujetos artistas. Esta representación, antigua y venerable por cierto, puede conservarse en todo rigor. Pero adviértase que ese lugar imaginario y trascendente, ese ámbito virtual donde vive lo estético no necesita hallarse fuera de lo real y pasajero. Donde hay una cosa real no puede hallarse otra cosa real: son incompenetrables. Pero donde está lo real, compenetrado con lo real se halla lo ideal. Sólo donde está La Mancha puede encontrarse el hidalgo Don Alonso Quijano; sólo donde hay mujeres, hembras humanas, levanta su cuerpo blanco y yergue su alma argentina Ifigenia. La belleza no está lejos de las cosas sino en ellas, dentro de ellas: es su última potencia. En las cosas, pues, sorprende el artista lo estético. Toda poesía es poesía de circunstancias – como Goethe dice. Lo que Goethe no dice es que la poesía sea la circunstancia, que el arte sea la vida. Dice todo lo contrario. Arte y poesía son más que vida, más que circunstancia. No, la belleza no es fruto de la espontaneidad, la poesía no es una confidencia. ¡Cuán lejos estas convicciones de los tópicos a la moda! Pero ahí está el maestro Flaubert, tan profundo conocedor en estética, que dice: «El artista ha de arreglarse para hacer creer a la posteridad que no ha vivido... Yo no puedo figurarme nada sobre la persona de Homero, de Rabeláis y cuando pienso en Miguel Ángel veo sólo un viejo de estatura colosal que vuelto de espaldas esculpe en la noche a la luz de las antorchas». Su perpetua incompatibilidad con Musset nace de que «éste no ha separado jamás la poesía de las sensaciones que ella completa». ¡Hondo, penetrante juicio!

El artista tiene que trascender de su época. La obra genial se caracteriza porque nacida de unas circunstancias las anula, las rebosa. Como Júpiter en figura de águila sorprende en la tierra a Ganímedes y lo asume a l vida celeste donde fluye un reír inextinguible, la poesía arranca de entre lo circunstancial una circunstancia y la dota de eterna actualidad.

Ante una obra de arte plenario no nos falta nunca la impresión de que lo que a nosotros nos satisface de ella no pudo hallarse claramente en la conciencia del autor. Sorprendemos ante el dilema de interesarnos sólo por aquello que el artista no quiso hacer o desinteresarnos completamente de la obra. Lo que en ella creemos ver es inverosímil –pensamos- en el grado de conciencia de su época. Olvidamos que arte es esto precisamente: superación de la época, no ser relativo a ella, no fenecer con ella.

Sin duda, sin duda: esa conciencia que hoy tenemos de la obra y que faltó a su autor es una conciencia ideológica, intelectual. Ahora bien, salvo prodigiosas excepciones, el poeta es un genio poético pero no

un genio intelectual. Supera a su época emocionalmente pero vive la ideología común a la minoría más culta de su época. Carece, pues, de sentido que busquemos en él otra conciencia de su obra que no sea la estética.

Cuando antes hablaba del yo-no-artista que circunda al yo-artista, me refería a este yo-época, compuesto de las ideas recibidas, ambientes, me refería al yo ideológico. La lucha se verifica entre el yo-poeta y el yo-ideológico. ¿Quién triunfará? Si el yo-poeta es de una violencia genial llevará la victoria aunque el yo-ideológico sea mísero, vulgar, inexperto. Pero éste es un caso excepcional y problemático. Es menester que la época reflejada en el yo-ideológico posea ya el máximo de pureza, se halle finamente estructurada, represente la flor de la época misma, sea casi un anuncio de una nueva edad. De este modo será más fácil e íntegramente vencida por el yo-poeta, ávido de futurición y nueva existencia.

Véase cómo, cuanto mayor sea la distinción que se haga entre el estro poético y el poder intelectual, más clara aparece la conveniencia de que el artista sea a la vez un pensador fuerte y un hombre sabio.

Cuando el yo ideológico no auxilia con una relativa superación intelectual de la época a la superación estética, ésta queda manca, se resuelve en breves chispazos, aparece acá y allá esporádicamente. La obra es entonces obra de dos autores –como arriba decíamos–: el artista y el hombre de su época. Los valores recibidos, vulgarizados, ambientes, oprimen a la musa e impiden el desenvolvimiento de la intención estética.

Baroja es un caso lamentable de una inspiración novecentista que ha naufragado dentro de un hombre del siglo XIX. Una clara impetuosidad de arte palpita en el subsuelo de todos sus libros: cada volumen es una mazmorra de tópicos ideológicos y estéticos dentro de la cual viene el poeta prisionero. El estro se compone de una sutilísima materia irradiante, de una ingrátida corporeidad luminosa: ¿Cómo podrá libertarse si le envuelve una costra ruda de pensamientos inertes traídos por el aluvión de la época donde vive inmerso el escritor? El prurito de sinceridad que hemos notado en Baroja es, por lo pronto, el síntoma de haber triunfado, dentro de él, el hombre –circunstancia sobre el hombre que supera las circunstancias. No advertimos en su producción ese esfuerzo por ascender a la región superior de lo estético, esfuerzo ascensional que se manifiesta en una retención de lo espontáneo. A ese esfuerzo se llama hoy, con intento despectivo, «literatura». Se cree que el arte está más cerca de la vida. Yo creo todo lo contrario: el sincerismo es la literatura, el tópico, la convención de la época, contra el cuál tenemos que combatir. Esa vida estética que se contrapone a lo «literario» no ha de buscarse más acá de esto, en lo sincero, en lo vívido sino mucho más allá: en una archiliteratura.

Cuando flexionamos sobre nosotros mismos la atención encontramos un primer haz de opiniones y de afectos: si insistimos y oprimiendo la atención como una aguja penetramos más adentro, un segundo haz de opiniones y afectos aparece extendido sobre toda el área de nuestra personalidad. Más allá de éste laten nuevas capas internas del espíritu donde el mundo da una imagen cada vez más delicada e intensa. Pues bien ¿cuál de estos estratos representa la sinceridad? ¿Por qué han de ser menos sinceras las opiniones más atentas y profundas que aquellas más a mano, flotantes sobre el haz del ánimo, prontas a ofrecerse como mozas de partido?

El arte –e igualmente la verdad y la virtud– tienen que ser sinceros, no hay duda. Pero en modo alguno se hallan constituidos por la sinceridad. Es esta ley de la acción –estética o moral– en el mismo sentido en que es el principio de contradicción la ley del pensamiento. Sin evitar la contradicción no es posible la ciencia pero con evitarla no averiguamos ninguna verdad. Se trata de una condición puramente

negativa que regula la postura íntima del sujeto, pero no expresa la consistencia misma de la belleza, la verdad de la justicia.

Tanto es así que en lógica ejerce el principio de contradicción sólo un papel defensivo: no es un principio de creación, de invención sino una espada contra el error. Vive de la polémica con la falsedad, y nada polémico es un poder sustancial.

Del mismo modo la sinceridad tiene, como he dicho ya, una justificación transitoria en cuanto mueve guerra a un ambiente imperado por convencionalismos inertes. Sólo en gracia a que el enemigo es la muerte y la negación, adquiere la sinceridad un caríz positivo y creador. Limpia el ámbito social de los cadáveres de ideas que lo infeccionan y deja el espacio libre para los fuertes principios renovadores. Es, pues, como la higiene y la policía que no constituyendo la vida del cuerpo ni la vida de la ciudad proporcionan a éstas un cauce donde fluir puedan sin estorbos.

Se comprende muy bien el origen de esta apoteosis del sincerismo que padecemos. La ideología positivista del siglo XIX, en su segunda mitad, sostenía que los objetos no son más que complejos de sensaciones, de estados subjetivos. Una obra bella no era más que una proyección hacia fuera de las intimidades, un espiritual vómito. Por esto uno de los pontífices de la platitude positivista. Hipólito Taine, se propuso convertir la historia del arte en historia de los artistas y su precursor, Sainte Beuve, entendía la crítica como una descomposición de la obra de arte en anécdotas biográficas.

Esto es inadmisibile. El "Penseroso" no está compuesto con el detritus humano, harto humano del corazón de Miguel Ángel. Al contrario, el sentido ideal y trascendente del penoso Duca proyecta como un misterio sagrado y eleva a un valor que por sí no tendría aquel corazón convulsonario. Y la curiosidad que hacia éste sentimos no es, en el fondo, distinta de la que nos fuerza a mirar la puerta de la casa Buonarroti. Por ella pasó Miguel Ángel como por éste pasó el Penseroso. El artista es el umbral por donde nos llega la belleza, la brecha que abre la superior realidad a través del protoplasma humano.

Cierto que hay un instante en que la poesía, el cuadro, la estructura melódica formaron parte del alma del artista. Este es el instante de la sinceridad, el instante en que el artista ha de ser fiel a sí mismo para ser fiel al arte. Tiene que abrirse de par en par para dejar paso al torbellino esencial, tiene que ser sincero a la manera del profeta cuando Dios soplabla a su través.

¿Ser fiel a sí mismo? ¿Qué amigo de la sinceridad no aceptaría esto como norma? Y sin embargo, según antes hemos sugerido tal imperativo significa justamente la superación de la sinceridad. ¿Cuándo es uno «uno mismo»? ¿Cuál es la hora en que nuestro yo plenario acude a la cita?

Esta gente que cree tan próximo a su yo no ha hecho nunca la peregrinación de sí mismo, no se ha perdido ninguna tarde por los inmensos campos interiores. Sabemos dónde comienza; allí donde sentimos la resistencia de lo extraño, de las cosas, de los otros. En este punto de roce, como en todo lindero, nos es tan inmediato el comienzo de nuestra persona como el del cuerpo ajeno que la limita. Tan cerca estamos de nosotros como de los demás. Pero también estamos igualmente lejos de lo uno como de lo otro. Los objetos sensibles dan sólo una cara cuando los vemos: el resto, la integridad del objeto es una construcción nuestra, un pequeño edificio ideal que instauramos tomando como materiales los trozos de él que hemos visto. Con el yo acontece literalmente lo mismo: el volumen de nuestra personalidad nos ofrece en cada instante sólo una mínima porción de sí mismo. El yo, el «mi mismo», íntegro, plenario tenemos que reconstruirlo para conocerlo.

No hay, pues, mayor infidelidad consigo mismo que dar como nuestro yo lo que es sólo una porción externa y periférica de él.

La sinceridad no es cosa tan fácil como quiere hacerla el cinismo. La ostentación incontinente de nuestro yo momentáneo es una infidelidad contra nuestro yo integral.

Tenemos que encontrar nuestra persona, más aún, tenemos que organizarla constantemente como un ejército en perpetua dispersión. Y para esto es necesario algo más que la pasiva sinceridad, que esa virtud arisca del yo del momento. Hace falta una fuerza unitiva y conductora que brinque de momento a momento, como ese hombre que guía los maderos Turia abajo.

Algo dentro de nosotros nos pide que reobremos contra la atmósfera fatalista de la centuria pasada, especie de humedad destructora y desintegradora que penetraba los ánimos. Nos proponemos dar la batalla a la sinceridad si ésta quiere decir el abandono, el dejarse ir, el reducir la vida a una serie de actos reflejos, de reacciones inarticuladas. No sentimos fruición alguna en decir lo que en cada instante se nos ocurre: no va nuestra sinceridad de la piel hacia fuera sino al contrario. Es una sinceridad constructora, organizadora. No vemos en la sensación, que es una respuesta balbuciente a la excitación externa, la acción típica del yo. Nuestra sinceridad corrige nuestras sensaciones y va a lo largo de ellas en busca de lo personal que es una estructura, una forma, un ejército, como he dicho, un ejército en línea de combate que está sostenido por una táctica.

La fidelidad consigo mismo no consiste en un decir sino en un hacer. No venimos al mundo para confesar nuestros caprichos y humores ni para ser testigos de lo que pasa. Personalidad no significa reacción al medio sino acción sobre. Y la palabra yo que antes sugería algo quieto como el haz de un espejo comienza a (...)

Yo, es decir, un ensayo de aumentar la realidad.

LA AGONÍA DE LA NOVELA

Estimamos al autor y no estimamos –se entiende, no estimamos hondamente– sus libros. Esta impresión insoportable, contradictoria nos produce Baroja. Yo he escrito este libro para ponerme a mí mismo en claro lo que hay de tolerable tras esta contradicción. Se trata de un caso típico: muchas otras cosas de España nos dejan una impresión parecida. No hay duda que una misma mecánica de destrucción se repite, cambiando en cada caso los términos, una vez y otra. Urge descubrir esa mecánica deleterea que anula los conatos de los mejores españoles. Pero no hay otro medio de descubrirla que irla sorprendiendo caso por caso, ir viendo las condiciones en que cada hombre ha fracasado. De esta manera podríamos ir encontrando coincidencias más amplias hasta elevarnos al problema general de España. Una idea tendrá, sin embargo, que guiar desde el comienzo al fin a quien intente la construcción de nuestra historia: la idea de que España quiere decir «algo que ha fracasado». Ese «algo» es la sustancia española que tiene por misión revelarnos el historiador. Ni un paso se ha dado hasta ahora en ese sentido: ni un solo capítulo de historia de España está aún edificado. Lo que se llama entre nosotros historia es o faena de jornaleros eruditos o estúpida apologética. Se busca a España como sujeto de un triunfo y claro está, cada paso en esa dirección aleja más a la conciencia nacional del misterioso lugar donde su secreto yace. Hay que buscarla como sujeto de un fracaso. Sólo la trágica emoción del fracaso

nos conducirá en vía recta por la selva multiseccular de las apariencias históricas hasta el punto donde sintamos latir, donde veamos sangrar la pobre víscera cordial de la raza española.

A primera vista puede esto parecer una labor negativa. Yo más bien creo que lo negativo es hacer lo que hasta ahora se ha hecho: gesticular afirmativamente sobre los errores nacionales y adorar pomposos relicarios llenos de huesos de santos que no lo fueron. Prefiero el método de Hegel para quien lo verdaderamente afirmativo nace de negar la negación.

Pero dejemos cuestiones tan borrascosas. Ahora tenemos delante un caso humilde y muy circunscripto del fracaso nacional. Este hombre calvo y sin elegancia, vecino de Madrid, que vive de vender pan ha escrito veinte tomos donde algo nos atrae poderosamente, mucho más poderosamente que la retórica volatilizada de Anatolio France o la ingrátida lírica de Gerardo Hauptmann. No podemos pasar de largo: no podemos frívolamente desatenderlo. Somos caballeros andantes del espíritu, somos caballeros pensantes. Amor nos mueve que nos hace idear. Nuestra misión es ir por los caminos, el oído alerta, para percibir los lamentos de gérmenes espirituales que yacen prisioneros y correr a ponerlos en libertad.

Nada peor podremos decir de Baroja que llamarle gran novelista, porque efectivamente ha escrito novelas pero estas sus novelas son unos libros malos. Digamos, en cambio, que las novelas de Baroja son una serie de fracasos. Inmediatamente nos ocurre preguntar: ¿qué es lo que fracasa en estos libros, en estas novelas? Y, al punto, tras de los errores e insuficiencias de estas miles de páginas comenzará a revelarse una intención germinal estética, un principio de vida que ha sido mutilado en la cuna, una simiente de espíritu que no ha podido desarrollarse. Y eso, eso es lo que tiene valor, lo que hay que salvar. En ese germen yacen las posibilidades de una plenitud. Purificándolo, librándolo sanudamente de cuanto le ha hecho fracasar lo situamos en condiciones de inaugurar otra vez su vida. Es preciso defender lo esencial contra sus accidentes.

He aquí un ejemplo de lo que en grande debe ser la historia de España guiada por el pesimismo metódico. De entre los escombros tradicionales, salvar la última sustancia de la raza, el módulo ibérico, aquel simple temblor español ante el caos. Lo que llamáis España no es eso sino justamente el fracaso de eso. En un grande, doloroso incendio quememos la inerte apariencia, la España que ha sido y luego entre las cenizas bien cribadas hallaremos, como una gema purísima, la España que pudo ser. Entonces cabrá hacer con toda pureza el nuevo ensayo español. UN pueblo es un estilo de vivir. Y como el estilo es primero una modulación simplicísima, elemental que va organizando la materia en torno.

Causas exteriores desvían, a lo mejor, desde el primer momento de su ideal trayectoria este movimiento de organización en que se va desarrollando un estilo o un pueblo y el resultado es el más monstruoso y miserable que cabe imaginar. Cada paso de avance en ese proceso soterra y oprime más la intención original, la va envolviendo en una costra muerta de membraciones fracasadas, ilusorias.

Es un cruel sarcasmo que sólo encuentra disculpa en su inconsciencia proponernos que sigamos la tradición nacional. ¡La tradición! La realidad tradicional en España ha consistido en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad España. No, no podemos seguir la tradición. Todo lo contrario: tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición. Los marinos mediterráneos averiguaron que sólo había un medio para salvarse del canto mortal de las sirenas y era cantarlo del revés. Así hoy los que amen a España tienen que cantar del revés la leyenda de la historia de España. No nos habléis de lo tradicional, de los accidentes. Sólo aceptamos un patriotismo esencial.

Del mismo modo yo no he hallado otro medio de hacer patente en Baroja una fuerza viva de la España actual que acumular negaciones, usando del modo que los antiguos lógicos llamaban tollendo ponens.

Cuando Baroja se sienta a escribir se sienta a escribir una novela. «Novela» es un concepto literario que recibe hecho de la época, del ambiente. En ese concepto literario ha satisfecho el siglo XIX su ideología y su sentimentalidad. Hemos visto que la musa de Baroja es en su última consistencia una aspiración a heroísmo y dinámico existir –todo lo contrario del sentimiento vital característico del siglo XIX. El concepto «novela» ha ahogado la intuición «dinamismo» en Baroja: he aquí la mecánica de su fracaso como artista.

LA VOLUNTAD DEL BARROCO

I

En el capítulo primero hemos visto la preocupación materialista de Baroja. El positivismo de lo material que vagaba disuelto en la atmósfera ideológica del siglo XIX, como su principal elemento, fue absorbido ingenuamente y sin la menor resistencia por Andrés Hurtado y por su autor. Con él se abatieron sobre éste todos los tópicos conexos: realismo, novela, pesimismo, rencor, falta de fe en el hombre. Después de lo indicado en el capítulo segundo puede toda esta variedad de motivos históricos simbolizarse en el género literario novela. La preocupación de la novela –concepto seco y rígido mecánicamente recibido de la época- ha triturado el impulso poético de Baroja, que puesto en libertad se habría decididamente y sin compromisos dirigido a puras creaciones dinámicas.

No me duele insistir sobre este término: el dinamismo. He ahí lo que debe buscar el lector en los libros de Baroja. Debe ir a buscarlo en el fondo –debajo de una costra formada por cosas inertes. Yo no he perdido la esperanza de que un día ese fondo energético avance sobre el primer plano y destruyendo cuanto en éste yace amontonado conquiste definitivamente nuestro entusiasmo.

La atmósfera que hoy va constituyéndose en España es muy distinta de la que pesó sobre nuestra niñez y nuestra mocedad. Todavía, es cierto, predominan los caduceos elementos: aún nos sentimos envueltos y prisioneros en un aire de inercia y derribo. Pero por encima de nuestras cabezas sentimos que pasan como anuncios, como vagidos de un tiempo nuevo.

En realidad no se trata sólo de un cambio español.

El alma europea íntegra transfiere su centro de gravedad. Yo no sé si nos hemos dado todavía clara cuenta de las fermentaciones poderosísimas que han comenzado en las capas más hondas de nuestra conciencia continental. Ello es que si miramos de hito en hito nuestra intimidad hallaremos que ésta no se interesa apenas por ninguno de los principios motores de la centuria última en su segunda mitad. La tosca emoción democrática –aquella manera burguesa de interpretar la democracia- no tiene hoy vigor

para hacer levantarse un solo brazo. El propio socialismo, con poseer más fecundo porvenir ha entrado en inmovilidad como si algo estorbara la expansión plena de sus resortes interiores: es que conserva mucho lastre democrático, es que no ha abandonado su pesadísima base materialista.

El vicio de aquella democracia era la pretensión de que nos satisficiésemos con ver en la sociedad un problema jurídico. El liberalismo era la aspiración a unas formas de derecho. Los derechos del hombre, que defendía, eran una forma negativa que se supone trae el hombre al nacer. No seamos ingratos, sin embargo. Mientras oprimía la personalidad el antiguo régimen –que no era ciertamente un conjunto de derechos formales sino hartos tangibles, como por ejemplo, el de pernada- podía la simple liberación de él adquirir un valor positivo. Pero luego de librar la dignidad individual del bloque del antiguo régimen, al liberalismo no le quedaba nada que hacer. Sus tópicos han perdido toda eficacia sobre los nervios contemporáneos. Bien claro se ve esto en países tardos donde aún no se han resuelto por completo los problemas del altar y del trono que sólo desde una viva convicción liberal pueden rectilíneamente acometerse. Los problemas salen al paso de la atención pública y hasta allanan ellos mismos el camino de su solución. No obstante permanecen intactos. Falta la fe liberal dentro de los pechos.

El socialismo tan abundante en nobles gestos utópicos se presenta envuelto en la piel de elefante de un determinismo rudo, de un fatalismo arcaico. Hace consistir su orgullo en ser la única política donde el ideal propuesto a las voluntades es, a la vez, lo que el curso material de las cosas traerá fatalmente. ¿Cómo nos van a encender, si no nos deja un papel en el movimiento que anuncia? Es una doctrina de inercia que nos invita a que nos dejemos mover por la materia, no a que nosotros, y un ejemplo curioso de lo que, a propósito, de la novela contemporánea se ha dicho más arriba. El siglo XIX quiso convertir en ideal la materialidad misma, la negación de todo lo ideal. Pero ocurre que la historia va rodando en virtud del desequilibrio entre los propósitos imaginarios y la sordidez de la materia. Como decía madame Staël: «todo lo que ha hecho de grande el hombre, lo ha hecho merced al sentimiento doloroso de lo incompleto de su destino». Se trata, pues, de una mecánica pareja a la del plano inclinado: cuanto menor sea la altura de que el móvil rueda rueda menos.

Si el socialismo fuera solo su doctrina aparente no podría sostener nuestras esperanzas. Por fortuna tiene otros materiales inagotables y es un grande río formado por dos impetuosos torrentes: la imaginación y el hambre.

La nota decisiva de la nueva sensibilidad europea es la superación del determinismo –mejor dicho del determinismo materialista: si se quiere mayor precisión diré que del determinismo de la física. Porque determinismo sin otro calificativo no pide más que un cierto orden y sentido en las cosas. Se contenta con que éstas no sean porque sí, tal equivaldría a que no eran en rigor nada. Comienza a tener gravedad el determinismo cuando se quiere que todo ande determinado de la manera particular que están determinados los procesos físicos. Esto vale tanto como decir que sólo lo físico tiene sentido. Y como el régimen de los fenómenos físicos es la materia queda todo sometido a la tiranía de lo material. Las ciencias mecánicas administran este determinismo material. Durante el pasado siglo no se creyó en otras ciencias que en las mecánicas.

La historia misma fue materializada –Taine, Carlos Marx. Disolviase al hombre en el medio, no se le dejó un rincón, una almena que pudiera decir suya. Se le extirpó la voluntad del mismo modo que alguien llega y nos quita una ilusión de la cabeza. ¿A qué moverse, pues, si es el ímpetu voluntario una ficción? El determinismo conduce a una existencia quietista. Afloja las almas. Vacía la sociedad de heroísmo.

El renacimiento idealista a que asistimos no renuncia a los progresos de las ciencias naturales. No significa un paso atrás. Pero corrige la aberración positivista que reducía el orbe de las manifestaciones materiales. La evolución de las ciencias físicas ha ido mostrando como viven éstas de principios que no nacen en lo sensible. La materia al sutilizarse ha enseñado sus entresijos y se ha visto que está, en definitiva, compuesta de ideas. De este modo las ciencias físicas quedan mediatizadas dentro de un imperio intelectual donde tienen que convivir con otras ciencias ideales no menos ciencias que ellas. Vuelve, pues, lo inmaterial a afirmarse en torno nuestro como algo a su manera tangible y consistente. «Lo inmaterial» -entiéndase literalmente. No se trata de resucitar el espiritualismo antiguo que, a la postre, consiste en un materialismo vaporoso.

Para los que hemos sido educados en los yermos positivistas el nuevo cariz que ahora toma el mundo semeja el desquite de una mocedad insuficiente. Parece que, según dijo una vez Anatolio France, vamos a tener como las mariposas nuestra juventud en nuestra vejez. Ello es que los ámbitos de la vida se engalanan y sobre los desiertos que corrimos de muchachos se sospechan ahora vegetales.

Y todo porque volver a la vieja sabiduría según la cual el determinismo de la materia no es más que un caso particular del determinismo general de las ideas. No la materia nuestros pensamientos sino éstos determinan, imponen a la materia su esencial, victorioso determinismo.

La posición del hombre ante el contorno varía con esto radicalmente. Nuestra vida se convierte en una cosa que podemos hacer nosotros del mismo modo que se hace una torre o un verso. Más aún: esta vida nuestra puede penetrar como la hoja de un puñal en la textura cósmica y hacerla cambiar de rumbo. El hombre interviene en la realidad. Con esto se desprende sobre él un fuerte peso, pero ¡cuán distinto del lastre horrible de la inercia material! Ese nuevo gravamen –la responsabilidad- comprime el volumen de nuestra personalidad y le presta superior cohesión. La vida crece súbitamente en valor, en sentido, en densidad. Las horas se ponen tensas y cuanto entra en ellas parece adquirir vibraciones de espada. Los minutos nos salen al camino con un gesto de inminencia y de estupor porque cada acto nuestro puede ser una peripecia del mundo.

II

Y paralelamente dejan de interesarnos las novelas, que es la poesía del determinismo, el género literario positivista. Esto es un hecho indubitable. El que lo dude tome en la mano un volumen de Daudet o de Maupassant y se extrañará de encontrar una cosa tan poco sonora y vibrátil. De otro lado, suele sorprendernos la insatisfacción que nos dejan las novelas del día. Reconocemos en ellas todas las virtudes técnicas pero nos parecen recintos deshabitados. Nada falta de lo inerte pero falta por completo lo semoviente.

En tanto, los libros de Stendhal y Dostoyewski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo esto síntoma? Yo creo que esta traslación del gusto literario no sólo cronológicamente se relaciona con la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco. La admiración solía durante el pasado siglo detenerse en Miguel Ángel como en el confín de un prado ameno y una ferocísima selva. El barroco atemorizaba: era el reino de la confusión y del mal gusto. Por medio de un rodeo, la admiración evitaba la selva e iba a aparearse de

nuevo al otro extremo de ella donde con Velásquez parecía volver la naturalidad al gobierno de las artes.

No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. Faltan en él las claras cualidades que otorgan a la época precedente el rango de clásica. Ni por un momento voy a intentar la reivindicación en bloque de esta etapa artística, entre otras cosas porque no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología. Miguel Ángel y Rafael son dos miradores sublimes que se levantan sobre el cinquecento. Tal vez el barroco no coincidiera con la aparición de individuos geniales, medios transparentes que atraviesa sin refracción un puro estilo de arte. No hemos, pues, de cargar sobre éste todas las culpas de una defectuosa manifestación.

Sea de ello lo que quiera, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco. Ya no necesitaría Burkhardt, el Cicerone, disculparse de estudiar las obras seicentistas (Der Cicerone, 10ª edición, 1910, segunda parte, tomo I, página 344). Sin haber llegado todavía a un distinto análisis de sus elementos algo nos trae y satisface en el barroco que encontramos asimismo en Dostoyewski y Stendhal.

Dostoyewski, que escribe en una época preocupada de realismo, parece como si se propusiera no insistir en lo material de sus personajes. Tal vez cada uno de los elementos de la novela considerado aisladamente pudiera parecer real pero Dostoyewski no acentúa esta su realidad. Al contrario, vemos que en la unidad de la novela pierden toda importancia y que el autor los usa como puntos de resistencia donde toman su vuelo unas pasiones. Lo que a él le interesa es producir en el ámbito interno a la obra un puro dinamismo, un sistema de afectos tirantes, un giro tempestuoso de los ánimos. Léase "El idiota": allí aparece un joven que llega de Suiza, donde ha vivido desde niño encerrado en un sanatorio. Un ataque de imbecilidad infantil borró de su conciencia cuanto en ella había. En el sanatorio -limpia atmósfera de fanal- ha construido el piadoso médico sobre su sistema nervioso, como sobre un alambre, la espiritualidad estrictamente necesaria para penetrar en el mundo moral. Es, en rigor, un perfecto niño dentro del marco muscular de un hombre. Todo esto llevado a no escasa inverosimilitud sirve de punto de partida a Dostoyewsky. Mas cuando acaba la cuestión de realismo psicológico empieza su labor la musa del grande eslavo. Monsieur Bourget se detendría principalmente a describir los componentes de la ingenuidad. A Dostoyewsky le trae ésta sin cuidado porque es una cosa del mundo exterior y a él solo le importa el mundo exclusivamente poético que va a suscitar dentro de la novela. La ingenuidad le sirve para desencadenar en una sociedad de personajes análogos un torbellino sentimental. Y todo lo que en sus obras no es torbellino está allí solo como pretexto a un torbellino. Parece como si el genio dolorido y reconcentrado tirase del velo que decora las apariencias y viéramos de pronto que la vida consiste en unos como vórtices o ráfagas o corrientes elementales que arrastran en giros dantescos a los individuos; y estas corrientes son la borrachera, la avaricia, la agencia, la abulia, la ingenuidad, el erotismo, la perversión, el miedo.

Aun hablar de esta manera es hacer intervenir demasiado la realidad en la estructura de estos pequeños orbes poéticos. Avaricia e ingenuidad son movimientos pero, al cabo, movimientos de las almas reales y podría creerse que la intención en Dostoyewski era describir la realidad de los movimientos psíquicos como otros lo han hecho con las quietudes. Claro es que con alguna sustancia real tiene que representar el poeta sus ideales objetos, pero el estilo de Dostoyewski consiste precisamente en no retenernos a contemplar el material empleado y colocarnos desde luego frente a puros dinamismos. No la ingenuidad en la ingenuidad sino lo que de movimiento vivaz hay en ella constituye su objetividad poética en "El idiota". Por eso la más exacta definición de una novela de Dostoyewski sería dibujar con el brazo impetuosamente en el aire un elipse.

¿Qué otra cosa sino esto son ciertos cuadros de Tintoretto? ¿Sobre todo qué otra cosa es el Greco? Los lienzos del griego heteróclito se yerguen ante nosotros como acantilados verticales de unas cosas remotísimas. No hay artista que facilite menos el ingreso a su comarca interior. Carece de puente levadizo y de blandas laderas. Sin que lo sintamos Velázquez hace llegar sus cuadros hasta bajo nuestras plantas y antes de pensarlo nos hallamos dentro. Pero este arisco cretense desde lo alto de su acantilado dispara dardos de desdén y ha conseguido que durante siglos no ataque en su territorio barco alguno. El que ahora se haya transformado en un concurrido puerto comercial creo que es síntoma no despreciable de la nueva sensibilidad barroquista.

Pues bien, de una novela de Dostoyewski nos trasladamos insensiblemente a un cuadro del Greco. Aquí encontramos también la materia tratada como pretexto para que un movimiento se dispare. Cada figura es prisionera de una intención dinámica: el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos: el organismo entero es un gesto absoluto. En Velázquez nadie se mueve: si algo puede tomarse por un gesto es siempre un gesto detenido, congelado, una «pose». Velásquez pinta la materia y el poder de la inercia. De aquí que en su pintura sea el terciopelo verdadera materia de terciopelo y el raso raso y la piel protoplasma. Para Greco todo se convierte en gesto, en dynamis.

Si de una figura pasamos a un grupo nuestra mirada es sometida a participar en una vertiginosa andanza. Ora es el cuadro una rauda espiral, ora una elipse o una ese. (Meier-Graefe en su *Spanische Reise* trae los esquemas geométricos de algunos cuadros). Buscar verosimilitud en el Greco es –nunca más oportuna la frase– buscar cotufas en el golfo. Las formas de las cosas son siempre las formas de las cosas quietas y Greco persigue sólo movimientos. Podrá el espectador malhumorado volver la espalda al *perpetuum mobile* preso en el lienzo pero no se obstina en arrojar el panteón artístico al pintor. El Greco, sucesor de Miguel Ángel, es una cima del arte dinámico que, cuando menos, equivale al arte de lo extático. También las obras de aquél producían en las gentes un como espanto y desasosiego que expresaban hablando de la “terribilitá” del Buonarroti. Un poder de violencia y literalmente arrebatador había éste desencadenado sobre el mármol y los muros inertes. Todas las figuras del florentino tenían, como dice Vasari, “un meraviglioso gesto di mouversi”.

El giro es inmejorable: en esto consiste lo que hoy y por lo pronto, nos interesa más del arte barroco. La nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.

III

Yo no digo que esta orientación sea deseable ni que no lo sea. Tiempo habrá de ello en otro día, en algún libro donde se trate de encerrar los tópicos cardinales en que hemos sido educados los europeos de treinta años dentro de un lindero formado por interrogaciones. Ahora es suficiente declarar esta indecisa virada que hacia nuevos valores ha hecho el corazón contemporáneo.

Todavía no pueden pedirse credos perfectos que satisfagan esa sensibilidad. Es forzoso contentarse con señalar enérgicamente el nuevo rumbo sirviéndose más bien de comparaciones. No pretende más este hombre: voluntad del barroco. La edad artística a que hace referencia sirve aquí no como una garantía o un modelo sino como una metáfora para orientarse.

Hacer consistir el objeto estético en un puro dinamismo supone dejarse atrás las cosas, usar de ellas como de alimento o punto de arrancada. Los pintores del quattrocento nos dejan una impresión de ingenuidad que no por parecernos grata merece que la elevemos a norma última del arte. Esa ingenuidad es, como toda ingenuidad, un olvido de sí mismo. El cuatrocentista se entretiene con las cosas del mundo exterior y pasaría cien años deleitándose en la contemplación de un almendro, como el fraile de la conseja oyendo un pajarillo. Fue una época de aprendizaje en que los ojos gozaban adaptándose al objeto, persiguiendo sus formas, acariciando sus contornos. Semejante disciplina acumuló en las conciencias un vastísimo capital de intuiciones que hizo posible el barroco. Y acaso los defectos enormes de éste procedan de que no conservó cuanto debiera la jocunda de mirar. Sólo la plenitud intuitiva consiente esa libertad y esa facundia que necesita la musa para crear. Acaso la peculiar insuficiencia del arte contemporáneo proceda en una buena parte de pobreza intuitiva.

Sería, pues, entender mal la voluntad del barroco si se interpreta como un abandono de la insustituible escuela de las cosas. Quiere aquella voluntad ciertamente superar las cosas –pero esto solo se consigue dominándolas. Entre las obras del siglo XVIII abundan sobremanera los ensayos pretenciosos y no es del todo injusto el sentido peyorativo que va irremisiblemente ligado a la palabra barroco. El capricho y la fantasmagoría son los vicios naturales de este estilo. Conviene, en consecuencia, que la aspiración a ver más que el realismo, el materialismo, el positivismo- no excluya la aspiración a ver claro.

IV

El siglo XIX ha cometido la falta inversa haciendo de la claridad un fin último. Cuando llegaba a la crítica –que es el método de la claridad- creía haber llegado al fin del mundo.

Pero el criticismo como filosofía y como postura sentimental no es más que la última potencia del realismo –si se da a éste el valor que en este ensayo tiene, a saber: la doctrina que define la vida humana como una adaptación a la materia, a las cosas.

¡Adaptación! He aquí la idea que separa nuestra sensibilidad de la de hace cincuenta años. Las cosas, decíase, son lo que son, de una vez para siempre; no queda otro porvenir que adaptarse a ellas así en el arte como en la vida. De suerte que vivir es un ir dejando de ser uno mismo e ir abriendo en nosotros lugar a la materia anónima. El pasado en su especie astronómica, geológica y anatómica aparece como el protagonista del universo. Se comprende que el pesimismo invadiera los ánimos. Había que caminar sobre los talones: el porvenir estaba inscrito dentro del pasado y prisionero del presente.

Esta doctrina de la adaptación como el resto de la ideología que representa la democracia individualista, por ejemplo, es la adaptación jurídica, la renuncia a crear nuevos derechos –no puede destruirse con unos cuantos brincos literarios. Y la superación del temperamento positivista a que se hace alusión aquí no puede significar una negación de él, una regresión, sino una integración. La crítica y la claridad nos van pareciendo solo medios. En general, la cultura del siglo XIX toma mirada desde hoy el carácter de instrumental. Nos extraña que pudiera limitarse la preocupación de los hombres a cultivar los medios sin atender a los fines. La idea de la adaptación sigue siendo verdadera con tal que se la mire no como la esencia de la vida sino como la técnica de la vida. Que se sitúe en el centro de

nuestra ánima la mecánica –la ciencia de las cosas materiales- se nos antoja hoy un poco escandaloso. Preferimos que vuelva a significar lo que su etimología indica: conjunto de procedimientos, de medios. Más allá de ella postulamos una cultura de postrimerías.

Las cosas quedan de esta suerte convertidas en camino para otros mundos definitivos. A ellos no se llega pasivamente. Los valores morales y estéticos necesitan para existir ser inventados por el sujeto. Más allá de nuestra vida de adaptación comienza otra vida que se crea e inventa a sí misma, un ámbito original de dinamismos y generaciones.

Es posible que este poder creador radique en la materia misma: es posible también que no. Pero, por encima de esta duda se halla la certeza de que cuando fue concluida La Gioconda quedó ampliado el universo con algo esencialmente nuevo y que cada hombre lleva dentro de sí, más o menos, la posibilidad de aumentar el peso metafísico de la tierra. Un hombre convencido de que en el mundo no hay nada que pueda adecuadamente llamarse voluntad construirá dentro de sí un sistema de reacciones muy distinto del que vea en el tapiz de la realidad huecos, brechas donde pueda insertarse un albedrío heroico.

Esta advertencia veo yo en el arte barroco manifestada con mayor decisión que en otros estilos. Donde las cosas concluyen es donde en rigor empieza el edificio, la estatua, el cuadro. Hay, pues, una transferencia del interés por las cosas al interés por la obra misma en lo que tiene de novedad, de algo más que cosa. Son, es cierto, materias las que allí se encuentran pero en tal disposición reunidas que dan luz a una nueva realidad. El estilo realista se ocupa de las cosas concluidas, de lo que ya es: el barroco las presenta en el remolino de su génesis. Acentúa ese momento de cración y de aumento. Contemplad un edificio barroco: ¿no os parece que sorprendéis algo en el instante de estarse haciendo?

Hay en este estilo, tal y como parecen demandarla los tiempos, una interpretación de la vida como riqueza y variación inagotable. Es curioso que el siglo XIX, tan preocupado de agenciar buenos instrumentos para vivir, en rigor, vivía presa de un sentimiento de consumación y caducidad. Fue preciso que prorrumpiera en grandes gritos casi inarticulados el barroquista máximo, Federico Nietzsche, recordando que la vida es aumento y futurización, que vivir es ímpetu de vivir más, pleonexia, superación. Su «voluntad de poderío» acaso tenga puntos de contacto con esta voluntad del barroco que aquí se describe. Pero anda mezclada con tantas cosas insoportables que más vale no entrar en la comparación de ambas expresiones.

Por lo que a España toca es muy de notar el súbito interés que se ha despertado hacia la época de los románticos –pintores, escritores, políticos-, que fue una edad de dinamismo y el desdén creciente por la Restauración que es un tiempo de quietud y adaptación.

Tiene la ventaja este ideal energético de servir para todo hombre y no sólo para los intelectuales como aquel ideal de la crítica, para quien sólo era justificada la postura espectacular, inquisitiva. Desde todos los lugares puede intentarse una vida heroica, constructora, aumentativa. Y no será malo que los jóvenes de veinte años volvieran a meditar unos ligeros repliegues que forma el mármol sobre dos frentes ilustres –la del San Jorge de Donatello, la de David de Miguel Ángel. Si quieren un amplio comentario a estos ceños miren luego el barroco Penseroso.

El pintor realista (no se piense en Velázquez, sino el quattrocento) encuentra en el objeto real que traslada al cuadro en un principio de unidad para su obra. Sin unidad no hay cuerpo estético. Pero esa unidad de lo estético puede tener diversas potencias. La unidad no es en ella puramente artística: roto el cuadro, cada trozo, si es ocupado por la imagen de un objeto íntegro, conserva unidad. Las cosas reales sirven de clave a la interpretación de la superficie pintada. El barroco renuncia, en cierto modo, a ese andamiaje unitario que presta al arte lo que no es arte y construye el cuadro según una unidad original que no tiene semejanza con nada externo. Por esto son más difíciles de entender las obras barrocas que las realistas. Cada nueva producción nos pone delante un organismo de especie desconocida cuya individualidad hemos de descubrir. Mientras su unidad nos sea ignota nada de la obra tiene sentido. Lo real que yazca en ella está descoyuntado y triturado como un montón de materiales que esperan al arquitecto.

Es, pues, la unidad en el barroco de una potencia superior, es más pura e intensamente unidad y menos acumulación de observaciones discontinuas sobre las cosas. Sólo en Horst, "Barockprobleme" encuentro un comienzo de sospecha que acaso sea el principio esencial del barroco una acentuación de la unidad como tal. Cabe decir que en un cuadro cuatrocentista son las partes antes que el todo. En una obra barroca acontece lo inverso.

Traducido del arte a la vida aparece el temperamento barroco como un nuevo evangelio de la pleonexia individual. Para el individualismo formalista de las escuelas liberales quería decir individuo algo cuantitativo –cada uno de todos, lo singular. Para el barroco es individuo un concepto cualitativo – la última diferencia específica.

La doctrina del dinamismo pone a todas las palabras en actividad. Influidos por ella los sustantivos, que son de condición estática, adquieren un sentido verbal. Así la palabra individuo. Ser individuo no consiste en yacer como el singular de que se forma un plural. Acaso haya quien se contente con aquella vacía forma de individualidad que traemos del nacimiento y donde funda el liberalismo los derechos del hombre. Bien está ese yo jurídico que se obtiene haciendo el vacío de la igualdad dentro de los ánimos, pero no es bastante. Ser individuo según el gusto dinámico exige mucho más y es el título conciso de una grande faena.

Ser individuo no quiere decir tampoco ser diferente. Lo azul y lo rojo son diferentes pero esta su diferencia cae fuera de cada uno de ellos. Lo rojo es rojo y nada más que rojo; lo azul es azul y nada más que azul. Sólo en nuestra retina adquieren ese carácter adjetivo de diferentes.

Todas estas formas del individualismo resultan exteriores. Yo encuentro que además tienen el inconveniente de adular a los hombres moviéndoles a estimar demasiado lo que son, lo que constituye sus sustancia, en lugar de hacerles esperar todo de su acción. ¡Cuánto más certeros aquellos apotegmas de Cervantes: «cada cuál es hijo de sus obras» y «considera, hermano Sancho, que nadie es más que otro mientras no haga más que otro»! En esta dirección ha de encontrarse el verdadero individualismo: no ser diferente sino hacerse diferente, he ahí la individualidad. El individuo es el poder creador de diferencias y no es otra cosa que esto.

En la individualidad no hemos de ver un resultado sino una forma de la energía, de la operosidad. Lejos de manifestarse en la insistente reclusión dentro de lo que ya somos exige una constante aventura y ensayo de ampliar nuestros límites. El individuo es el puro esfuerzo con que individualizamos lo ajeno.

Nada, pues, más contrario a esa manera de buscarse uno a sí mismo que consiste en huir de los demás. Y sin embargo, casi siempre que defiende alguien el individualismo es porque busca un pseudónimo donde ocultar la envidia, a atroz envidia que le roe por dentro. No es raro encontrar escritores que escriben solo en vista de las ideas que otro sustenta, preocupados de negar éstas, no de inventar otras más fuertes. Con lo cual no hacen sino declarar tácitamente que ese otro es el verdadero individuo y ellos pobres trozos de materia inerte condenados a gravitar eternamente hacia una energía central.

Entendamos la palabra yo con una significación de imperativo. El que quiera conquistar poderosa individualidad apodérese de la mayor cantidad posible del mundo, respire con pulmones bien abiertos, asimílese el universo. Lo demás es quietismo, soberbia y alucinación. Cosas, cosas individualizadas son la hacienda del individuo. La magnífica Y de nuestro primer pronombre personal se presenta desde luego como una tenaza para hacer las cosas más. Y esta sublime paradoja de que el yo se forma con lo que no es él, con lo de fuera, con el grande mundo en torno, es la expresada tan paradójicamente por Cervantes. Cada uno es hijo de sus obras. Es decir, primero son las cosas, el bien mostrenco que alumbra indiferente el sol y luego las cosas forman un peculiar remolino, una unidad de movimiento, y esto es el individuo.

De suerte que como la obra barroca nace de una suma potencia unificadora, así el individuo se va formando merced a una pasión unitiva, a un ímpetu de salir a las cosas, de recorrerlas una tras otra, sin perder la una cuando se está ya en la otra.

Esta pasión unitiva suele decirse amor.

A este punto quería llegar. La voluntad del barroco representa dentro del dominio estético lo que referido a la vida integral podríamos llamar «reino del amor».

FINAL

(«La vida en general y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable»). Esta confesión que nos hace desde “El árbol de la ciencia” es tan amarga y tan leal que no podemos menos de agradecerse. Con su propio índice señala Baroja el lugar donde debía hallarse el edificio de su alma y donde sólo existen unos escombros.

En otro tiempo, no muy lejano todavía, maldecir del cosmos equivalía a sentar plaza de ingenio sutil y levantado. Los pensadores habían de ser mal pensados. Los artistas, para no caer en beocia, renunciaban a producir apariencias bien olientes. Se llamaba profundo a Schopenhauer por su olfato

verdaderamente egregio para descubrir las letrinas del universo. Ornábase toda esta tendencia con el capcioso superlativo pesimismo.

Baroja ha llevado hasta la más desesperante monotonía esta propensión. Apenas si recordamos algo que en una hora de distracción le haya parecido bueno. Jamás la pupila de este hombre ha experimentado una de esas súbitas dilataciones del iris que denotan asombro, maravilla, admiración.

El caso es muy extraño porque es Baroja un temperamento sumamente curioso, siempre ocupado con nuevos temas de todo orden. Y sin embargo su corazón –puede afirmarse– no ha experimentado nunca esas repentinas amplificaciones en que parece aumentar de volumen nuestra sensibilidad para recoger un tesoro de esencias preciosas que nos sale al encuentro y quiere entrar a borbotones.

Baroja que es, acaso, el más sensible de los españoles es, a la par, uno de los hombres peor dotados de admiración. Una nueva incongruencia que viene a complicar su psicología. Ha recorrido Inglaterra, Francia, Italia, España: ha mirado sus paisajes y sus monumentos, ha visitado sus museos, ha leído sus libros mejores. Inútil. Nada le ha parecido admirable: todo, en general, le ha parecido feo y sucio. Sus libros que empiezan con una intención dinámica y afirmativa acaban por ser una colección de opiniones sobre “ovni re sicibile”. Estas opiniones, casi sin excepción, son adversas y despectivas. Concluimos por convencernos de que para Baroja entender algo quiere decir menospreciarlo.

También en esto procede Baroja del medio ambiente. Todos hemos sido educados en la pedagogía del desdén. La admiración nos parecía una debilidad. Cuando nos sorprendíamos respetando alguna cosa nos tomaba la sospecha de haber sido sobornados.

Tal situación moral es evidentemente un estado enfermizo que urge dominar. Porque la verdad se encuentra en el lado opuesto. Admiración y respeto son síntomas de robustez personal, son además condiciones de ella.

La admiración sobrecoge al ánimo de repente, lo inunda todo y sacude: es una convulsión instantánea, eléctrica, que se parece más que a nada a un deslumbramiento. Se origina éste cuando queremos mirar un objeto tan fuertemente iluminado que su forma y color propios desaparecen anegados en un nimbo de innumerables reflejos, nuestra mirada se esfuerza por penetrar aquella atmósfera lumínica informe y, dejándola a un lado, aprehender la forma del objeto. Parece como si los reflejos no pertenecieran a éste, como si no pudiéramos atribuirselos de la manera que a la moneda atribuimos su color argentino. Ahora bien, ningún objeto se halla por completo se halla por completo libre de reflexiones, más o menos, tiene toda superficie algo de especular y recibe la imagen rota de los objetos en torno. Siempre, pues, nuestros ojos han de apartar reflejos antes de llegar a la forma buscada. La diferencia entre la visión normal y el deslumbramiento procede sólo de que un objeto se nos presente con otros reflejos o con más de los acostumbrados. Así, lo que en un florero de metal no nos deslumbra, nos ciega un paño oscuro puesto al sol. El deslumbramiento se produce, por consiguiente, cuando encontramos en una cosa más de lo que esperábamos. No estábamos preparados a recibir aquel aumento y nuestro acto de visión fracasa: entonces cerramos los ojos para abrirlos a poco y ensayar otra mirada más cautelosa, una mirada que no va a buscar simplemente lo ya conocido, sino que avanza tanteando como un explorador.

La metáfora tradicional que equipara el deslumbramiento a la admiración ha anticipado lo que es, en rigor, una identidad real. La admiración sobreviene también cuando de un estado de conocimiento pasamos a otro superior. En cada momento de nuestra vida espiritual somos capaces de apercebir un

número y una calidad determinados de relaciones entre las cosas. Cuando un objeto se nos ofrece que lleva en sí condensado un cúmulo más rico de tales relaciones la tensión de nuestra conciencia tiene que aumentar: no basta con la intensidad hasta entonces acostumbrada para recoger en un acto de síntesis mental aquella superior complejidad. Entonces sobreviene al ánimo una sacudida en que se revuelve sobre sí mismo, se concentra y aprieta a fin de abandonar la tesitura insuficiente en que vivía y adquirir una mayor tensión.

Es un momento grave para nuestro espíritu, que no puede salvarse sin una virtud emocional más fuerte y previa a las intelectuales. Hay en la admiración una evaluación confusa de un tesoro que aparece latiendo bajo nuestra mano, bajo aquella mano del alma de que habla Aristóteles. Aún no conocemos al por menor la cuantía de este tesoro, aún no lo hemos sopesado punto por punto. Tal vez erramos y la presunta riqueza es imaginaria. Mas, por otra parte, si sólo aceptáramos como valores superiores lo que de antemano hemos contrastado mediante fríos cálculos, el fenómeno de admiración no se verificaría. Y no verificándose éste ¿qué motivo habría para que nuestra conciencia se sintiera forzada a potenciar su intensidad? Venimos a un círculo vicioso por no reconocer lo que es palmario, a saber: que el progreso intelectual de nuestro espíritu marcha a brincos y no en línea continua y que sus crecimientos momentáneos se originan en empujones emocionales. El intelecto, por sí mismo, se resistiría a trascender los límites de lo ya adquirido y noto: gobernado por el principio de identidad es siempre hostil a lo nuevo que es, por lo pronto, lo no idéntico. De aquí que no baste con la finura de entendimiento para levantar un amplio orbe mental. El discernimiento de cuáles cosas son verdad y cuáles no compete, sin duda, al intelecto; pero que la verdad es algo que merece ser buscado no es ya una verdad intelectual sino un acto de fe. No está, ciertamente, el defecto de las religiones históricas en comenzar con la fe sino en concluir dentro de ella. La ciencia parte asimismo de un acto de fe.

Un ejemplo concreto traerá claridad a este punto. Cualquiera que sea la discrepancia existente sobre qué pensadores merecen disputarse como los máximos de la humanidad ello es que ha habido un cierto número de hombres dotados de un poder intelectualivo.