

Julían Marías

LA IMAGEN
DE LA VIDA
HUMANA

Con su habitual lucidez y un estilo ceñido, llano, de alta calidad literaria, Julián Marías analiza en *La imagen de la vida humana* el papel que en la sociedad contemporánea desempeñan imaginación y ficción, empinadas —quizás por reacción defensiva— a un primerísimo plano, en contraste con la abrumadora materialización nacida del avance de la ciencia y de la técnica.

Para felicidad de los humanos existen aún medios de evasión ante la rutina cotidiana. La poesía no ha muerto, aun cuando los poetas no ocupen, ni con mucho, el lugar de antaño. Lo que ocurre, según Marías, "es que no siempre se la encuentra en sus lugares habituales, en las revistas o las colecciones poéticas. Aparece inesperadamente en cualquier recodo de nuestro camino, en una novela de Simenon, en una página de Heidegger o de Ortega, en un relato de Graham Greene, en Saint-Exupéry, en el bronco y duro Faulkner, en el tono menor de Thornton Wilder, que pasa casi silenciosamente por nuestra alma como un diamante en un cristal; y por supuesto, también, en algunos poetas que dejan pasar por sus versos ese estremecimiento extraño que nuestra vida requiere para ser humana".

Tras explicar el papel decisivo de la imaginación en la vida real, el autor se ocupa de la otra imaginación, la ficción, que se manifiesta en el arte, la literatura, el teatro, el cine. Y ante estas modalidades de convivencia social, Marías se pregunta: "¿Por qué el hombre se permite el increíble lujo de duplicar el mundo y crear, junto al real y efectivo, que

(Sigue en la 2ª solapa.)

CUADERNOS DE ENSAYOS



JULIÁN MARIAS
LA IMAGEN DE LA
VIDA HUMANA

Obras de Julián Marías
publicadas por Emecé Editores

MIGUEL DE UNAMUNO

BIOGRAFÍA DE LA FILOSOFÍA

LA IMAGEN DE LA VIDA HUMANA

* LOS ESTADOS UNIDOS EN ESCORZO

* Próximo a aparecer.

JULIÁN MARÍAS

LA IMAGEN
DE LA VIDA
HUMANA



EMECE EDITORES, S. A.

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723.
Copyright by EMECÉ EDITORES, S. A. - Buenos Aires, 1955.

INDICE

I. La vida humana y la imaginación	9
II. El hombre y sus historias	17
III. El tiempo de la ficción	25
IV. La realidad humana en la novela	33
V. El teatro y la representación	39
VI. La pantalla	49
VII. El mundo cinematográfico	57
VIII. El cine como posibilidad	67
IX. Nuestra imagen de la vida	75

I

LA VIDA HUMANA Y LA IMAGINACIÓN

El hombre de Altamira, en su cueva remotísima, pinta sobre la roca unas figuras. El pastor castellano, una vez que se ha hecho una "colodra" o vaso de cuerno, saca la navaja y va grabando despaciosamente figuras humanas, animales, vegetales, tal vez rasgos que le producen un enigmático placer. El niño, casi desde que nace, pide dibujos y, sobre todo, cuentos. El hombre tiene una extraña avidez de imágenes. De ahí sale la literatura en sus mil formas: novelas, cuentos, poemas, dramas, comedias; y por si fuera poco la literatura, el escenario y el teatro; y ahora el cine; y la radio, con sus "radiodramas"; y por último, la televisión. Historias, historias; imágenes; vida fingida. ¿Por qué todo esto? ¿Por qué el hombre, que tiene ya tanto que hacer con las cosas, se complica la vida llenándola de imágenes, es decir, duplicándola? Éste es el problema.

El inveterado materialismo de nuestros usos mentales nos hace considerar como real, primariamente, lo material, frente a lo imaginario. La noción primera de realidad es la realidad de las cosas; desde este punto de vista, lo imaginario aparece afectado por un coeficiente de irrealidad, y se suelen contraponer las cosas a la imaginación. Se imagina algo que no es real. Pero esto es menos claro de lo que parece. Las figuras grabadas en la colodra del pastor son —se dice— imágenes, representaciones de hombres o animales irreales; lo que es real es la colodra misma. ¿Es esto tan sencillo? Supongamos que le pedimos cuentas a la colodra de esa su presunta realidad. Es un vaso o recipiente de asta; el carácter de vaso le pertenece porque virtualmente se está bebiendo en ella, porque se

proyecta sobre su realidad la acción vital que es beber; y esto quiere decir que se *imagina* el beber, y que esta imaginación forma parte intrínseca de la "realidad" que llamamos colodra. Pero se dirá que se trata de una realidad artificial, y en esa medida no últimamente real; lo verdaderamente real y nada imaginario no es su forma (vaso o colodra), sino la materia de que está hecha: un cuerno. Pero ni siquiera aquí podemos descansar tranquilamente; porque para que esa realidad me aparezca como cuerno, tengo que reconstruirlo imaginativamente, prolongar la colodra con la fantasía, completarla, verla como un trozo de un cuerno que no está presente, que no es "real", sino asunto de imaginación. Más aún: un cuerno sin más es algo que no tiene ningún sentido, y de paso ninguna realidad; se trata de un cuerno de toro. Pero ¿dónde está el toro? Por supuesto, no en la colodra "real" —que no va resultando tan real—; el toro va inexorablemente incluido en la colodra de cuerno de toro—, pero en forma imaginaria. Y habría que continuar preguntando: ¿qué es un toro? Porque este nombre tiene sentidos bien distintos; por ejemplo, en Amsterdam significa el macho de la vaca, y en Sevilla el toro de lidia, bestia casi tan imaginaria como el dragón, inventada por los ganaderos y hoy un tanto "contrainventada" por los toreros. *Toro* puede ser el reproductor de las vacas lecheras, un animal de labor, el origen de unos centenares de chuletas, un Miura, el raptor de Europa, el animal cuya piel es España.

Es mi proyecto el que se interpone o intercala entre la realidad y yo, el que hace cosas o cosifica lo real, imaginándolo, porque el proyecto, que no sólo es algo real, sino una potencia realizadora, es él mismo una realidad imaginaria. Esto es una mesa porque proyecto sobre ella apoyar los codos, poner un libro o un vaso encima; pero se convierte en leña ante el proyecto de hacerla arder en la chimenea; en balsa, como resto de un naufragio; en trinchera que me defiende de un agresor; en mercancía, cuando está alineada con sus iguales en un almacén; en reliquia, si sobre ella Goethe se afanó en los versos del *Fausto*. En cada caso, la constitución de esas diversas

realidades requiere una intervención de la imaginación; por supuesto, ni el proyecto ni la imaginación agotan la cosa, no son suficientes para que haya realidad; hay una realidad, ciertamente, que es interpretada como mesa, leña o balsa; pero lo que es inimaginable es una realidad que no sea *también* proyectada, interpretada, y por tanto imaginaria.

Esto nos invita a no simplificar demasiado las cosas, a no partir de la presunta realidad de las cosas y declarar irreal el mundo imaginario, sino a tomar como realidad todo aquello que encuentro, a reserva de distinguir luego diversos modos de realidad; sin olvidar, por supuesto, que éstos se entrelazan y mezclan muy compleja y misteriosamente.

Todos, sin embargo, distinguimos entre vida real y vida imaginaria. Hay veces en que me ausento de la realidad y sueño, dormido o despierto. Vivo entonces en lo que se llama, con expresión tan bella como problemática, los mundos interiores; porque hay que preguntar: ¿interiores a qué? Hace cuarenta años dijo ya Ortega que los mundos interiores —las tierras profundas, agregaba— son también exteriores al sujeto.

Estoy sentado en una butaca, a media tarde, perdido en el mundo de los sueños; suena el timbre del teléfono y me vuelve a “la vida real”. Pero ¿es tan cierto que sea así? Me llama un amigo, que de algún modo está ahora conmigo, pero que está lejano y ausente; en rigor, me pongo a dialogar con un fantasma a quien imagino o invento al otro lado del hilo. Y este amigo me cita a las 7; pero ¿dónde están las 7? En ninguna parte. Son las 4, y por tanto las 7 no existen; existirán —acaso— dentro de tres horas; el sentido de la cita es que yo imagino a mi amigo y a mí, juntos, a las 7, es decir, en una realidad que empieza por no existir más que en mi imaginación. Por lo visto, para tratar con la realidad no tengo más remedio que imaginarla.

La razón de esto es grave: la vida no me es dada hecha, no sólo tengo que realizarla, sino que además tengo que inventarla, incluso sus posibilidades. Eso que se llama percepción es ya en buena medida asunto de imaginación;

actúan e intervienen en ella recuerdos, anticipaciones, todo un halo irreal sin el cual el acto perceptivo no es posible. De ahí la esencial complicación o co-implicación del pasado, el presente y el futuro, cuya forma concreta es, como he dicho en otros lugares, que el pasado y el futuro están *presentes* en mi vida. El instante insta y pasa; pero no es un punto temporal inextenso, sino lo que se podría llamar un entorno temporal. En cada hacer mío funcionan el pasado y el futuro como su por qué y para qué. Todo lo que *hago*, lo hago por algo y para algo; es decir, con motivo de lo que antes he hecho y me ha pasado, y en vista de un futuro, como un acto de futurición en que anticipo imaginativamente el que pretendo ser.

Del mismo modo, lo que llamamos entender consiste en hacer que algo funcione dentro de mi vida. Se entiende, por ejemplo, lo que es un objeto, una pluma, un vaso, un cuchillo, anticipando en la imaginación la función vital que es escribir, o beber, o cortar, viendo el objeto en cuestión ejecutando virtualmente esa función; si yo muestro una pluma a alguien que no sepa qué es escribir, que no conozca esa posibilidad humana, jamás verá una *pluma*. Y si se piensa en una realidad que no sea artificial e instrumental, el caso es semejante: sólo se la entiende cuando asume una función —sea la que se quiera— dentro de mi vida. Y esto es la razón vital: la vida en su función de dar razón, es decir, de aprehender la realidad en su conexión.

Pero la cosa no termina aquí. Además de este papel decisivo de la imaginación en la vida *real*, hay la otra imaginación, la *ficción*: arte, literatura, teatro, cine. ¿Por qué el hombre se permite el increíble lujo de duplicar el mundo y crear, junto al real y efectivo, en que tanto esfuerzo le cuesta vivir, que le da tantos quebraderos de cabeza, otro mundo, el mundo de la ficción? Estas actividades, si se mira bien tan extrañas, ¿qué son, cómo se justifican, por qué las realiza el hombre con tanta pertinacia? Hay que justificarlo todo. En nuestra época, el hombre empieza a encontrar indecente no justificar las cosas; esta sensibilidad penetra desde los comienzos las obras de Ortega, y responde a su convicción de que la vida

es intrínsecamente moral, de que todo hacer humano es moral —esto es, moral o inmoral— y que sólo es *posible* mediante una justificación en virtud de la cual es elegido y preferido. Hay que ver, pues, por qué el hombre, además de vivir, tiene que fingir; hay que derivar esas actividades de la vida misma.

Por ejemplo, el arte. ¿Es que el hombre podría no hacer arte? Sería grave que así fuese; pero la realidad es que el arte es inevitable; empieza con el cuerpo humano, con el propio cuerpo. Parece puramente natural, un trozo de la naturaleza física, pero no es ni puede ser eso sólo. Ese cuerpo, sin duda natural, con el que nos hemos encontrado y que está sometido a todas las leyes de la física, la química y la biología, que no hemos creado nosotros, sin embargo lo hemos “hecho” en una proporción decisiva: lo dejamos o no engordar, lo limpiamos o no, lo peinamos tal vez, lo cubrimos con vestidos, y con cierto tipo de vestidos, lo movemos de cierta manera y le damos una expresión determinada. El hombre actual se corta y afeita tenazmente la barba, que se obstina en crecer un día tras otro; en otros tiempos se dejaba la barba; pero también ésta es artificial, pues hay muchas barbas posibles y el hombre barbado tiene que elegir y optar por una de ellas, que dista mucho de ser “natural”: la de Alberto Durero o la de Valle-Inclán, la de Eduardo VII o la de Carlos Marx, la de Asurbanipal o la de César Borgia.

Las mujeres tienen hoy un margen muy superior de construcción e invención de su figura y su rostro. Sobre todo, se pintan. Es una forma elemental de la pintura, y como todo lo elemental, de máxima importancia. La máscara, en una forma, el maquillado en otra, son realidades humanas antiquísimas, milenarias, cuyo sentido frecuentemente se escapa. Hace cerca de cien años, Baudelaire, siempre perspicaz, escribió agudamente sobre el maquillado femenino, sobre el que se han dicho tantas ineptias. Y eso que entonces apenas se podía adivinar su sentido más profundo, que hoy es claro. Porque hay dos tipos de maquillado, bien distintos: el vergonzante y disimulado, que pretende ocultarse, que se niega a sí mis-

mo e “imita”, con peor o mejor fortuna, la naturaleza, y el que afirma —como el de nuestro tiempo— su artificio y su irrealidad. El hombre no es natural; es en cierta dimensión sobrenatural, y desde luego preternatural, o sea histórico. La mujer, que es aún menos natural que el hombre, en su maquillado revela lo que pretende ser, es decir, lo que es, mejor aún *quién* es. El maquillado manifiesto es una ofensiva contra la naturaleza o, por lo menos, contra el naturalismo. Se cuenta que cuando Madame Dubarry no quería recibir a Luis XV, se daba colorete: el rey se replegaba automáticamente ante su bello rostro maquillado. Es el albor de una época naturalista que preludia ya a Rousseau. Es revelador, en cambio, que en nuestra época, en que el hombre ha dominado la naturaleza como nunca y se ha acercado a ella como pocas veces, mediante el culto del cuerpo en el esfuerzo, el deporte y el mayor o menor desnudismo, quede en el mundo una mínima zona exenta, un palmo cuadrado de superficie, el rostro femenino, que se defiende del naturalismo y de la naturalización y se afirma orgullosa y agresivamente artificial. El gesto de la mujer del siglo xx que, en público, casi con ostentación, saca de su bolso carmín y colorete y se pinta la faz, me parece un símbolo de decisivas posibilidades humanas. (Se dice que corren vientos de fronda para el maquillado femenino, por lo menos en algunos países o en ciertos grupos, acaso en alguna generación; conviene pensar en lo que ello significa y no resbalar sobre ese síntoma, que yo pondría entre los más alarmantes de la segunda mitad del siglo en que vivimos.)

Hay que darse cuenta de que la vida es excesiva, desborda de lo “real”, va siempre más allá de lo que es. Así en la obra de arte confluyen la realidad y la virtualidad. En un cuadro, por ejemplo, tenemos el lienzo o la tabla, las pinturas, el marco; pero además de esa realidad física, el cuadro representa algo: realidades distintas, que no están allí, que acaso no están en ninguna parte. Advuértase que esto no tiene nada que ver con el problema del arte figurativo: en el cuadro menos figurativo hay algo que no es pintura, sino *lo pintado*; una

cosa es la pintura y otra lo pintado por medio de ella, aunque esto no sea una "cosa"; hay, pues, realidad y virtualidad. En la música, igualmente, el sonido remite a algo que no es sonido, aunque no sea ningún "objeto", y sólo por eso es música.

La vida va más allá de sí misma. Esta vida real que llevamos vivida hasta hoy es sólo una de nuestras vidas posibles; la vida efectiva está constituída por lo que se hace y lo que se deja de hacer. No entendemos lo que significa estar aquí si no vemos a la vez los otros sitios en que podríamos estar, el no estar en los cuales es componente virtual del "estar aquí". Elegir es preferir, poner algo delante de las demás cosas; las posibilidades preferidas van más allá que las otras y se convierten en realidades, pero no sin las otras. La vida es renuncia, porque el hombre va poniendo detrás o postfiriendo otros muchos *yos* posibles. Y en el arte el hombre salva algunos posibles, parcelas de felicidad a las cuales no puede renunciar; porque a la felicidad el hombre no renuncia: se pasa sin ella, lo cual es cosa muy distinta. La felicidad es condición a la vez intrínseca e imposible de la vida terrena: el hombre necesita ser feliz y no puede serlo. Y en esa medida, como salvación de porciones irrenunciables de felicidad, el arte está inscrito en la constitución metafísica de la vida humana.

Pero ahora se dice que hay una crisis de la imaginación, que ésta lucha con la visión y va perdiendo terreno; que la vida moderna nos da infinitas cosas en forma visual y que se está atrofiando la función imaginativa. Algo de esto es cierto, quién lo duda, pero permítaseme disentir de ese juicio, que me parece apresurado. Hay, creo yo, una confusión entre lo imaginado y lo imaginario. Se insiste una vez y otra en que el cine, frente a la lectura, por ejemplo, representa la muerte de la imaginación. Pero el hombre que va al cine quiere ver... cosas imaginarias. Rara vez se interesa por un documental (que, por lo demás, también es imaginario). El hombre de nuestro tiempo quiere *ver*, mejor que imaginar, *realidades imaginarias*.

II

EL HOMBRE Y SUS HISTORIAS

EL hombre duplica su mundo mediante la ficción; además del que encuentra en torno suyo, inventa otro; y sobre todo en forma de historias, de relatos, por lo pronto de ciertos relatos muy elementales, que son —no se olvide— modos primarios de conocimiento. Después se ha olvidado que los relatos superiores también lo son. Fábula, mito, parábolas: tres modos de ficción elemental, tres intentos distintos que el hombre hace para entenderse a sí mismo y saber qué hacer en el realísimo mundo en que vive.

La fábula aparece en todas las culturas, lo mismo en la India que en Grecia o en Roma. Lo característico de ella es la intervención de animales —secundariamente a veces de plantas—. ¿Por qué la fábula es fábula animal? ¿Por qué las historias fabulosas se cuentan de animales? Yo creo que la razón es clara: los animales aparecen como ciertas “naturalezas”, como ciertos modos de ser consabidos. Antes de que lo dijera Montaigne, el hombre ha sabido que es ondulante e incierto; el hombre es muy complejo y variable, hasta cierto punto imprevisible; el animal, en cambio, tiene una naturaleza simple y, por tanto, un modo general y permanente de comportarse. La zorra es astuta; el pavo real, vanidoso; el león, magnánimo. El hombre, por el contrario, es siempre una x. Utilizando una distinción que introduje en mi libro sobre Unamuno, diría que los animales de la fábula son los primeros “casos”, anteriores a los posibles y más complejos “personajes”. Son los primeros “tipos”, que se pueden manejar de un modo muy sencillo, que resultan inteligibles desde luego; tan pronto como en la fábula

aparece un animal, el oyente o el lector quedan automáticamente orientados: ya saben "de qué se trata", cuál va a ser el esquema de conducta del asno, el buey o la serpiente.

¿Y el mito? No olvidemos que mito, *mythos*, es una de las palabras griegas para decir "fábula"; otra es *lógos*. (Recuérdese el famoso libro de Nestle, *Vom Mythos zum Logos, Del mito al logos*: ¿no será que se va, en un largo proceso histórico, de una fábula a otra fábula? ¿Y no será esto mucho más profunda verdad de lo que parece?) Aquí me interesa la palabra "mito", sobre todo, en el sentido de la "mitología". ¿Por qué la religión griega y romana es mitológica, por qué consta muy principalmente de cuentos acerca de los dioses? Estas historias que de ellos se narran tienen una función esencial y muy precisa: hacen que sean "alguien", que sean personas y quepa con ellos, por tanto, un trato *personal*. Los dioses no son sólo ciertas realidades poderosas, sino que aparecen como personas: quien ha hecho tal cosa o tal otra. La personalidad de Zeus, Afrodita, Hermes o Artemis se manifiesta en lo que hacen: raptar a Europa, deslumbrar a Paris, llevar mensajes, disparar saetas en los bosques a la luz de la luna.

Pero he dicho "lo que hacen": ¿hacen o hicieron? La cosa no es tan clara; el diccionario usa el presente para explicar lo que hace un animal: el pez respira por branquias, la lechuza vuela de noche y grazna, la cigüeña hace sus migraciones, la ballena se alimenta de crustáceos; se trata de actividades recurrentes: es la naturaleza de la lechuza o de la ballena hacer esto y no lo otro. En cambio, se dice que el Cid *conquistó* Valencia o César *pasó* el Rubicón; y en efecto, se trata de hechos localizados en un pretérito; no es que el Cid acostumbra a conquistar Valencia o que César pasase habitualmente el Rubicón, como un pájaro salta de una rama a otra, sino que ambos ejecutaron esas acciones, por una sola vez y en fecha precisa. ¿Ocurre lo mismo con los amores de Zeus? Un término medio: el rapto de Europa o la seducción de Leda no pueden asimilarse a las conductas naturales y recurrentes de los animales, pero no son tam-

poco hechos históricos como la batalla de Hastings o la publicación del *Discurso del método*. Ocurren en un pasado, pero no histórico, no datable, sino indefinido (el aoristo es, en verdad, el tiempo de los dioses). Pero en todo caso, por la mitología salen de la abstracción; sin ella, los dioses serían simples “naturalezas” esquemáticas, definidas por relaciones jerárquicas, meras funciones o poderes. La religión politeísta antigua dió personalidad a sus dioses mediante la mitología, y éste creo que es su sentido más profundo: tuvo que ser mitológica para ser religiosa.

Para buscar un ejemplo más próximo a nuestra sensibilidad, pensemos en los ángeles. Podemos pensar en su “naturaleza”, tener una noción de ellos; los consideramos ordenados en nueve jerarquías; pero toda relación *personal* nuestra con los ángeles es difícil, incluso con el propio ángel de la guarda. Salvo en un caso: cuando el ángel tiene interferencias históricas, cuando alguno de ellos se inserta en la historia y se puede contar algo de él; el Arcángel Gabriel es para nosotros, en el pleno sentido del término, persona: porque entró en una casa de Nazaret, la llenó con sus alas y dijo palabras que aún siguen sonando, y cuatro evangelistas contaron la divina historia.

La parábola es distinta de la fábula y del mito. Dejemos de lado la parábola socrática, que es, tal como la caracteriza Aristóteles (*Retórica*, II, 20), una simple comparación, introducida casi siempre por las palabras “como si alguien dijera” (*hoion ei tis légoi*). La parábola bíblica, especialmente evangélica, es la que aquí nos interesa. El Nuevo Testamento, el libro religioso más importante, casi no es otra cosa que una serie de relatos —los cuatro Evangelios, los Hechos de los Apóstoles—, llenos a su vez de otros relatos menores, las parábolas. Se trata de relatos, narraciones; los que se escandalizan —o afectan escandalizarse— de que Unamuno contase entre las novelas “los Evangelios de la historia de Cristo” muestran tener tan poca idea de lo que es una novela como de lo que son los Evangelios y cuál es su sentido religioso. A los cristianos les llega la buena nueva (*euangelion*) no en

forma de tesis ni de tratados teológicos, sino de relatos, de narraciones en que se cuenta lo que hizo Cristo y lo que le pasó, y lo que contó él mismo para hacerse entender, para enseñar la verdad.

La parábola es un pequeño relato, que se diferencia de la fábula porque sus personajes son humanos y porque lo que presenta son situaciones humanas: los invitados a la boda, el hijo pródigo, el administrador infiel, el sembrador. Y la parábola no tiene moraleja, que mata a la fábula; es la situación misma, revivida y asumida por el oyente, la que le hace entender; entender ¿qué? No propiamente lo que Jesucristo *dice*, sino lo que *quiere decir* (expresión ésta, “querer decir”, bien reveladora de que nunca decimos del todo ni exactamente lo que queremos). Pero hay más aún; y es lo que podríamos llamar el carácter “parabólico” de las enseñanzas reales de Cristo —el joven rico, Nicodemo el fariseo, la Samaritana—, que tienen la misma estructura narrativa y *en ella* la enseñanza.

Recuérdese la historia de la mujer adúltera, tal como la cuenta San Juan (8, 1-11): “Se fué Jesús al monte de los Olivos, pero de mañana otra vez volvió al templo, y todo el pueblo venía a Él, y sentado los enseñaba. Los escribas y fariseos trajeron a una mujer cogida en adulterio y, colocándola en medio, le dijeron: Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante delito de adulterio. En la Ley nos ordena Moisés apedrear a estas tales; tú, pues, ¿qué dices? Esto decían tentándole, para tener de qué acusarle. Jesús, inclinándose hacia abajo, escribía con el dedo en tierra. Como ellos insistieran en preguntarle, se levantó y les dijo: El que de vosotros esté sin pecado, arrójele la piedra el primero. E inclinándose de nuevo, escribía en tierra. Ellos, que le oyeron, fueron saliéndose uno a uno comenzando por los más ancianos, y quedó Él solo y la mujer en medio. Y levantándose Jesús, le dijo: Mujer, ¿dónde están? ¿Nadie te ha condenado? Dijo ella: Nadie, Señor. Jesús dijo: Ni yo te condeno tampoco; vete, y en adelante no peques más.” Se trata de una maravillosa escenificación, y este carácter escénico es el que hace entender rectamente el pasaje.

Se ha preguntado qué escribe Jesús en el suelo, o para qué escribe; se dice a veces que está absorto en sus pensamientos, o que escribe algo que leen los acusadores y los ahuyenta; si se imagina la escena, la cosa parece mucho más clara y sencilla: Jesús "se va", deja "solos" a los acusadores. ¿Cómo? Inclínándose, escribiendo en el polvo, dejando de mirarlos: ante la mirada de Cristo, no se hubieran atrevido a marcharse, a irse escurriendo silenciosamente, los viejos los primeros. Y la aparente incoherencia del versículo 9, resulta, lejos de serlo, el más prodigioso acierto escénico: "quedó Él solo y la mujer en medio"; ¿en medio de qué? —se dirá—, si todos se han ido, si no hay más que Jesús y la mujer. Justamente en medio del espacio escénico comprendido entre Cristo y el hueco que ha dejado la turba de los acusadores, al desaparecer, la turba que "brilla por su ausencia", cuyo hueco es tangible y forma parte real del escenario.

La narración es la enseñanza misma. El oyente de la parábola, el lector actual del Evangelio, se trasladan a la situación del relato, la reviven, se instalan en ella y en ese sentido la hacen suya; y de este modo penetran en su verdad. Por aquí veo un camino para entender la expresión, tan difícil y azorante, de tan problemático sentido, "imitación de Cristo". ¿Qué quiere decir, si no es una irreverencia, imitar a Cristo? Ajustarse a sus enseñanzas y preceptos parece poco; seguirlo, ser dócil a él, no es exactamente imitarlo; revivir imaginativamente su vida humana, apropiársela de esta manera, parece la manera recta de "imitarlo"; y esto es posible porque lo que se nos dice de él no son enunciados, atributos, tesis, sino relatos en que la figura de Jesús resulta directamente accesible, vitalmente comprensible.

Si se hiciera una historia general de la narración, se la podría interpretar como una penosa aproximación progresiva —a veces regresiva— a la personalidad y a la concreción. Compárense una serie de etapas: el poema épico, el romance, la novela renacentista, el *Quijote*, la novela del siglo XIX (Balzac, Stendhal, Dostoyevski), la novela actual. No puedo entrar aquí en un análisis de cada uno de estos géneros literarios, que requerirían

de por sí estudios independientes; baste con señalar alguna diferencia peculiar desde este punto de vista.

En mi *Introducción a la Filosofía* subrayé hace años la significación lógica del epíteto, como algo intermedio entre la mera adjetivación y el enunciado; al decir "Ulises el de muchos recursos" o "Aquiles de pies ligeros", digo mucho más que cuando digo: "el árbol verde", pero no es cierto que diga: "A es B"; tomo a Ulises o a Aquiles "como siendo" de muchos recursos o de pies ligeros. Pues bien, este carácter reaparece, traspuesto a otro plano, en el personaje épico: la épica, podríamos decir, se mueve en el elemento del epíteto, y la función de éste dentro de ella es dar un primer paso hacia la concreción, en forma de *tipicidad*; el personaje épico, tratado mediante el epíteto —expreso o no, esto es secundario—, tiene un carácter análogo al de la zorra o el pavo real en la fábula: tan pronto como aparece Ulises, esperamos un juego de ingenio, un ardid; Aquiles nos pone en una expectativa de acometividad y coraje; la prudencia nos sale al paso con el mero nombre de Néstor.

Por otra parte, en los poemas homéricos tiene un papel decisivo el sueño, que es una nueva forma de ficción y representación imaginativa; pero hay que subrayar que en la mente griega el sueño y el mito están muy próximos; *óneiros* significa, más que una "experiencia", una "figura" soñada; en griego no se dice "tener" un sueño, sino "ver" un sueño (*ónar ideîn*); y al sueño griego le es esencial el estar dormido; sólo en el estar dormido como tal aparecen ciertas realidades que son los sueños. (Véase sobre esto el excelente libro de Dodds: *The Greeks and the Irrational*.)

En los cantares de gesta medievales, en nuestro romancero también, hay lo que podríamos llamar un sustrato, que es justamente la "materia épica", una pululación de historias que suponen una cierta figura común, un ambiente o clima, un temple determinado que las constituye. Cada uno de los "ciclos" de la épica medieval significa un repertorio *consabido* —es inseparable la realidad social de las formas literarias—, en el cual se ingresa, dentro del cual, apoyándose en esas determinaciones comu-

nes, se avanza hacia la concreción de los personajes, de las figuras individuales.

Sólo con la novela —se entiende, la novela moderna— se entra de lleno en la individualidad. En ella aparecen los personajes individuales, y ante todo un protagonista o primer luchador que se debate con las circunstancias, acaso frente a sus antagonistas y rodeado de un coro de personajes típicos y tópicos (por ejemplo, los criados como tales, con un mínimo de personalidad). Y este protagonista es un “héroe”, es decir, alguien excepcional. A nadie se le ocurriría pensar que el héroe pudiese ser un cualquiera; ha costado bastantes siglos de cultura occidental llegar a concebir esa posibilidad. Repárese en que con la historia ha ocurrido lo mismo. En Herodoto la historia tiene como tema lo “memorable”, lo que merece recordarse, es decir, lo insólito; hasta Voltaire (*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*) no ha interesado a la historia lo corriente y cotidiano. Un proceso análogo encontramos en la literatura de ficción —con una considerable anticipación a favor de ésta—.

Y en el teatro se podría observar una evolución semejante. Baste aquí con señalar que la comedia como tal representa, respecto a la tragedia, un paso hacia la concreción y la personalización. De la máscara trágica a la mueca cómica hay un avance en este sentido; pero entiéndase bien, la comedia es también por lo pronto típica: se trata de *caracteres*, es decir, de improntas que fijan plásticamente un modo de ser; recuérdese la significación de los *Caracteres* de Teofrasto, y todavía de La Bruyère; y el hecho, nada desdeñable, de que los personajes cómicos de Molière aparezcan todavía como esquemas, como “casos” o “tipos” —*L'Avare*, *Le Menteur*—, aunque de hecho surge por debajo de ese esquematismo la personalidad, por debajo de la universal avaricia del avaro, la concreta realidad humana de Harpagon.

Pero nada de esto es decisivo; lo que transforma la historia humana, lo que da un nuevo sentido a la representación imaginativa de la vida, es la intervención de un personaje silencioso y sin papel conocido: el tiempo.

III

EL TIEMPO DE LA FICCIÓN

EL descubrimiento de la vida humana requiere inauditos esfuerzos; lo mismo su descubrimiento teórico en la filosofía que su hallazgo directo en la ficción. La razón de ello es la peculiar "transparencia" de la vida; lo difícil es detenerse en ella misma, enfocar sobre ella la atención, que normalmente se dispara hacia sus detalles anómalos o bien se dirige sólo a sus esquemas abstractos. El paso decisivo hacia el encuentro —sobre todo literario— con la vida misma en su concreción real es la *temporalización*, el hacer que el tiempo intervenga efectivamente en la narración misma, que sea sustancia de la narración.

La épica acontece en un pretérito, sin duda, pero un pretérito remoto e indefinido, no histórico; su tiempo no es estrictamente un tiempo humano. La novela "dura"; el epos no, si bien en la épica irrumpen en ocasiones fragmentos o esquivras de novela, y en ellas surge la temporalidad y la duración; recuérdese, por ejemplo, el episodio de la *Odisea* en que Ulises, después de dar muerte a los pretendientes, se dispone a castigar a las criadas infieles; éstas, antes de morir, tienen que limpiar cuidadosamente los restos de la atroz matanza; tienen que fregar con "la esponja de mil agujeros", mientras se preparan a ahorcarlas en los cables tendidos de extremo a extremo, donde van a quedar enlazados sus cuellos y sus pies van a agitarse en el aire "un tiempo muy breve"; aquí, en la escena tratada con técnica novelesca, hay duración, y el tiempo penetra y gravita, dándole un dramatismo humano que no existe en los episodios más propiamente "épicos".

La conquista de la temporalidad se produce en gran parte por medio del teatro, cuya acción supone, dentro de la ficción, un tiempo real; desde luego, el de los actores de carne y hueso, que viven efectivamente mientras representan; pero además el del espectador, que introduce así su tiempo efectivo. Pronto aparecen los entreactos; se suelen justificar con las exigencias de la mutación escénica, pero existen aunque no cambien los decorados; pensar que los entreactos son meras pausas en el sentido del descanso es omitir su aspecto positivo, que es la *espera*.

Pero el auténtico descubrimiento de la temporalidad de la ficción acontece, en forma madura, en la novela moderna. Quiero decir en Cervantes; porque la novela de la época moderna podría definirse así: realidad descubierta por Cervantes, dentro de cuya área se mueve toda la novelística posterior, salvo los intentos —todavía fronterizos— de salir de ella. Cervantes toma posesión de esa realidad que es el tiempo novelesco, se instala en él, asiste a su fluencia, y propiamente en eso consiste para él la narración. Tiempo que mana a diversos ritmos, que se hincha de concentración humana en ocasiones, que a veces se remansa como un río.

Y las cosas se complican más aún: hace medio siglo aparece el cine, y con él una profunda transformación del tiempo de la ficción. Se trata, en primer lugar, de algo perfectamente material y físico: el tiempo del cine está rigurosamente medido; para que podamos verlo, hay que proyectar un número preciso de fotografías por minuto. Pero, aparte de esto, el tiempo de la pantalla está inextricablemente entrelazado con el espacio (no se olvide que el cine es contemporáneo de la relatividad). El tiempo cinematográfico está condicionado por la perspectiva; los diferentes planos del cine introducen una peculiar “cuantificación” vital del tiempo del reloj. Imagínese una cara en primer plano durante veinte minutos: ¿sería soportable? Y, sin embargo, soportamos muy bien al actor teatral, “de cuerpo entero”, durante tan largo tiempo. Cada segundo en un primer plano tiene un valor distinto del que tiene un segundo cuando se trata

de un fotograma normal; tiene otra duración vital. El problema, pues, del tiempo no se puede plantear sólo atendiendo a las agujas del reloj, sino cualificándolo en función del ritmo y de la perspectiva.

La vida y la narración son, ambas, temporales; una y otra duran, están hechas de tiempo. Novela, teatro y cine son, como la vida, formas de duración; pero con decir esto no se ha dicho lo bastante, porque la duración puede ser de índole muy diversa. Adviértase que la palabra "relato" es el supino del verbo compuesto *refero* (*refero, refers, referre, retuli, relatum*). En el relato se trata de *referir* a otros algo que ha pasado y éstos no han visto; es, pues, narración de lo ausente; de ahí la peculiar lejanía de la narración primitiva, el carácter remoto del relato tradicional. Pero la narración, a partir de la novela, se alía con la presencia; mientras antes se refería algo distante y no patente, ahora la novela, el teatro y el cine nos permiten algo bien distinto: *asistir* a la vida humana. Mediante un cambio de técnica, que requiere un estudio minucioso y muy preciso —mejor dicho, mediante una serie de nuevas técnicas diferentes—, se inicia una nueva forma de narración, que no es "relato" en el sentido literal de esta palabra, sino lo contrario: asistir a la constitución temporal de la personalidad humana.

Esto nos lleva a plantear la cuestión decisiva: ¿qué justifica la existencia de las historias ficticias? ¿Qué sentido tienen éstas y para qué sirven desde el punto de vista de la vida humana real? Por último, ¿cuáles son los caracteres comunes de estas tres formas de fingir la vida humana, la novela, el teatro y el cine? En un estudio titulado "La novela como método de conocimiento" (publicado en mi libro *El existencialismo en España*, Bogotá 1953), enumeré unos cuantos rasgos comunes, que son a la vez justificaciones de la ficción; permítaseme recordarlos brevemente y agregar algunas cosas más.

Vista desde el tiempo, la "narración" ficticia en todas sus formas representa una operación cuantitativa de extrema importancia: es una *abreviatura* de la vida humana. Si se aprietan las cosas, resulta que la vida, algo tan inmediato y obvio, es una realidad que sólo conoce-

mos de oídas; porque aunque siempre nos quejamos de que la vida es breve, dura bastantes años, y si quiero asistir a la vida ajena, quiero decir a la vida entera y completa, tengo que esperar, y mientras el prójimo ha ido viviendo su vida, ha transcurrido también la mía, se ha consumido al mismo tiempo. Esto significa que la vida real, tomada en su integridad, con su figura completa, con sus edades y su argumento, con su trayectoria distendida desde el nacimiento hasta la muerte, es sólo excepcionalmente accesible, conocida sólo en forma fragmentaria o por referencias. La ficción, en cambio, abrevia y condensa esa trayectoria, y nos permite conocer en unas horas —en el peor de los casos en un par de meses, si se trata de *Lo que el viento se llevó* o alguna otra novela de su linaje— una figura entera de vida humana. Las narraciones ficticias son como mapas gracias a los cuales conocemos la estructura de la realidad vital; y son ellas las que nos dan el esquema de lo que estamos haciendo —vivir— y hacen posible normalmente el mecanismo de la futurición. Siempre me ha sorprendido la alta estimación de los ancianos en todas las culturas primitivas y la disminución de ese aprecio en las sociedades modernas; en general, se piensa en lo que se llama “experiencia de la vida”; pero esta expresión no tiene un sentido unívoco; creo que quiere decir, ante todo, eso: que el anciano es el único hombre que sabe lo que es la vida porque la ha visto, porque ha asistido a ella, porque ha podido contemplar la trayectoria concluida de otras vidas humanas; el único que sabe de verdad lo que es vivir es el que ha visto nacer y morir maduros a otros; y sólo la longevidad lo hace posible. Es la ficción la que suple a este privilegio de la vejez; imaginativamente, los hombres jóvenes pueden seguir la trayectoria de la vida humana, sin esperar a recorrerla efectivamente ellos mismos. Son las historias fingidas, las novelas, las que han destronado a los ancianos de su situación excepcional; de ellas procede la decadencia de todos los senados.

En segundo lugar, la realidad es siempre opaca, y en esa medida impenetrable e inaccesible; sólo lo esquemá-

tico e irreal es “transparente”, como el poliedro geométrico frente al sillar de piedra. El personaje de ficción no es transparente —por eso el buen novelista es el que no está ni puede estar “en el secreto”—, pero como es ficticio no es realmente opaco; tiene una transparencia relativa, podríamos decir que es *translúcido*. Como el hombre es intimidad, cada uno está encerrado en sí mismo, es inaccesible a los demás y hasta inexteriorizable; por eso el cuerpo humano es una realidad expresiva, es como una vasija de barro poroso que rezuma algunas gotas de la intimidad oculta en su interior. La comprensión de un hombre —de un hombre real a quien tengo delante— requiere la intervención de la imaginación, la representación fantástica de su vida. Yo puedo tratar a mis prójimos desconocidos porque conozco previamente una serie de determinaciones esquemáticas de sus vidas —son hombres del siglo xx, pertenecientes al mundo occidental, etc.— y porque veo sus expresiones; esos datos presentes —sociales unos, fisiognómicos y expresivos los otros— hacen posible que yo improvise lo que suelo llamar “novelas de urgencia”, pobres de contenido, esquemáticas, de exactitud precaria y sólo probable, pero que me permiten lograr una pauta dentro de la cual adquieren sentido los datos reales —gestos y acciones— y se anticipan los comportamientos futuros. El trato es posible mediante una reconstitución aproximada y provisional de las novelas de las vidas de mis prójimos, y esto es lo que se suele designar con la palabra hermenéutica. Pero conste que no se trata sólo de los prójimos: sólo puedo entenderme a mí mismo, y por tanto vivir, gracias a la novela que de mí mismo imagino o invento, la cual es un constitutivo esencial de mi vida efectiva: lo que se llama técnicamente pretensión o proyecto vital. Cuando Ortega repite hace treinta años que la vida es *faena poética*, tiene presente esta función irrenunciable de la ficción. Y la novela o la ficción escénica o filmica —tanto da— nos presentan un *personaje* que no es, ciertamente, una persona concreta y real, pero que es un término medio entre ésta y el puro esquema abstracto de lo que es un hombre: entre el “animal racional” de Aristóte-

les y el concretísimo y efectivo Winston Churchill están Hamlet, Sancho Panza o Julien Sorel.

En tercer lugar, la ficción imaginativa permite remediar —al menos aliviar— una inferioridad de las ciencias humanas respecto de las de la naturaleza. Éstas, en efecto, usan ampliamente del experimento, en el cual se crean o se alteran las condiciones en que normal y espontáneamente se produce un fenómeno, y se observa qué pasa. Por lo general, el experimento está vedado en las ciencias humanas: no es físicamente posible o no es lícito alterar las condiciones reales de la vida para ver qué acontece. Sería interesante ver el comportamiento de un salón de conferencias en el cual se suelta un tigre; pero no es cosa de hacerlo. Valdría la pena ver la conducta de una persona al recibir una herencia de diez millones, pero no es fácil tenerlos a mano para experimentarlo. Si un hombre prolongase su juventud o su vida más allá de los límites normales, la estructura de su vida tendría modificaciones importantes; pero carecemos de los medios de lograr esa perdurable juventud o esa longevidad extrema. Sólo la narración ficticia permite esa alteración de las condiciones, esa “experimentación”. Se dirá ciertamente que el “experimento” ficticio, por serlo, carece de valor cognoscitivo, ya que le falta la posibilidad de comprobación, de la que pende el experimento científico. Pero esta objeción, tomada en absoluto, es excesiva: olvida que existe una forma muy peculiar de comprobación que es la *verosimilitud*. El lector de novelas, aun el más ingenuo y menos escrupuloso, interrumpe a veces coléricamente la lectura y dice: “¡Es absurdo! ¿Cómo va a recibir Isabel de esta manera a Juan después de lo que había pasado el día anterior?” Habría que contestarle: “Señor mío, ¿cómo puede decir usted eso? Usted sabe muy bien que ni Juan ni Isabel existen, que el día anterior, por tanto, no ha pasado nada, ni Isabel recibe a Juan de ninguna manera. ¿Qué sentido tiene su protesta? ¿En nombre de qué realidad dice usted que esa conducta es absurda?” Y sin embargo, la reacción del lector es certera: la “inverosimilitud” descubre un error en la interpretación de la realidad humana; cuan-

do la narración no “fluye”, cuando tropezamos en ella y nos parece inverosímil, es que el autor ha ejercido violencia sobre la condición de la vida humana. Casi siempre, a lo literariamente inverosímil corresponde algo que es filosóficamente falso. En las novelas de los filósofos existencialistas contemporáneos resulta esto especialmente claro: casi siempre que algo nos repugna novelescamente, nos choca como incoherente, injustificado e inverosímil, corresponde con todo rigor a un error filosófico formulado en la página seiscientas y pico del gran tratado en que el mismo autor de la novela ha expuesto sus ideas metafísicas.

En cuarto término, el mero intento de *contar* la vida —o escenificarla, o ponerla en imágenes, es lo mismo— introduce en ella orden y claridad. Actúa sobre una “materia prima” opaca, caótica, por lo pronto irracional e ininteligible, y la interpreta, estructura y elabora. Es inseparable del decir la significación, y la vida humana narrada, esto es, “dicha”, resulta por eso mismo significativa y comprensible. El relato en todas sus formas es una potencia de racionalización, incluso Proust, Joyce o Faulkner, que son la racionalidad misma comparados con una vida que no estuviese interpretada y clarificada por los esquemas narrativos. Y al hacer esto, la ficción utiliza y pone en juego al mismo tiempo un saber acerca de la vida, sumamente efectivo, pero que se suele descalificar porque no es conocimiento conceptual en sentido estricto, porque no es “científico” —de ninguna ciencia—; y ese saber, una vez destilado —digámoslo así— en el relato ficticio, resulta accesible a una interpretación teórica posterior.

Por último —y esto es quizá lo más importante— la ficción imaginativa significa *ensayos de vida*, en los cuales el hombre asume y vive imaginariamente vidas distintas de la suya real. La lectura de novelas y relatos, la contemplación de ficciones escénicas o cinematográficas son el medio de adquisición de situaciones vitales y reacciones a ellas; y así, una preparación para la vida real: el amor, el honor, los celos, la ambición, el heroísmo, el engaño, nos son accesibles sin haberlos vivido realmente,

gracias a la fantasía; sabemos lo que son, los entendemos, nos movemos en su ámbito, sabemos reaccionar a ellos, porque hemos hecho el ensayo irreal de vivirlos. Nuestra vida es mucho más compleja y rica porque la duplicamos mediante la ficción; en rigor, la multiplicamos por un factor considerable. La narración en su sentido más lato es un instrumento que nos permite enriquecer fabulosamente la vida, que sin ella sería de increíble simplicidad y pobreza. De ahí la perenne torpeza del utilitarismo, la miopía de los moralistas de vía estrecha, siempre obsesos con su enemiga a la ficción. Son gentes que creen que se pierde el tiempo leyendo novelas o yendo al cine; cuando es precisamente tiempo lo que se gana, tiempo condensado y comprimido, centenares de años de posibles vidas, mágicamente resumidos y abreviados en las páginas o en la pantalla. Gentes que no saben que la forma suprema de educación, de *paideia*, fué entre los griegos la poesía homérica; y hoy es *paideia* también, y de la más profunda, la novela que se lee en el *metro* y hasta el cine de sesión continua.

IV

LA REALIDAD HUMANA EN LA NOVELA

A diferencia de otros géneros de narración, la novela es siempre relativamente larga; y como siempre, esta determinación cuantitativa envuelve otra cualitativa y más profunda. Se trata de que la novela, si lo es, da siempre al lector un *mundo*. No así la épica, a pesar de ciertas semejanzas superficiales; el “mundo” de ésta es un mundo puramente esquemático, sin conexiones efectivas, es decir, no es un mundo; y la razón principal de ello es que la épica acontece en un pasado absoluto, mientras que la relación de la novela con el tiempo es bien distinta: por lo general se trata de un tiempo *presente*, por tanto el mismo del lector, en principio al menos, vivificado por él y en esa medida “mundificado”; y si no, es un pasado *histórico*, es decir, “presentado”, en el cual se instala el lector también; la épica, en cambio, acontece siempre “fuera”.

De ahí se deriva también la diferente unidad de la épica y la novela; la primera se puede fragmentar sin excesiva pérdida; sus episodios tienen siempre relativa autonomía; las discusiones sobre el origen de los poemas homéricos y su posible “composición” son reveladoras; pero algo mucho más claro es la relación entre los cantares de gesta y el Romancero; la natural fragmentación de los poemas épicos en romances, el vaivén de los poemas a las crónicas, la constitución de los romances particulares —del Cid, de Bernardo del Carpio, etc.— con una peculiar unidad integrada por romances independientes, todo esto, tan claro y normal dentro del ámbito de la épica, sería inimaginable en la novela;

justamente, porque ésta está definida por un "mundo" conexo, que no tolera escisión: las novelas hay que leerlas *enteras*.

Un mundo conexo, sí; pero ¿cuáles son sus nexos? ¿Qué es lo que liga y unifica los ingredientes del mundo novelesco? En la novela intervienen dos operaciones o procedimientos principales: descripción y narración. Se suele entender que la primera se refiere al ambiente o mundo, la segunda a la "acción" novelesca en sentido estricto. Pero si se mira bien, se advierte que ambos términos, descripción y narración, son equívocos. Porque la descripción se puede entender como descripción de *cosas* —así en manos de los realistas— o de realidades vitales, es decir, de mundo en el sentido riguroso de mundo de alguien. Y en cuanto a la narración, se la puede entender como "referencia" o relato de algo ausente, o bien como presencia narrativa, personal y no cosificada, como *asistencia* activa a una vida humana y a la constitución de una personalidad. Y con esto vemos que, en la novela efectiva, ambas cosas coinciden, descripción y narración son lo mismo, la presentación de los personajes en *su* mundo; y éstos, los personajes, son los nexos efectivos del mundo novelesco, no una mera localización topográfica o geográfica, o bien social. La novela llamada regional, por eso mismo, suele tener muy poco de novela, y lo mismo ocurre a la novela "social", que nos presenta el "mundo" de los mineros de carbón o de los caucheros; si ese mundo no está efectivamente "mundificado" por ser circunstancia biográfica de ciertos personajes, no es mundo, sino a lo sumo un ambiente, y no hay auténtica novela.

Como que la novela no es otra cosa que ese descubrimiento, el del mundo constituido en y por la narración. La novela se podría definir como *narración circunstanciada*, dando toda su significación a este adjetivo. De ahí la prolijidad de la novela, su propensión a la morosidad, la multiplicidad de puntos de vista. Hasta tal punto es así, que la novela de ritmo más rápido, si es efectiva novela, tiene que incluir al menos una parcial morosidad, tiene que remansarse en algunos puntos, que

son justamente los que dan consistencia a su "mundo". Si no, habrá cuento, relato, *nouvelle*, *short story* —que puede ser bastante larga—, pero novela, no.

Si la perspectiva es, como hace más de treinta años mostró Ortega, un ingrediente de la realidad, hay que tomar esto en serio y extraer de ello todas sus consecuencias; y una de ellas, sobre la que llamé la atención hace algún tiempo, es que, vistas las cosas del otro lado, la perspectiva "realifica" o confiere realidad. Quiero decir que la novela resulta de la adopción de una perspectiva que se mantiene inquebrantablemente y que da realidad a sus personajes y al mundo en que conviven. El personaje novelesco tiene que ser visto desde alguna parte; el juego de la novela, como todo juego, excluye el capricho: está sujeto a reglas, sin las cuales se anula automáticamente. El juego es libertad, es libre juego —se llama "juego" precisamente al margen de holgura y libertad que tienen las piezas de una máquina—, pero es un juego ajustado; la libertad lúdica elimina la arbitrariedad en absoluto, porque le son tan indispensables el juego —holgura— como el ajuste —rigor y finalidad—. En otro lugar he propuesto esta definición de la novela: el libre juego imaginativo de una perspectiva siempre fiel a sí misma. La perspectiva de la novela no es arbitraria, sino que se *estatuye*; si son varias, como es frecuente, se *constituyen*; y esta constitución es intangible, porque en ella estriba la consistencia del mundo novelesco, su realidad como tal.

Todo esto lo ha sabido la novela, con un peculiar saber de adivinación, desde el principio, desde Cervantes (cuando éste decía: "yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana", sabía lo que se decía; y lo de la limitación al castellano era simple modestia o prudencia). Pero cuando la novela ha pensado sobre sí misma, o los que no eran novelistas pensaban sobre la novela, solían confundir las cosas. Y no por casualidad, sino porque en la novela se da una interpretación del hombre, y muchas realidades se ocultan bajo esa palabra: una cosa, un animal, una conciencia, una psique, una vida, una persona. Y durante siglos se ha escapado la pe-

culiaridad de la realidad humana, y por consiguiente no se ha visto bien lo que era la novela —lo que estaba siendo efectivamente la novela, pese a todas las teorías—. Así, el primer intento serio de tomar la novela como conocimiento: *Le roman expérimental* de Zola, en el momento preciso en que se inicia el primer esfuerzo por rebasar el área definida por Cervantes e ir más allá. Recuérdese el notorio paralelismo entre el descubrimiento filosófico de que la “vida psíquica” no es la realidad, sino una interpretación, el tránsito del psicologismo a la metafísica de la vida humana —con este nombre o con otro—, y el paso literario de la novela psicológica a la novela existencial o personal. (Sobre esto, véase mi libro *Miguel de Unamuno* y mi estudio sobre “La novela como método de conocimiento”).

La libertad imaginativa del novelista está, decía, sometida a reglas del juego; y una de ellas, quizá la más importante, es la opacidad relativa de los personajes. Porque hay que verlos desde cierta perspectiva, a la que hay que permanecer fiel; si el novelista elige verlos desde fuera, como se ve a los prójimos, no puede permitirse el irrumpir de repente en sus adentros y mostrarnos que está “en el secreto”; y a la inversa. Desde este punto de vista adquiere su sentido el diálogo en la novela. El lector vulgar de vulgares novelas suele emplear dos términos para designar las dos clases de páginas que componen estos libros: diálogo y “paja”; la paja es la descripción y la narración, unificadas. Esta tosquísima distinción tiene, sin embargo, algún buen sentido: normalmente, sobre todo en la novela mediocre, la narración es simple relato, referencia de personajes ausentes; ahora bien, el diálogo los pone delante, los trae aquí, ante el lector, los hace hablar a ellos mismos, directamente y sin intermediario; el lector siente que la cosa se anima, y súbitamente se siente interesado. El diálogo es, pues, una forma de presencia, y todo lo demás desempeña el papel de las “acotaciones” en el teatro escrito.

Por otra parte, el tiempo de la novela no tiene siempre el mismo *tempo* o ritmo; su duración es variable, tiene una ilimitada elasticidad, que permite condensa-

ciones y dilataciones extremadas: se pueden resumir diez años de vida en ocho líneas, o distender morosamente unos minutos de vida en un largo capítulo. Pues bien, el diálogo novelesco —hay que estudiar en serio las diferencias entre el diálogo novelesco, el teatral y el cinematográfico— representa una sorprendente condensación. Con una duración real muy breve —con muy pocas palabras escritas— produce la ilusión de largas duraciones. Recuerdo haber hecho el experimento de leer en voz alta todas las frases de diálogo de una escena novelesca, una larga conversación entre un hombre y una mujer, que llenaba una velada entera y producía la impresión de durar varias horas; esa lectura del diálogo real duró exactamente diecinueve minutos. El resto era virtualidad, tiempo virtual dejado en libertad por la situación, dentro de cuyo ámbito se dilataban los diecinueve minutos de tiempo condensado en frases escritas.

Pero la novela actual no ha tomado aún posesión, ni de lejos, de sus posibilidades. Casi todas las novelas modernas parecen novelas-ensayos, porque en rigor son ensayos de novela, intentos de nuevas formas de novela, casi siempre más o menos frustradas. Los peligros que amenazan a la novela actual son muchos, pero el más visible y grave el de abandonar la narración y refugiarse en el ensayo; dejar de “contar” y ponerse a “explicar”, que es lo que la novela no debe nunca hacer. No decir lo que pasa, sino mostrarlo. Y esto explica un hecho que a primera vista sorprende: que las novelas más logradas, las que producen más real satisfacción en el lector, sean con tanta frecuencia novelas “modestas”, quiero decir pertenecientes a los géneros literarios que se han solido considerar como secundarios y subordinados; así, la novela policiaca y sus afines. Graham Greene, Simenon, algunos americanos: Hemingway, Steinbeck, Cain, el propio Faulkner —aunque sea mucho más que esto—. La economía de medios que la novela policiaca o próxima a ella exige, da una disciplina al género, una necesidad de “eficacia” narrativa, una subordinación del capricho del autor a los requisitos de la acción y del mundo, que

asegura —cuando el novelista tiene talento, claro está— el logro de la ficción.

Esto falta en la novela española de estos años, que sin duda representa un esfuerzo interesante, pero que no ha acabado de lograr formas suficientes. De los dos antepasados inmediatos de la novela española actual, Baroja y Unamuno, sólo el primero ha influido ampliamente; las enormes invenciones del segundo —mucho más fecundas a mi juicio, pero más difíciles de digerir y explotar— están casi intactas (acaso sólo Rosa Chacel representa una parcial utilización de ellas). Y por ello —aunque no sólo por ello— la novela española reciente se resiente de falta de innovación e imaginación; esta última facultad, que es el núcleo mismo de la novela, apenas aparece en ellas. Por esto, aun en los casos en que se ha llegado a resultados de auténtico valor, se trata de lo que podríamos llamar “esquirlas de novela”, fragmentos como tales, promesas incumplidas, aproximaciones a una vida que no se llega a *imaginar*; por eso son novelas esencialmente inconexas, y esto quiere decir, literalmente, falta de mundo.

V

EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN

Yo creo que lo más importante del teatro, es decir, lo más peculiar de él, que diferencia esa forma de representación imaginativa de la vida humana de todas las demás, es la butaca. El espectador teatral, en efecto, se sienta; el asiento significa la inmovilidad, y por tanto el punto de vista único, la imposición de una perspectiva fija y permanente. La novela permite peregrinar, desplazarse con la imaginación de un punto a otro; pero como toda libertad se paga con alguna otra servidumbre, la novela está sujeta a una muy grave: la de la palabra. El teatro, en cambio, tiene un margen de libertad respecto a ésta: en la escena no hay que decirlo todo; hay cosas que pasan y se ven. Hay, pues, una relativa independencia del teatro frente al lenguaje y a los problemas de la concepción; y esto significa nada menos que lo indecible como posibilidad esencial de la escena. Sólo se puede *decir* que alguien se marcha, pero el actor, al marcharse, puede hacerlo de muy distintos modos; los mejores actores han solido recibir los más grandes aplausos en sus *mutis*, al salir —de cierto modo indecible— de la escena.

Lo central en el teatro es la acción, el drama; y por tanto los actores; pero si vemos una obra teatral escrita, encontramos que está llena de palabras, se entiende, de palabras dichas. Acción y palabra son, pues, los dos elementos componentes del teatro. Para darse cuenta de la función de estos dos ingredientes, no tan clara como fuera deseable, piénsese en la situación que se produce cuando uno de los dos falta: en el teatro leído, en que nos quedamos sólo con la palabra, y a través de ella imaginamos

y entendemos la acción; en el teatro representado en una lengua que no entendemos, donde la palabra —en cuanto significación— se anula, y sólo queda la acción, incluida la palabra misma como expresión y gesto; y entonces, la acción misma presta cierta inteligibilidad a la lengua incomprensible.

Pero la palabra del teatro no es como el enunciado científico, el verso lírico o la prosa novelesca; es —como en la ceremonia del matrimonio— palabra *de presente*; es diálogo, esto es, algo dicho por alguien a alguien (que no es el espectador) y en concreto; porque, aunque esto se olvida, al público no hay que decirle nada —excepto cuando por alguna razón técnica conviene que el teatro se salga de sí mismo—. En el teatro no hay ni descripción ni narración; a veces un personaje narra algo, pero en ese momento se está en la frontera, y en cuanto se abusa de ello desaparece lo teatral. El teatro tiene que explicarse por sí mismo. Y ésta es la razón profunda de que el teatro haya usado mucho de cosas sabidas y, sobre todo, consabidas. Así, por ejemplo, el teatro religioso, en que cada uno sabe de antemano lo que pasa. Y, más radicalmente aún, ésta es la función de la máscara, que explica con su gesto petrificado una serie de cosas y, de este modo, pone sobre la pista al espectador. Lo mismo que acontece con los personajes esquemáticos representativos de la *commedia dell'arte*. Y no es otro el sentido de esa realidad que, por desgracia, se va desdibujando y perdiendo: la *compañía*, con su repertorio de “papeles” o esquemas predeterminados y ya sabidos: la dama, el galán, la damita, la característica, el barba, los comparsas.

Y no olvidemos lo que pasa del lado de acá, en las butacas. El teatro es un espectáculo, y requiere un público como tal, quiero decir en comunidad de presencia; más que un espectáculo, se podría decir que es un “conspectáculo”: nadie aguantaría la soledad en el teatro, una representación solitaria para uno solo (ya es agobiante la representación en la sala medio vacía), como no se puede soportar —acaso menos aún— la corrida de toros o el partido de fútbol sin público, en la plaza o el estadio

desiertos. Y en los entreactos, el público se hace explícitamente presente a sí mismo, se da en espectáculo, hay una transición del espectáculo del escenario al de la sala o el *foyer*. Cuando se va al teatro con personas de más de sesenta años, suelen proponer tomar un palco, lo que a nosotros nunca se nos ocurre espontáneamente; las últimas generaciones prefieren indudablemente las butacas; y la razón es clara: el espectáculo se ve mejor desde ellas; pero desde el palco se ve mucho mejor al público —y se es visto como parte de él—; como el público como realidad social está muy venido a menos y casi extinguido, se comprende que los hombres y mujeres de menos de sesenta años se interesen muy moderadamente por él; pero los más viejos conservan la vigencia y el recuerdo vivo de lo que en sus años jóvenes era “ir al teatro”, y por eso piden el palco. El entreacto, al interrumpir la representación, nos hace pasar al espectáculo que son los asistentes (por esto me parece intolerable la costumbre de pasar sobre el telón, al acabar el acto, una serie de anuncios, antes de encender las luces: con esto se roba al espectador una parte importante de su placer, la transición de un espectáculo a otro). Que el público constituye —mejor, constituía— un espectáculo más, no es dudoso; y lo confirma el creciente desuso de una palabra que antes se empleaba con frecuencia: “figurar”; “a Fulano le gusta mucho figurar”, se decía; “lo hace para figurar”; y figurar es, ni más ni menos, representar.

Pero la función del entreacto no se agota en lo que he dicho; es una de las piezas más delicadas de la representación —hoy abandonada y manejada torpemente por todos, empresarios, actores, escenógrafos, arquitectos, decoradores, espectadores—. El entreacto no es sólo una interrupción, una pausa o un descanso; en él *madura* la acción dramática. Al levantarse el telón, volvemos a ver qué ha pasado “mientras” fumábamos un cigarrillo en el *foyer* o saludábamos a nuestros amigos; vamos a ver los cambios que se han producido a nuestras espaldas, en un tiempo que no es exactamente el nuestro, los diez minutos de nuestro reloj —por eso escribía “mien-

tras" entre comillas—, pero que "corresponde" a él. Y aquí empieza el riesgo del dramaturgo, aquí se reconoce su destreza: porque no tiene que *contarnos* lo que ha pasado mientras estuvo caído el terciopelo del telón; tiene que *mostrarlo*.

Y con ello llegamos al núcleo mismo de la representación escénica. Las obras teatrales están divididas en jornadas o actos, y éstos en situaciones como tales o escenas. Hay, pues, lo que podríamos llamar *condensaciones temporales*. El tiempo dramático no es continuo, sino sutilmente articulado —si el autor es sutil—. Pero como el teatro está representado por actores vivos, de carne y hueso, que hablan haciendo vibrar las moléculas del aire y se desplazan muscularmente, gravitando sobre las tablas del escenario, el tiempo teatral es *real*, mientras que el de la novela es virtual, y diecinueve minutos de palabras escritas pueden muy bien valer por tres horas de conversación. Los actores deberían tener esto muy presente y no descuidarlo, como hacen casi siempre. Cuando comen en escena, nos defrauda que despachen un almuerzo en sesenta segundos; recuérdese, en cambio, el *hamburger* que se come Squier en *The Petrified Forest* de Sherwood, y que le dura —y es esencial para la acción dramática— lo mismo que se tarda en comer un *hamburger* en la vida real.

Esto implica que el teatro tiene una rigurosa servidumbre a la unidad de tiempo. Tomada ésta de un modo literal y absoluto, como los preceptistas del siglo XVIII —sobre todo, como fingimos nosotros que ellos la tomaban—, es absurda; pero en sus justos límites, es decir, no extendida a toda la obra, sino a cada acto y cada escena, es de la esencia del teatro; los preceptistas no eran tan estúpidos. El teatro supone una peculiar unidad temporal en cada secuencia escénica.

¿Y el otro elemento, el diálogo? La diferencia principal entre el de la novela y el de la escena es que el primero es *suficiente*, y el segundo no. El diálogo de la novela es suficiente porque basta con leerlo; y acontece así porque es irreal. El diálogo real, por el contrario, es siempre insuficiente, porque consiste en palabras que

funcionan dentro de una situación; esto es, con gesto y escenario; el diálogo efectivo es circunstancial, ocasional, cuando se dice en el tranvía simplemente "Dos", se quiere decir: "Señor cobrador, haga el favor de venderme a cambio de este dinero que le alargo con la mano dos billetes que pagan mi transporte y el de esta dama que me acompaña en el presente recorrido." Naturalmente, nadie se atrevería a decir esto en un tranvía, porque no hace falta y sería literalmente redundante: eso lo dice el tranvía mismo, que se convierte en una realidad elocuente tan pronto como yo desencadenó su silenciosa locuacidad con la palabra "Dos". El diálogo de la vida efectiva es siempre insuficiente y así —casi exactamente así— tiene que ser el del teatro. En la novela no tenemos más que la palabra, no hay más remedio que decirlo todo, pero esto precisamente es lo que se ha de evitar en el escenario.

En la novela, el diálogo tiene una función muy concreta: suspende el relato como referencia de lo ausente y trae la presencia de los personajes; tiene un papel comparable al del primer plano en el cine. El diálogo teatral es muy distinto, y en cierto sentido azorante. El teatro, en efecto, es algo que acontece y se ve, y sin embargo, todo en él es diálogo; en la vida hay mucha soledad, mucho silencio, palabras que se alternan con horas taciturnas. La explicación es que en el teatro el diálogo es el *excipiente* de la acción, en el sentido en que emplean la palabra los farmacéuticos; el teatro *está lleno* de diálogo (no *es* diálogo, aunque lo parezca), y la acción fluye por su cauce. Sería interesante una comparación minuciosa de las diversas formas de diálogo y su duración en distintos géneros literarios. Hay el diálogo novelesco (de las novelas narrativas normales), la novela dialogada (como *Realidad* de Galdós o *Dos madres* de Unamuno), la "acción en prosa" (como la *Dorotea* y antes la *Celestina*) o en verso (*Fausto*), el teatro propiamente dicho, y dentro de él la forma extrema de la pantomima, sin diálogo.

Pero no basta con esto: hemos desatendido hasta ahora algo decisivo: el teatro como espectáculo, quiero decir

como realidad estrictamente visual. Decía al comienzo que la butaca es lo que determina la índole del teatro, mediante la unicidad e inmovilidad de la perspectiva; y esta situación, además de la orientación o punto de vista, incluye la distancia. Vemos a los actores realmente, en presencia corporal, a cierta distancia propia de la representación, separados pero próximos, de cuerpo entero y *en un escenario*, es decir, en su mundo. Esto no es cosa marginal y secundaria; de ello dependen simplemente los límites del teatro. Las fronteras de lo escénico están definidas por lo que “se puede ver”; y esto depende de la distancia: desde lejos se pueden ver muchas cosas que desde muy cerca son —por una u otra razón— insoportables. Por otra parte, en cada caso, en cada género dramático, hay un “umbral” mínimo y una frontera que no se puede traspasar. Naturalmente, no es lo mismo lo que “se puede ver” en una tragedia de Racine y en un *vaudeville* de 1920. En los géneros marginales o extremos se amplía el horizonte de lo “visible”; son intentos de traspasar la frontera escénica normal. Así, el melodrama tolera ver lo que en el drama sólo es aludido, se dice que pasa, se oye acaso. Algo parecido ocurre con el *vaudeville*, los *burlesques*, el *grand-guignol*, que se esfuerzan por ampliar los límites de lo escénico, en diversas direcciones: lo sangriento, lo sexual, lo simplemente demasiado íntimo. Lo mismo pasa con la lengua: en español son cómodas y normales las relaciones entre el lenguaje literario y el lenguaje coloquial, y parcialmente se interpenetran; en francés no ha sido así, la lengua literaria ha sido excesivamente académica, mientras la lengua coloquial se iba matizando de *argot*; y de pronto se ha roto el muro de contención impermeable —a diferencia de la membrana hispánica que permite la ósmosis— y el habla de los bajos fondos ha irrumpido torrencialmente en la literatura; recuérdese la novela y el teatro de los últimos veinte o veinticinco años, tal vez desde el *Voyage au bout de la nuit* de Céline. El margen de tolerancia lingüística del escenario oscila, pues, enormemente de una lengua a otra, de una época a la siguiente.

Con todo esto, aún no hemos alcanzado el núcleo central del teatro, que es su carácter de *representación*. Pero ¿qué significa esto? El primer sentido de la palabra “representar” significa ser vicario, sustituto o lugarteniente; así hablamos del representante de una casa comercial; y el actor “está por” el personaje, lo sustituye o representa. Pero, en segundo lugar, lo que se representa es *representativo*; el señor González “está por” o representa a Segismundo, pero además toma de él sólo unos cuantos gestos que son “representativos”; esto es, el teatro es representación en el doble sentido de ficción y selección escénica. Por eso el teatro es escenificación en cuanto tal; es precisamente la escenificación de momentos representativos de la vida. Lo que vemos en las tablas nos remite a muchas cosas que no vemos en escena. El teatro contemporáneo ha intentado variar las formas de representación: multiplicación de escenas, varios escenarios simultáneos, etc. En el teatro norteamericano se han hecho muchos ensayos de esto; recuérdense, por ejemplo, *The Women* de Clare Booth Luce y *Our Town* de Thornton Wilder. En esta última obra —maravillosa para mi gusto— hay una larga serie de escenas en que se revive la vida entera de una pequeña ciudad de New England. Y Wilder introduce un perspicaz recurso: el “explicador” que interviene constantemente, llama a unos personajes y nos dice lo que son y van a hacer; a primera vista, nada parece más antiteatral, y así lo han sentido algunos espectadores demasiado aferrados a las técnicas usuales y que no han visto el profundo sentido subyacente: el explicador *escenifica* ante nosotros, convierte en escena la conducta del muchacho y la muchacha a quienes convoca ante nosotros para tomar un helado y descubrir su amor adolescente; y con ello evita la disolución de la acción, la atomización en fragmentos o episodios, que destruiría la conexión de la acción dramática.

Por otra parte, el actor encarna y realiza un personaje. El texto escrito es sólo un esquema de representación; el autor suele ocuparse de que los actores hagan lo que él quiere representar; si ha muerto, se hace lo que se quiere (a veces lo que quiere un “adaptador”), en general lo que

impone una tradición escénica; pero en todo caso, el esquema escrito tiene que “llenarse” de concreción y en eso consiste precisamente la “encarnación” del personaje.

Éste empezó por ser un “héroe”, alguien excepcional; luego se fué pensando que el personaje podía ser cualquiera, con tal de que el actor no fuese así; ahora se empieza a opinar que también el actor puede ser un cualquiera (con lo cual no quiero decir que sea “malo”, que no tenga destreza, sino que no tenga “personalidad”, que carezca de “representación” y, por tanto, nos deje indiferentes). Las consecuencias de esto, en el teatro y más aún en el cine, son incalculables y devastadoras.

Y esto nos lleva a una última cuestión, de la que en otra ocasión me he ocupado ya: la representación de la obra clásica, mejor dicho, de la obra maestra clásica. Se ha discutido si es posible, quiero decir satisfactoriamente; se ha hablado —así Henri Gouhier— de “la paradoja de la obra maestra irrepresentable”; se dice que salimos defraudados de la representación de una obra clásica que nos complace en la lectura. ¿Es que el buen teatro no se puede representar? Parece demasiado absurdo. Gouhier ve agudamente que el teatro se sostiene a fuerza de obras malas o medianas, de textos mediocres que la escenificación y los actores salvan; pero si una obra es buena debe reclamar la representación, exigirla. ¿Por qué es superior el placer de la lectura?

Yo creo que la solución de esta dificultad se encuentra en el hecho de que la palabra *leer* se emplea en dos sentidos muy distintos: cuando leo algo *de nuevo* —sea el periódico de la mañana, un novelón de quiosco o el último poema de Elliot— y cuando leo una obra clásica. ¿Es sólo leer lo que hago cuando hago esto último? La obra clásica —por eso es clásica, si lo es de verdad— tiene una existencia no literaria antes de ser leída: el *Quijote*, los poemas homéricos, la *Divina Comedia*, la obra de Rabelais, el *Fausto*, las grandes obras teatrales de los trágicos griegos, de Shakespeare, Lope, Calderón o Molière —o Zorrilla—, no son sólo obras literarias: son mitos, realidades entretejidas con nuestra vida entera, con las obras de arte plásticas o musicales, con decoraciones de cajas de

dulces, tapices cursis vistos desde la infancia, giros del lenguaje y frases hechas: “¿Cómo está tu Dulcinea?” —se pregunta al que nunca ha leído el *Quijote*—. “No sabéis la odisea que he pasado” —confía a sus amigos el recién llegado a la tertulia—. “Era un espectáculo dantesco” —escribe el *reporter* que nunca ha leído un terceto—. “Ese señor es un tartufo” —se indigna quien nunca ha sido lector de Molière—. “Ten cuidado, porque el marido es un Otelo” —advierten a un “tenorio” de barrio—. Y el menos goethiano de los comerciantes nos hablará, como la cosa más natural del mundo, del “eterno femenino”. Y al leer esas obras se ponen de pie en nosotros todos esos mitos, esos recuerdos, esas emociones entremezcladas con nuestra propia vida. Lo que llamamos “lectura” es mucho más: es una lectura *representativa*, con fabulosa guardarropía y una increíble luminotecnia interior. Al leer, organizamos una representación escénica imaginaria, con los recursos de nuestra vida entera. ¿Cómo van a competir con esto el actor y el director de escena?

Pero esto debería llevar a una conclusión: que la representación de la obra clásica no puede ser lo mismo que la de la obra moderna. No tiene que darnos muchas cosas, porque ya las tenemos, y mucho mejor que se pueden dar escénicamente; puede, en cambio, aprovechar muchos elementos que como espectadores aportamos: conocimiento del tema, familiaridad con los personajes, una esencial *connivencia de los espectadores entre sí*, que es decisiva para la realidad del “conspectáculo” teatral. Lo que tiene que hacer la representación, para ir más allá de la lectura, es articular, potenciar, aclarar nuestras emociones. Ayudar a descubrir al espectador, como quien esculpe en un bloque de mármol tosco y va depurando las formas, en su propia Julieta, la Julieta más encantadora; en el Segismundo borroso que llevó consigo a la sala, otro más intenso y complejo; en el tosco Don Juan de figurón, un horizonte de posibilidades desconocidas. Dicho con otras palabras, el actor y el director de escena, al dar la obra clásica, tienen que *colaborar* con el espectador, en lugar de entretenerse, impíamente, en ir matando sus ilusiones.

VI

LA PANTALLA

LA representación de la vida humana en la narración o en la escena no basta, por lo visto, al hombre; y en este siglo ha aparecido una forma de representación espectral, en que la realidad y la irrealdad se mezclan extrañamente: la pantalla cinematográfica, ese lienzo blanco y plano que hoy empieza a complicarse, a no ser ni lienzo, ni blanco, ni plano, porque el cine, como veremos, está lleno de paradojas.

Todos saben lo que es ir al cine; porque el cine es, por lo pronto, un espectáculo al que se va. Y al cine se va por lo general del siguiente modo: se coge un periódico, se busca la cartelera y en ella se elige una película. No es accidental que ésta sea la manera usual de gozar el placer cinematográfico. Cuando se quiere leer, se busca simplemente el libro deseado; para gozar de una película no se puede proceder así; hay que ver qué se está proyectando aquel día en la ciudad en que se vive —en los Estados Unidos, país motorizado y de pequeñas ciudades, en la ciudad propia y las vecinas—; hay que elegir, por tanto, entre cierto repertorio de posibilidades y ajustar a ellas nuestros deseos. Esto quiere decir que el cine tiene un carácter colectivo; es decir, no se puede ver cualquier película, sino sólo una de las que se están proyectando, que tiene, pues, un tipo de existencia colectiva, como espectáculo para muchos, y por consiguiente nuestro gusto tiene que coincidir con el de otros varios millares de personas —y para que la película haya podido filmarse, con el de varios millones—. Esto ya determina una enorme diferencia entre el cine y la lectura, aunque lo aproxima al teatro.

Demos un paso más: nos ponemos a leer la cartelera para llevar a cabo la elección; se confrontan los títulos de las películas con todo un sistema de deseos, en el que intervienen muchos factores: géneros, temas, actores, desde hace unos años los directores y últimamente también los países: una película americana, italiana, inglesa, francesa, mejicana, argentina, japonesa; claro que esta nacionalidad empieza a ser confusa: una película española, con director americano, con actores franceses y españoles y rodada en Castilla o en la Costa Brava catalana, escenarios que representan Italia; ya empieza a no saberse de qué nación son las películas.

La llamada a nuestro deseo la ejercen ante todo los títulos de las películas. Hace algunos años se hizo una estadística —que comenté en un artículo—, y resultaba que en los títulos de varios millares de películas intervenían sólo veinte palabras. Hay veinte palabras que son, por lo visto, los veinte resortes que mueven la sensibilidad media de nuestra época y se repiten invariablemente en los títulos de diez o quince mil películas. Y son las siguientes: amor, aventura, misterio, mujer, esposa, noche, enigma, juego, deseo, fracaso, mundo, azar, hijo, dama, millones, dólares, corazón, canción, crimen, vida.

Supongamos que ya se ha elegido la película y se va al cine; se entra, se ocupa la butaca, la luz se apaga —esto es especialmente importante— y uno se queda en la oscuridad, o sea que se queda solo. El teatro es propiamente un “conspectáculo”, porque cada uno ve la escena con los demás, en presencia de los demás, y todos la ven *juntos*; el cine no; es un puro espectáculo, porque no se está con los demás espectadores. Creo que ésta es la explicación de que en el cine no se aplauda sino por alguna razón muy excepcional; se dirá que no se aplaude porque los actores no están presentes y no pueden oír los aplausos, pero no me parece ésta la razón decisiva: en el teatro se aplaude *también* al autor, aunque haya muerto hace quinientos años; el aplauso significa una manifestación de aprobación, de entusiasmo *colectivo*, y supone la presencia de muchas gentes. Se aplaude cuando hay público; si estoy solo o con un par de amigos con

un poeta y éste recita un soneto maravilloso, se lo diremos, tal vez lo abrazaremos, pero no se nos ocurrirá ponernos a aplaudir en cambio, si se reúnen treinta personas, aplaudirán al poeta, aunque sea mucho menos maravilloso.

El espectador está solo con la pantalla, directamente, y a diferencia del escenario teatral, en la pantalla no hay propiamente marco, sólo la oscuridad que la rodea. Y al no haber marco, al no estar subrayada la irrealdad de la escena, como ocurre en el teatro, el espectador cinematográfico entra en la pantalla, está en ella, está en el mundo virtual creado por la proyección, y ahí radica la peculiar succión o absorción del cine. Por eso el cine oscila entre dos polos: el cine como arte y el cine como estupefaciente.

Imagínense las formas más extremadas del cine de sesión continua, con su cola de candidatos a espectadores, esperando a que la sala se vacíe parcialmente para poder entrar. La impresión que producen es de estar esperando una dosis de estupefaciente, cierta dosis con un carácter inequívocamente cuantitativo; la sesión continua es una unidad de medida: tantos metros o tantos minutos o tantas horas de estupefaciente. Y así como hay gentes que se acostumbran a los estupefacientes y toman dosis excesivas, las hay con intoxicación cinematográfica, que después de ver el programa —doble, por supuesto— una vez, lo ven otra. Es una superdosis, una dosis tóxica de cine.

Esto no es una broma, sino algo enormemente importante —y no está dicho que sea malo—. No se olvide que los estupefacientes tienen desde la más remota prehistoria una función decisiva en la vida humana. El que sean peligrosos no prueba nada, porque todo en el mundo es peligroso, no faltaba más. Posiblemente, la función del cine como estupefaciente es más importante que su función como arte, y tal vez más salvadora en muchos casos. Piénsese en su dimensión positiva: la posibilidad de evasión, la diversión como evasión —di-versión— de un mundo y con-versión a otro. Imagínense los millones de hombres y mujeres de nuestro tiempo que toman, tal vez

como único refugio, esta dosis —tres horas de vez en cuando— de estupefaciente cinematográfico. Tal vez tienen fuerza para seguir resistiendo en el mundo real, para seguir viviendo en él, por esa dosis que absorben en el cine de sesión continua. No se puede ser frívolo y tomar la cosa desdeñosamente. El cine como arte es muy importante, pero hay cosas más importantes que el arte. Tal vez, esto, que en cierto sentido es sin duda monstruoso y anormal, tenga un esencial sentido positivo. Acaso la vida y la convivencia sean posibles en nuestro tiempo —quiero decir en las condiciones totales que constituyen nuestra época— gracias al cine en su peor sentido de estupefaciente, lo mismo que la civilización quechua —y en alguna medida la vida actual de las regiones andinas— fué posible gracias a las hojas de coca y otras cosas análogas.

Pero en fin, una vez en el cine y apagadas las luces, podemos preguntarnos: Bueno, pero ¿qué es el cine, qué es cine? Por lo pronto, una extremada irrealidad, porque se trata no de cosas reales, sino de fotografías; y ni siquiera tanto, sino proyección de fotografías; y ésta, en movimiento, es decir, apareciendo y desapareciendo. Por tanto, el cine es pura y simple *fantasmagoría*: ahí está su limitación y su grandeza. Sin embargo, es una fantasmagoría muy peculiar, porque consiste en traer y poner delante de nosotros, en persona, cierta realidad: es un arte de presencias.

Y el espectáculo cinematográfico está articulado de tal suerte, que cuando se asiste a la proyección de una película, a los primeros metros de cinta proyectada, antes de que haya pasado nada, sabe uno a qué atenerse respecto a la película que se va a ver. Imagínese, por ejemplo, que se proyecta una escalera de una casa y una persona que sube por ella. No hay nada más, no pasa nada, y sin embargo se sabe ya si se va a ver una película cómica, o musical, una comedia sentimental, un drama, una película policiaca o de espionaje, o acaso un *film* terrorífico. No ha pasado nada, no ha ocurrido nada: ni cómico, ni trágico, ni horrible; y no obstante, el modo de presentar la escalera, la manera de estar iluminada, la

música de fondo que la ambienta, el subrayado que reciben ciertos elementos materiales, todo ello determina un clima previo y condiciona nuestra expectativa; esto es lo que podríamos llamar el supuesto general de la interpretación.

En la película policiaca —y aun terrorífica— *cómica*, suele haber cuatro o cinco asesinatos y otras cosas atroces, pero nada de eso se toma en serio, a pesar del probable realismo. Toda la película está como traspuesta a otro plano, en el cual asesinato más o menos, tanto da. Esos asesinatos, con sangre, naturalmente, y un diluvio de balas, o un puñal siniestro entre dos cortinas, o una mano que aprieta en la sombra, pueden ser enormemente divertidos y hasta joviales. Mínimos cambios de clima condicionan la realidad íntegra de la película.

En el teatro, lo decisivo es la butaca, que impone un punto de vista único, inmóvil e invariable. En el cine también hay butacas, claro está, como en el teatro, pero en él no importan nada, porque la pluralidad de puntos de vista y el movimiento que la novela tienen y el teatro no, están ya encapsulados en la cinta, porque la cámara se movió ya antes, ocupó muchos puntos de vista, fué, vino y se desplazó en varios sentidos, y todo ese movimiento está ya encerrado en la cinta. La inmovilidad del espectador no cuenta, se mueve virtualmente. El cine es un espectáculo móvil y de muchas perspectivas, y en este sentido se parece mucho más a una novela que a una obra teatral; pero, claro es, con una diferencia radical, y es que la novela es un arte de imaginación, y el cine es arte de presencias; todo lo que se ve ha tenido que ser real, al menos visible y fotografiable.

Arte de presencias, sí; pero hay que preguntar: ¿Presencias de qué? Naturalmente, si el cine fuera sólo arte de presencias, si eso bastara para definirlo, sería esencialmente documental. El Everest, que está muy lejos y es sumamente difícil de escalar, viene aquí; y las islas del Pacífico, y el fondo de una mina en Salzburg, y lo que les pasa a los pulpos en el fondo del océano. Todo eso que está lejos, que es remoto, que es difícil, que es costoso, que es peligroso, todo eso viene dócilmente hasta

nosotros en el documental. Y, sin embargo, el documental es aburrido; hay que tener la sinceridad de confesarlo. Tenemos que hacer cierto esfuerzo para aceptarlo y que nos interese. En general es corto, lo que llaman los técnicos un "cortometraje", porque si es "largometraje", mal asunto, por prodigioso que sea el documento. Por una curiosa vanidad, esto se disimula, pero a la hora de la verdad acaso se elige una comedia en vez de un magnífico documental sobre las minas de oro en África del Sur. Créo que hay que tomar esto en serio y aceptar que es así, antes de ver si está bien o está mal, porque podría ocurrir que eso tuviera cierta justificación. No vaya a resultar, con sorpresa de los entendidos, que el documental, por bueno que sea y justamente en la medida en que es documental, no sea plenamente cine, no acabe de ser del todo cine.

Parece por lo pronto —veremos si esto se justifica o no— que el cine pide para interesar y agradar *un drama humano*, que le pase algo a alguien, hombres y mujeres; necesita, por lo visto, argumento y trama. Si buscásemos la definición más breve del cine, yo diría que es *un dedo que señala*. Esto es lo que es: un dedo que va señalando las cosas, subrayándolas, mostrando una y otra y otra, que hace *atender* sucesivamente a diferentes cosas. El cine sabe conseguir que entre una muchedumbre que se agolpa para entrar en el *metro* sepamos desde el primer momento quién va a ser el personaje de la película; entre esa masa enorme, nuestra mirada se ha fijado inmediatamente en ese señor de sombrero flexible y cartera bajo el brazo, o en esa señorita de sombrero rojo —si el cine es en color—, que son justamente los personajes importantes: un invisible dedo los ha señalado.

El cine tiene el arte de señalar y hacer que se atienda a ciertos detalles concretos y no a otros. En el guión de una película de Sartre, *Les jeux sont faits*, aparece una señora en la cama, enferma, y lo primero que se ve es que la luz entra por una ventana y hace relucir un anillo, una alianza; es decir, el dedo del cine señala y dice: "Esta mujer es una señora casada". Es esto esencial en la historia, y en lugar de exhibir una partida de matrimo-

nio, que sería enojoso, el rayo de luz hace brillar simplemente la alianza en el dedo anular de la dama. Esto es cine; pero no basta con eso: hace falta además cierta conexión de las cosas señaladas, y a esa conexión de las cosas llamamos *mundo*. El mundo no es una colección de cosas, no es un almacén, no es un catálogo; el mundo es una peculiar conexión de realidades. Esto es mundo, y eso es lo que, en último rigor, aparece en la pantalla: por eso hay que hablar del *mundo cinematográfico*.

VII

EL MUNDO CINEMATOGRAFICO

EL cine es mundo, mundo cinematográfico y espectral, mundo articulado y conexo, señalado por el dedo de la cámara. Y por esta razón, claro está, necesita de la vida humana, porque no hay mundo más que si hay vida. El mundo no es un conjunto de cosas: el mundo es donde yo vivo —y donde están las cosas—. Si no hay un yo que vive en un mundo, no hay mundo; mundo y yo son dos términos que se explican el uno por el otro: no hay mundo sin yo ni yo sin mundo. Ahora bien, el cine establece conexiones *mundanas*, es decir, conexiones *vitales*, que no tienen por qué coincidir con las conexiones físicas, con las conexiones plásticas, por ejemplo con las conexiones espaciales y locales.

Esto es grave, porque muestra que el cine, no sólo no se identifica con el teatro, sino que, si se va más allá de epidérmicas semejanzas, es lo contrario del teatro. Porque el teatro es escenificación, escena, escenario, y escenario quiere decir un ámbito donde están las cosas. En la escena están las cosas: unas a la derecha, otras a la izquierda, otras en el foro; y los personajes juntos sobre las tablas, juntos en la escena. En el cine no hay nada de esto; en él se establecen conexiones que no son materiales, que no son locales, espaciales, que no implican coexistencia física de las cosas, presencia local mutua, proximidad o contigüidad, sino un tipo de presencia más sutil, que es la presencia mundana, vital, la presencia de las cosas *en una vida* —o en varias vidas que conviven—. Ésta es, a mi juicio, la aportación capital del cine, su magia, la razón de su fabulosa potencia diversiva. Nada divierte como el cine, en el sentido literal de la palabra: nada

di-vierte o aparta tanto de una realidad y nos con-vierte a otra, nada nos hace ingresar tan eficaz y enérgicamente en una realidad distinta de la nuestra.

La culminación de la novela, cuando es genial, es esa quasi-creación de un mundo en el cual nos instalamos y podemos imaginariamente vivir. Cuando la novela se logra y es de primer orden, nos da un mundo. Pues bien, eso que la novela sólo consigue a fuerza de genialidad, lo alcanza el cine sólo con ser cine, porque es eso: un mundo cinematográfico, un sistema de conexión vital de realidades que no tienen por qué estar juntas, en presencia o proximidad física. El cine establece todo un sistema de relaciones virtuales, expectativas, anticipaciones, posos o sedimentos que quedan de una acción vital anterior, tensiones, esperas, una flecha que apunta hacia el futuro; dicho con otras palabras, pretensiones, proyectos; es decir, vida humana.

No es ningún azar que el cine sea un arte del siglo xx. Porque nuestro tiempo ha llegado justamente a tener una idea cinematográfica de la vida: no como una realidad estática, una cosa o un organismo, sino como algo que acontece, un drama, una pretensión que se realiza en un mundo.

La técnica cinematográfica más elemental recrea una realidad mediante una selección de momentos plásticos, visuales, fotografiables. Por ejemplo, un viaje aparece representado simplemente con tres o cuatro fotogramas enlazados: un barco que desatraca del muelle, después unas aves marinas sobre una estela, y luego la estatua de la Libertad; esto, sin más, nos da un viaje de Europa a Nueva York. El viaje está virtualmente presente mediante la conexión de tres o cuatro fotogramas que tienen un valor representativo. De igual modo se presenta abreviadamente un largo período de vida, de ocho, diez o quince años, mediante unos pocos fotogramas que sugieren un hilo irreal; y para eso sirven los detalles simbólicos, convertidos en centros significativos, como la alianza que brilla en el dedo de Eve Charlier, en *Les jeux sont faits*.

Alguna vez he recordado *Doña Inés*, de Azorín —y no se trata de una película, sino de una novela, pero cuya

técnica es puro cine—. Doña Inés se mira al espejo, se pasa los dedos por la piel que está empezando a marchitarse, y después mete la mano en un cestillo lleno de onzas de oro, hunde los dedos entre ellas, frota las monedas con cierta desesperación y las suelta desdeñosa. Azorín, después de narrar esta escena, escribe: "El oro no puede nada contra el tiempo." Pero en cine no habría que decir esto, no habría que decir nada; toda la escena sería evidente, perfectamente inteligible: el desaliento de la mujer otoñal que está notando las primeras huellas del tiempo en la belleza de su rostro y el gesto irritado con que abandona las monedas que ha empuñado y frotado desdeñosamente. En una película hecha sobre un argumento de Hemingway, *The Killers* (Forajidos), hay una escena en que un empleado de una estación de servicio limpia el parabrisas sucio de un coche, y al irlo dejando transparente es reconocido por el que conduce, sentado tras el volante, y que buscaba al empleado, hacía años, para matarlo; hay un momento en que los dos se reconocen: cuando el parabrisas opaco se hace transparente; no hacen falta palabras; un mínimo detalle, cuidadosamente elegido, establece un conjunto de conexiones y recrea un drama humano complejo. Los ejemplos se podrían multiplicar; recuerden los que —en este caso por fortuna— no son muy jóvenes aquella larga despedida de la habitación de la posada sueca en *Cristina de Suecia*, de Greta Garbo, después de los amores de la Reina con el embajador español.

El cine, frente a la novela, significa la liberación de la palabra. Tiene que usar muy pocas, puede prescindir de los miles de palabras que les sobran a casi todas las novelas para dejar exenta su directa vibración humana. ¿Quiere decir esto que el cine debe ser mudo? ¿Que el diálogo le estorba? Los aficionados al cine, sobre todo los entendidos —yo no soy entendido, soy simplemente un espectador y no muy asiduo—, suelen tener cierta ojeriza al cine sonoro. La mayor parte lo aceptan como un mal necesario, quiero decir necesario para que las multitudes paguen su billete en la taquilla; pero piensan que el cine verdadero, el cine puro, era el cine mudo,

el "viejo cine mudo". Yo discrepo un poco de esa opinión; porque creo que *el cine es mudo siempre*, que el cine sonoro es también mudo. Lo que el cine hace con esa realidad sonora que es, por ejemplo, la conversación, es proyectarla, mostrarla, señalarla; es decir, el tratamiento cinematográfico es siempre mudo, sea o no muda la realidad representada en el cine; si en ella hay ruidos o conversación y se oyen, no importa; lo que el cine ejecuta con ellos es una operación silenciosa. Y, claro está, esto quiere decir que el diálogo no estorba al cine, ni mucho menos, a condición de que este diálogo sea auténtico diálogo cinematográfico. ¿Qué significa concretamente esto?

El gran problema es el de la perspectiva. El decir está siempre fundado en una situación; el diálogo novelesco, como no tiene más que la realidad verbal de la novela, tiene que bastarse a sí mismo; el diálogo teatral, que cuenta con la presencia física de los actores, con su voz y su gesto, sirve únicamente de apoyatura a lo que está pasando y, por consiguiente, tiene que realizarse en vista de una situación efectiva y presente. El cine se parece al teatro en que los interlocutores son también visibles; pero el gran error cometido en general por el cine ha sido creer que basta con esto y que su caso se reduce al del teatro. Y no es así. En el teatro, como la acción es mínima, la palabra se sustantiva; hasta el punto de que el teatro, casi en toda su historia, hasta hace unos decenios, ha sido normalmente en verso. ¿Cómo puede olvidarse esto, tan iluminador cuando se considera desde el punto de vista del cine? En verso no habla nadie, que yo sepa. ¿Cómo es posible, entonces, que unos señores y unas damas aparezcan en escena y nos cuenten sus historias y conversen y se hagan el amor y se enfaden y luchen y se maten en verso? ¿No es absurdo? Y, sin embargo, desde los trágicos griegos hasta los románticos, y todavía de vez en cuando, acontece así. ¿Qué quiere decir esto? Por lo pronto, que el diálogo teatral no tiene por qué ser diálogo real y efectivo; y que, por el contrario, el teatro es justamente una irreal y artificiosa *sustantivación de la palabra*, a la que corresponde, en

su forma extrema, la sustantivación métrica, la vestidura rítmica, la versificación del diálogo.

Imagínese, en cambio, una película en verso. Ni siquiera cuando se ha llevado al cine una obra teatral, como el *Don Juan Tenorio*, en que la versificación es esencial —y especialmente por ser así— se ha atrevido nadie a hacerla en verso. Pero hay una diferencia más importante aún, y es que la sustantivación de la palabra en el teatro proviene del carácter relativamente estático de éste, y que consiste en la *escenificación*. La escena es una especie de estanque, es como un vaso lírico en que las palabras se remansan y la acción con ellas; por eso en la transición de una escena a otra hay cierta discontinuidad y articulación. El cine es todo lo contrario, nunca estático, siempre fluyente; y, por tanto, también el diálogo tiene que ser fluyente y, sobre todo, ocasional; naturalmente, todo decir lo es, pero el decir del cine lo es en grado máximo, por una razón clarísima, que de puro elemental se olvida, y es ésta: *no se puede decir lo mismo a cualquier distancia*.

Una conferencia o un sermón, pronunciados al oído, serían de las realidades más monstruosas que cabe imaginar. Esto significa que lo que se dice depende de la distancia a que se dice. Ahora bien, en el teatro la distancia es fija, y la que hay del escenario a cualquier localidad es del mismo orden de magnitud; hay, pues, una distancia media propia del espectáculo teatral. En el cine no ocurre así, sino que hay una enorme variación de la distancia: desde la figura remotísima que se recorta sobre el horizonte, en una llanura del Oeste, y cuya voz apenas es audible, hasta el primer plano. ¿Cree nadie en serio que una boca de dos metros puede decir lo mismo que una boca que es sólo un punto allá al fondo, en el último plano? El diálogo teatral, a cierta distancia media, en que aparecen figuras de cuerpo entero y relativamente lejanas del espectador, no es equiparable al diálogo cinematográfico, en que se habla a todas las distancias y en todas las posturas. Esto quiere decir que es menester inventar una nueva forma de diálogo. Ortega comentó una vez unos versos del Dante en que éste habla de una

barca que se refleja en una pupila; decía Ortega que el Dante, "geógrafo de ríos que fluyen por pupilas, piloto de naves que bogan niña adentro", tenía experiencia de "inclinaciones muy próximas sobre ojos muy dóciles"; y esto es el primer plano: las cosas que podía decir el Dante entonces no son las que se pueden decir en un escenario, y por tanto hay que recrear un nuevo tipo de diálogo, de palabras y formas expresivas, de tonos de voz, de modos de decir.

El diálogo teatral —que es el que se usa casi siempre— no sirve para el cine; puede servir para cierto tipo de escenas, en planos medios, y nada más. Al cine le pertenece la palabra, pero la palabra intrínsecamente cinematográfica, que está sirviendo a la imagen y se dice en función de ella, teniendo en cuenta la imagen precisa que se está proyectando. En aquella película de Duvioler, *Seis destinos*, seis historias en torno a un frac, la segunda, cuyos protagonistas eran Ginger Rogers y Henry Fonda, era todo diálogo, pero puro diálogo cinematográfico; y en cambio, la quinta historia, con Edward G. Robinson, era excelente diálogo teatral, que apenas tenía que ver con el cine. En una película española sobre un tema de Unamuno —que en nombre suyo fui a ver, con no poco dolor—, dos personajes decían: "Tenemos que hablar." Se sentaban en dos sillas, frente a frente, la cámara se ponía delante, fotografiaba la conversación y al mismo tiempo se registraba el sonido, el de las palabras de la novela de Unamuno. Este penoso recuerdo hace pensar que el cine necesita movimiento, *kinesis*, como ya indica su nombre. Pero esto es otro equívoco, análogo al equívoco del sonido.

Efectivamente, el cine necesita movimiento; pero ¿qué es lo que tiene que moverse en el cine? ¿Las cosas? No estoy seguro; no tanto las cosas como el cine mismo; es él el que consiste en movimiento. Quiero decir que la presencia cinematográfica es una presencia móvil, fugitiva, inestable, a punto siempre de ausentarse, constituida por movilidad. Se empieza ahora a filmar un tipo de películas que son la presentación cinematográfica de un cuadro. Un cuadro del Bosco, por ejemplo, visto a trozos,

por fragmentos, en que la cámara se va paseando por él y lo va mostrando por partes. Este cuadro adquiere vida y literal movimiento, y las pinceladas del Bosco, secas hace cuatrocientos años, tiemblan y se estremecen con efectiva vibración y movilidad. Del mismo modo, hace poco vi proyectar un *film* compuesto de grabados del siglo XIX, con perfecta ilusión de movilidad, y corrían por los puentes de París los coches quietos en un grabado inmóvil. ¿Por qué ocurre así? Hasta cuando se proyecta simplemente una imagen quieta, cuando el profesor de Arte apaga las luces de la sala y proyecta una lámina, esa proyección tiene una vibración y un dramatismo de que carece en absoluto en el libro de donde la ha tomado. Y no se trata ni siquiera de cine, no hay movimiento ni aun de la cámara, es una pura proyección estática. ¿Qué magia hay en ella? Sencillamente, la imagen proyectada es dramática porque no está ahí, porque no es quiescente y estática; ha surgido y se está yendo; es decir, está constituida por fugacidad, aparecer, visto y no visto: magia. El cine es siempre magia. No se olvide que la forma primaria del cine es la linterna mágica; por algo se la llamó mágica.

En la escena, las cosas *están*. Cuando se levanta el telón, se ve una habitación con un sofá, una mesa, cuadros y una lámpara que pende del techo. Esa habitación estaba ya ahí, dura a lo largo de todo el acto y sigue estando cuando baja el telón. El cuadro del museo estaba también antes de nuestra visita, y cuando suene el timbre y el museo se cierre, ahí se quedará; por tanto, podemos contemplarlo lentamente, con calma. En el cine no sucede así: las cosas están llegando y se están yendo, en esencial fugacidad; el cine es gerundio. Consiste en movimiento, hasta en la simple proyección inmóvil; no digamos en la cinematográfica normal. El movimiento, por tanto, no es de los objetos, sino el de la cámara, el de la proyección y, simplemente, el carácter fugitivo de la imagen, que viene y se va.

Y con esto llegamos a lo más grave y más peculiar del cine, a lo que llamaríamos su paradoja —porque el cine es paradoja—. Naturalmente, el cine no es nuestro mun-

do; no sólo no lo es, sino que no tiene nada que ver con él. Cuando nos instalamos para ver una película, lo que va a acontecer no tiene nada que ver con nosotros; por eso es lo inesperado, lo imprevisible, lo nuevo. Ah, pero por otra parte es un mundo, con ciertas conexiones vitales, un mundo al que nos trasladamos, al que emigramos por un rato, al cual nos incorporamos; es decir, el cine significa las más enérgicas vacaciones, porque nos vamos de nuestro mundo y nos instalamos por dos horas en otro. En este sentido es diversión, pero es todavía algo más, es una *recreación* de la vida humana, porque nos vamos a una realidad que es también mundo: se recrea otro mundo virtual, en el cual vivimos fantasmagóricamente un rato.

Hay un notorio paralelismo entre el cine y la dislocación de las estructuras tradicionales del mundo que la técnica está realizando. Antes, por ejemplo, el hombre estaba adscrito a un lugar, de un modo permanente: vivía en la ciudad en que había nacido, probablemente moría en ella; tal vez se desplazaba dentro de una región muy próxima; algún hombre —muy pocos— viajaba, hacía un largo viaje, costoso, difícil y lento; ese hombre iba pasando por una serie de puntos intermedios hasta que llegaba a su destino. Ahora se va y se viene casi sin enterarse; se traslada uno al otro hemisferio, tal vez mientras se duerme en un avión, en todo caso sin ver apenas más que nubes y cielo o agua, prácticamente sin camino recorrido. Estos meses circulan por las revistas americanas unos anuncios que me ponen los pelos de punta: la vuelta al mundo en avión por 1.300 dólares. Imagínese lo que era la vuelta al mundo de Elcano, todavía en tiempos de Cook, hasta la vuelta al mundo en 80 días, de Phileas Fogg; y lo que va a pasar cuando bastantes millares de ciudadanos se dediquen metódicamente a dar la vuelta al mundo en sus vacaciones. Análogamente, hay la dislocación que produce la noticia, que antes tardaba meses y cuando llegaba era muerta, fría e inoperante. Durante la última guerra, los aliados, como censura y medida de contraespionaje, retenían simplemente en las Bahamas las cartas que cruzaban el Atlántico entre Eu-

ropa y América: la carta más peligrosa, el más tremebundo mensaje cifrado, al cabo de tres semanas era tan inofensivo como un artículo de fondo. Ahora, en cambio, la noticia llega viva y fresca, apenas producido el hecho —a veces antes de que se produzca—. Mediante la televisión, *asistimos* a lo que está pasando a cinco mil kilómetros, es decir, estamos allí, viéndolo y oyéndolo. Esto disloca la estructura del mundo y el sistema normal de perspectivas de la vida humana. Pues bien, el cine ha inventado esto, lo ha hecho ficticiamente antes de que haya acontecido en realidad. Por eso, las personas de edad bastante avanzada no suelen enterarse bien de las películas, no las acaban de entender. ¿Por qué? Porque su percepción, su modo de ver la realidad, es precinematográfica; no entienden el lenguaje del cine, su sistema de engarces y conexiones, para nosotros evidentes; es decir, las notas elegidas para representar cierto proceso o acontecimiento les resultan insuficientes, porque el ritmo cinematográfico excede de su velocidad perceptiva. Esto quiere decir que su psiquismo es distinto; nosotros tenemos un sistema perceptivo determinado por el cine y bien distinto del anterior. Y no se trata sólo de puros mecanismos, sino de los modos de ver y entender la realidad. Vemos “cinematográficamente” muchas cosas reales, somos sensibles a cierto tipo de calidades y bellezas y fealdades y emociones que son puramente cinematográficas y antes no conocía el hombre.

Esto quiere decir, en suma, que el cine recrea nuevas estructuras y nuevas perspectivas, que recrea en formas distintas la vida humana, y significa un fabuloso, incomparable enriquecimiento del mundo y de nuestra vida. Pero todavía casi sólo como posibilidad; porque el mundo cinematográfico, que algunos creen agotado, está aún sin explorar y colonizar, como América en tiempos de Colón: es decir, apenas se ha puesto el pie en la Tierra Firme.

VIII

EL CINE COMO POSIBILIDAD

Lo que el cine promete, lo que lleva dentro de sí como posibilidad de dilatación y enriquecimiento imaginativo de la vida, ¿lo cumple y realiza? Parece dudoso. En el cine intervienen dos elementos importantes: uno, la técnica, y otro, el talento. Temo que el equilibrio se haya vencido resueltamente del lado de la técnica. El cine actual se resiente de falta de talento, que se emplea en dosis insuficiente junto a enorme cantidad de espléndida técnica. Esto, dicho así, es casi un improprio dirigido al cine, y a mí los improprios me gustan muy poco; si los uso alguna vez, es a reserva de intentar justificarlos y extraer de ellos alguna claridad.

La situación del cine más reciente se explica por diversas razones. Hay el hecho fundamental de que, como al hombre lo único que le interesa es un drama humano, como el documental, en definitiva, aburre —y con cierta razón, pues por faltarle “drama” no es propiamente un mundo y, por eso, no acaba de ser cine en su forma plenaria—, el cine se ha nutrido de historias, dramas humanos, relatos de cosas que suceden a hombres y mujeres. Y como tradicionalmente el drama humano había sido representado por las novelas y las obras teatrales, novela y teatro se han precipitado sobre el cine, lo han inundado, y hoy nos encontramos, al cabo de medio siglo, con una falta casi total de *géneros cinematográficos*. Mientras ha habido toda clase de géneros literarios, poéticos, narrativos, dramáticos, apenas tenemos todavía géneros cinematográficos que tengan figura.

Las condiciones de la producción cinematográfica influyen en esto también; una película no la hace una

persona sola, con su inspiración creadora y el control inmediato de sus medios de realización; es asunto de grandes equipos. (De ahí, dicho sea entre paréntesis, la dificultad de que haya un cine español que valga la pena, porque los españoles son capaces de hacer grandes cosas a condición de que las pueda hacer un español solo —o muy poco más—. Si se trata de pintar un cuadro, no hay dificultad, porque un hombre solo, con lienzo, pincel y colores, puede pintar el más maravilloso cuadro; si se trata de escribir un poema o hasta de hacer un sistema de metafísica, ocurre lo mismo; pero una película, no, porque requiere un equipo, y es sabido lo difícil que resulta entre nosotros poner de acuerdo a más de tres personas para hacer algo. Y como el cine necesita bastante más de tres personas, veo el porvenir del cine español incierto; el día que vea una película española buena de verdad pensaré que en España se han producido hondas modificaciones en su estructura, y entonces todo será posible para los españoles.)

Pero hay otra dificultad aún más grave, y es el tipo de existencia *comercial* del cine. El cine se hace para multitudes. No me siento propicio a repetir una vez más el tópico de que, como el cine es para multitudes y las multitudes tienen mal gusto, las películas tienen que ser malas. Yo no creo esto, sino que las películas buenas —no *todas*, pero sí *muchas*— gustan a las multitudes. (Algunas, por supuesto, no, ni hace falta; pero ocurre muchas veces que los entendidos y selectos reprochan al público el que no le guste un *film*, y si se mira bien éste tiene *pretensiones* de ser muy bueno, y tal vez tiene *algo* muy bueno, pero no es una buena película, y el público tiene razón. ¿Un ejemplo reciente? El *Orfeo* de Cocteau.) Creo, pues, que la calidad cinematográfica es suficientemente compatible con el carácter multitudinario del cine como realidad económica. Me refiero a algo más elemental, y es el esquematismo y la falta de imaginación que impone la *rutina comercial* del cine. Por ejemplo, el que una película haya de tener una duración determinada, entre hora y cuarto y hora y media aproximadamente. ¿Por qué? ¿Es que los temas toleran que se les imponga

esa duración casi fija? Hay temas espléndidos para 30 minutos, para 50, para tres horas. Imagínese que todos los libros hubiesen de ser tomos en octavo de 300 páginas. No se hubiera podido escribir el *Quijote*, ni la *Crítica de la razón pura*, ni *Crimen y castigo*; y el *Discurso del método*, que no tiene más que 50 páginas, hubiera sido un “cortometraje”, un “complemento” destinado a ser parte secundaria de un programa con “película base”. Claro está que... fué así; porque recuérdese que el *Discurso del método* no era más que una introducción que Descartes antepuso a la *Dióptrica*, los *Meteoros* y la *Geometría*, tratados de los cuales sólo los muy técnicos se acuerdan; resulta, pues, que el *Discurso del método* fué realmente un “cortometraje”: la realidad tiene exigencias materiales sorprendentes.

Pero, de todas maneras, habría que llegar a una mayor elasticidad en la cuantificación cinematográfica; sería esencial dar en un programa dos o tres películas de treinta o cuarenta minutos cada una, o películas más largas; habría que evitar también la sujeción a programas de duración casi constante. Esto perturba indeciblemente el desarrollo de la imaginación en el cine: hay películas que serían excelentes quitándoles veinte minutos; pero como si se les quitan veinte minutos no son “comerciales”, se les añaden veinte minutos de estupideces para que “den la medida”.

Por otra parte, y esto es aún más delicado, el cine es un arte de imaginación. Pero ¿qué es imaginación? Hay muchas gentes que establecen esta ecuación: imaginación = cosas raras. No, la imaginación no significa forzosamente cosas raras. Éstas son casi siempre síntoma de falta de imaginación. Imagínese, por ejemplo, que un pintor quiere pintar algo nuevo y tiene muy poca imaginación; no se le ocurre nada que sea verdaderamente nuevo; no le divierte pintar la cara de su amiga, porque esto se ha hecho ya demasiadas veces; ni una coliflor —que también se ha hecho—, ni una orquídea. Entonces, como no tiene imaginación, pinta *lo contrario* de una cara, una coliflor o una orquídea; y eso es lo que se llama “una cosa rara”. La mayor parte de la pintura que pre-

tende ser no figurativa es, simplemente, el intento mecánico de eludir la figura pensando en ella y volviéndole la espalda; está, pues, condicionada, determinada por la figura, dominada por el esfuerzo de “evitarla”. Otra cosa sería imaginar una figura que no fuese real, imaginar una realidad plástica que no fuese una cosa; esto se puede hacer, pero requiere efectiva imaginación.

El cine, en lo que los entendidos llaman la buena época, es decir, hace cosa de treinta años, empezó a hacer “cosas raras”, algunas geniales sin duda, que tenían un rasgo común con todo el arte del tiempo: lo que Ortega bautizó con el nombre de la deshumanización del arte. Y cuando después se vió la insuficiencia de esas cosas, sean cualesquiera sus calidades, se cayó en cine en lo que ahora llaman “neorrealismo”. Cuando veo alguna palabra con el prefijo “neo”, me echo a temblar, por aquello de que nunca segundas partes fueron buenas. Y como el realismo en todos los órdenes, desde la metafísica hasta la literatura, había mostrado sus limitaciones hace mucho tiempo y había sido superado, encuentro pueril volver, ni siquiera con antifaz, al realismo. Pero, además, el neorrealismo ha consistido muy principalmente en una renuncia a la imaginación y en una complacencia en el simple modo de presentación de algunas realidades, con lo cual ha caminado rápidamente hacia el virtuosismo y, por tanto, el amaneramiento; las películas recientes de esta tendencia, que en un primer momento tuvo cierta frescura y alegría al complacerse en la presentación de cosas, se van convirtiendo en puro oficio, en virtuosismo que no suscita la menor ilusión.

Una consecuencia de esto ha sido la invasión de los actores cualesquiera —*l'uomo qualunque*— en la pantalla. En tiempos no muy lejanos, hace veinte o veinticinco años, el cine contaba con un número crecido de actores y actrices sumamente atractivos, que nos complacían por sí mismos; eran gentes cualificadas, no cualesquiera, que al aparecer en la pantalla nos producían placer con su mera presencia. Alguna vez he recordado la delicia que eran las primeras malísimas películas de Greta Garbo. Ahora ocurre con frecuencia lo contrario: que los acto-

res no nos producen placer, son gentes que saben su oficio y lo cumplen, pero no llegan a ser amigos nuestros y casi nunca recordamos sus nombres.

El cine, además, suele manejar un material prefabricado, es decir, novelas u obras teatrales pensadas aparte de él; y cuando se decide a hacer algo que sea directamente cine, su novedad suele consistir en replegarse sobre sí mismo, en retraerse de sí mismo a la mera fotografía. Casi todas las películas que no son novelas o dramas filmados son simple presentación cinematográfica de paisajes, ciudades o escenas de ambiente, cuyo mérito es sobre todo cuestión de cámara.

Todo esto significa una crisis de la invención, de la imaginación, y la prueba de que es así la tenemos en que la salvación está empezando a venir de donde viene siempre cuando falta la inspiración creadora: de la artesanía. Cuando en arte se deja de inventar, lo único que queda vivo es la artesanía: el ceramista de Talavera, que hace los mismos cacharros que su padre y su abuelo, dejando actuar sobre el barro la fuerza de un estilo impersonal o transpersonal, sin pretender hacer "nada de particular". Esto son las nuevas películas del Oeste, que se cuentan entre las mejores de los últimos años, porque son películas de artesanía, dentro de una tradición muy lograda, con unas gotas de ironía para hacerlas salvar el tiempo transcurrido. O bien la revista cinematográfica y su culminación en el *ballet*. También contribuyen a salvar el cine las exigencias técnicas y constructivas: hoy no hay en arquitectura, por ejemplo, un estilo vigente; el arquitecto puede hacer hoy cualquier cosa, una pagoda, una mezquita, un palacio de Felipe IV o un *building* de Nueva York; naturalmente, decir que puede hacer cualquier cosa equivale a decir que no puede hacer ninguna; su único recurso es atenerse a las exigencias constructivas, ajustándose al funcionamiento del edificio, al clima y los materiales de construcción. Algo de esto ocurre con la película policiaca o de espionaje, en que la economía de recursos y la exigencia de inteligibilidad son las que deciden. La película policiaca suele ser sobria, con un mínimo de fotogramas, y éstos

de la máxima eficacia; y por eso son satisfactorias en extraña proporción.

Durante muchos años se cultivó un tipo de película sumamente agradable, la comedia divertida. Estaba hecha a base de dos elementos: actores atractivos y movilidad cinematográfica. Recuérdese el placer que debemos a las películas de Katherine Hepburn, Claudette Colbert, Ginger Rogers, Constance y Joan Bennet, Roland Young, Cary Grant y tantos otros. Pero después aparecieron dos fuerzas corruptoras: los actores antipáticos y con cara de pocos amigos, y el psicoanálisis. Estas dos plagas han destruido la cosecha de películas cómicas, de comedias divertidas y estrictamente cinematográficas: la gente empezó a analizarse y tener complejos, y a poner cara de circunstancias, y todo eso sin moverse en la pantalla, y ha sido atroz. Cuando de vez en cuando aparece una película cómica —que no necesita ser sólo cómica, menos aún ser una bufonada—, produce una impresión de sorprendido. Así ocurre con la película de Blasetti *Cuatro pasos en las nubes* —muy probablemente la mejor película italiana de estos años, pero a la que apenas se hizo caso porque fué anterior a la evidente inflación y buena prensa de que es objeto el cine italiano—; con *Jour de fête*, de Tati, película cómica de hace cuarenta años con técnica actual; con *El hijo del Cara Pálida*, de Bob Hope.

Esto chocará a la naciente pedantería cinematográfica, que es muy reciente. En mi *Introducción a la Filosofía*, en 1946, señalé que hasta entonces existía muy poco, pero iba a aparecer: ya estamos sumergidos en ella. El espectador de cine iba a él porque le gustaba, y precisamente a las películas que le proporcionaban placer; nadie se sentía obligado a simular un gusto que no sentía, mientras que ahora ha perdido el espectáculo cinematográfico esa frescura y espontaneidad de lo sincero.

No he dicho una palabra, hasta ahora, de los progresos técnicos. Casi siempre han sido mal acogidos. Cuando apareció el cine sonoro, muchos dijeron adiós al cine; cuando se introdujo el color, pensaron que toda su emoción estaba en el blanco y negro, que la policromía era detestable; ahora hemos llegado al relieve, y se abomina

de las tres dimensiones. No creo que esos progresos técnicos sean lamentables ni destruyan el cine; pero hay que digerirlos y asimilarlos. Quiero decir que cuando aparece una innovación técnica, la reacción inmediata es reducir la nueva realidad a las que ya existían. Así, el cine era mudo; no conocía la palabra ni el sonido; al aparecer éste y ponerse a hablar el cine, se pensó: "Claro, esto es el teatro", porque esto ya existía, y en él unos señores hablaban ante el público; ha costado tiempo ver que el cine sonoro no es teatro, sino cine con ruidos y en que se habla. Al iniciarse el cine en color, se pensó: "Ahí tenemos el cromó." Y muchos productores se dedicaron, en efecto, a fabricar cromos en movimiento; pero una cosa es que la realidad aparezca coloreada, y aun con un irreal cromatismo, que es lo propio del cine, y otra que éste se convierta en una colección de cromos proyectados. Al inventarse el relieve, esos mismos espíritus se han dicho: "Ya tenemos la feria." Y ahí está, con sus trucos, sus cosas amenazadoras y un dragón y un cocodrilo que se precipitan sobre los espectadores. Y el que la realidad sea tridimensional no nos autoriza a hacer un uso tan torpe, indiscreto y tosco de ello. Lo mismo habría que decir de que, por haber ingresado la sonoridad en el cine, las gentes se hayan dedicado a darnos conciertos disfrazados de películas, con pretexto de las biografías de compositores.

Esto quiere decir que hay que usar los recursos técnicos como instrumentos para una representación *imaginativa* de la vida humana, una representación que cada vez sea más rica en alusiones y posibilidades virtuales; esto es, que no sea solamente reflejo, copia degradada de la realidad efectiva, sino una posibilidad de descubrimiento y dilatación de la vida humana, una posibilidad de ir más allá de donde estamos. Nuestro mundo, el mundo real en que vivimos, termina en la pantalla; pero ésta es una ventana por la cual podemos ver, imaginándolas, posibilidades de nuestra propia vida.

IX

NUESTRA IMAGEN DE LA VIDA

CUANDO el autor de novelas o dramas o comedias escribe, presenta vidas humanas. Y las entiende de cierta manera, que por lo común no es peculiar suya. Simplemente, pone en juego para narrar y mostrar a sus personajes lo que entiende como significación obvia de la expresión "vida humana". Esta significación es algo que ha encontrado en su mundo social; es lo que se entiende por "vivir" en la sociedad en que ha nacido y escribe. Si analizamos la idea de la vida que subyace en un relato o una obra teatral —no lo que sus autores "opinan", sino lo que de hecho suponen y utilizan—, encontramos la imagen de la vida que tuvo su época. Por esto he presentado en otro lugar la novela como un formidable instrumento de investigación histórica.

No se puede proyectar una vida real —por tanto, no se puede vivir— sin elementos imaginativos; y éstos cambian con cada época. El ritmo de esta variación —que viene a coincidir con el ritmo de la variación histórica total— es a su vez sumamente variable, más o menos lento, a veces con enormes diferencias. Se ha llegado a hablar de sociedades no históricas, en las cuales esa variación simplemente no existiría. Esto es una exageración, explicable por dos razones: una, que al ser el *tempo* de su cambio muy pausado, por comparación con el nuestro parece inmovilidad; la otra, aún más sutil, que los elementos que *esperamos* ver cambiar, no varían —tal vez porque no se dan en esas sociedades—; pero los ingredientes sociales que importan, ciertamente varían. Propendemos a no fijar nuestra atención en detalles secundarios para nosotros, que ni siquiera advertimos; pero para un

pueblo de pescadores, un cambio del tipo de red es como para nosotros el paso del románico al gótico o el establecimiento del sistema parlamentario; y una innovación en los pasos de la danza ritual es para un pueblo primitivo el equivalente de la Reforma o la Revolución francesa.

Piénsese —lo que no se hace casi nunca— que ha habido y hay pueblos sin espejos, y médase lo que esto significa. El espejo da la imagen *habitual* del propio cuerpo, sobre todo del rostro; ha habido pocas potencias de desnaturalización o preternaturalización más enérgicas que el espejo. Si consideramos los tres términos hembra-mujer-dama, vemos hasta qué punto el espejo ha sido fautor de esta evolución; la última de estas tres realidades, la “dama” —de la que habría no poco que hablar—, sería absolutamente inconcebible en un mundo sin espejos. La mujer consiste muy especialmente en realización de sí misma desde un modelo imaginario y a través de una imagen de sí misma en el espejo, que es el instrumento mágico de esa realización —por eso el espejo ha sido siempre visto como algo mágico y dotado de misteriosas virtudes—. Por eso también ante el espejo no cabe cosa mejor que maquillarse, pintarse; si retenemos esta última expresión, más certera y sabrosa, tenemos que preguntar: pintarse ¿de qué? Ahí está el problema del “contenido” positivo del maquillado, del *make up*, ese peculiar “hacerse” la mujer, intencionada e intencionalmente, a sí misma. Eso que “se hace”, eso “de que se pinta”, es una *imagen*, que va cobrando virtual corporeidad en el espejo.

Aparte de los espejos eventuales de las aguas quietas, el espejo primario son los ojos ajenos. Y no sólo en la medida en que nuestro rostro se refleja en la pupila próxima, sino en cuanto nos vemos en la mirada que nos mira: “El ojo que ves no es /ojo porque tú lo veas:/ es ojo porque te ve”, cantó Antonio Machado. Dicho sea de pasada, la mujer española se diferencia de otras europeas y de la norteamericana en que se mira, mucho más que en los ojos de los hombres, en los de las demás mujeres: esto condiciona un sinnúmero de cosas de su aspecto y de su modo de vestir y de su vida misma.

Hay una forma extrema de relación especular con la

propia imagen, que es el narcisismo. Es un "solipsismo" —casi siempre masculino, pero a veces también femenino— que obtura y elimina la circunstancia; el narcisismo significa un enorme empobrecimiento, una limitación de la imaginación; el narciso y la narcisa no se interesan por nada que no sean ellos, y como el hombre no puede ser más que con las otras cosas y personas, interesándose, se vacían, y resultan por eso muy poco interesantes; y como no lo son y no tienen otro horizonte que ellos mismos, se aburren a sí propios, casi tanto como aburren a los demás, y se les produce una vaciedad interior que progresa indefinidamente. El "espejo" actúa aquí como un "encantamiento", como un "hechizo"; verdaderamente mágico, y produce una efectiva esclavitud y una como succión maléfica: el alma del narciso se va por la ventana ficticia del espejo, hacia no se sabe qué mundos irreales.

Recuérdese el esquematismo y simplicidad de las imágenes primitivas de la vida; por eso se parecen tanto las leyendas de todos los ciclos culturales. Y hay un momento en que irrumpe en las literaturas la intimidad; entonces empieza a complicarse y enriquecerse esa imagen, y frente a las figuras toscas aparece el detalle, la minuciosidad, la peculiaridad personal, en suma, la concreción.

¿Qué ocurre en nuestra época? ¿Cuál es nuestra imagen de la vida? ¿En qué se diferencia de otras pretéritas, qué la condiciona? Se ha producido en pocos años una enorme alteración de las perspectivas: cambio de las relaciones de cercanía, fragmentación, escorzos nuevos, pérdida de la configuración total del hombre. Las formas normales de la presencia han quedado afectadas por dos factores: irrealidad y proximidad. Por ejemplo, se habla constantemente por teléfono, hasta el punto de que éste se ha convertido en una de las formas básicas de relación interhumana. Recuérdese el azoramiento que producía hablar por teléfono todavía hace pocos decenios, la torpeza y desasosiego que muestran aún muchas personas de edad avanzada, que no se han criado en un mundo telefónico. Y si se mira bien, la cosa no es para menos, porque la relación telefónica es extrañísima; por lo pron-

to, ni presencia ni ausencia: cuando hablamos telefónicamente con una persona, ¿está aquí o no? ¿Estamos o no *con* ella? Todavía hay una situación más equívoca: cuando alguien que está en la misma habitación que nosotros habla con una persona ausente, por teléfono, esta tercera persona, que no está aquí, a quien ni siquiera oímos, irrumpe sin embargo con una presencia fantasmal y extraña: ya no podemos decir que estamos los dos solos en la habitación; un tercero ha entrado y está sin estar, de forma misteriosa. Hay presencias escamoteadas, huidizas, frustradas, negadas, como la voz que se desprende del disco, la que suena en la radio, el cuerpo que se proyecta en la pantalla del cine o de la televisión.

Por otra parte, el modo normal de ver a las personas era antes la figura “de cuerpo entero”; todavía eran así la mayor parte de las fotografías del siglo XIX, que hoy se guardan en duro cartón sepia bien satinado, en el álbum familiar. Hoy se ha producido un insólito aumento del “primer plano” vital. Cuando estamos con el amigo sentados a la mesa del café, por lo general vemos sólo su busto sobre la mesa; esta situación es absolutamente necesaria en el bar. Predomina lo inmediato y directo, casi han desaparecido los “escenarios”: el salón, en que las figuras se veían enteras, donde tenían que moverse —la dificultad para el novato o la muchacha tímida de cruzar el salón—, el teatro, en que el público se ofrecía en espectáculo a sí mismo, el parlamento, con su función esencial, que no es la de representación electoral —el Sr. Pérez representa a un distrito electoral—, sino de representación escénica. Antes, para hacer carrera política había que tener ciertas dotes escénicas: saber hablar, saber moverse, tener cierto atractivo personal, aunque se careciera de otras cualidades; hoy nada de ello es necesario, y en los últimos decenios el mundo se ha llenado de hombres públicos que parecen pequeños comerciantes, notarios, comisionistas, escribientes, frecuentemente de figura grotesca o anodina, que hablan sin voz y sin gesto, que no tienen la más mínima “representación”. Lo cual implica que no son, en el estricto sentido de la palabra, hombres *públicos*; y esto implica a su vez que

la política está dejando de ser —al menos en muchas partes— lo que siempre había sido, lo que tiene que ser: vida pública.

Agréguese a esto causas puramente materiales y cuantitativas: la pérdida de los escenarios es con frecuencia simplemente física: se vive en pisos o “apartamentos” sumamente pequeños, donde no es posible ver a nadie completo, menos moverse, donde sólo es posible deslizarse desde la puerta a una minúscula butaca y agazaparse en ella; los lugares de diversión, en vez de ser salones, suelen ser angostos espacios en que los cuerpos se aglomeran, y que por algo se llaman *boîtes*; o bien, por el contrario, espacios enormes donde la figura se atomiza y disuelve y apenas es perceptible: el estadio deportivo, la concentración política o lo que suele ser su natural consecuencia: el campo de concentración. Por lo pequeño o por lo grande, en ambos sentidos, se desvanece la figura humana de cuerpo entero.

Y lo que ocurre socialmente corresponde a estas estructuras de la vida física. Me refiero al quebrantamiento de los moldes, de las pautas de conducta. La vida actual es hoy mucho más indeterminada e indecisa que en otros tiempos; pero por otro lado las presiones colectivas son más fuertes que nunca. El más liberal de los Estados actuales ejerce mucha más presión sobre sus ciudadanos que Felipe II o Luis XIV, a quienes faltaba lo que más falta hace: burocracia, funcionarios, un aparato administrativo capaz de llegar efectivamente a los individuos. Con todo su absolutismo, hasta mandar les era difícil —no digamos hacerse obedecer—, porque carecían de medios de notificación: la radio, los periódicos, la red administrativa extendida por todo el país. Por esto, el poder público se ejercía sobre un repertorio de cuestiones muy limitado y sobre la mayoría de los aspectos de la vida ninguna presión estatal actuaba sobre los hombres, ni para bien ni para mal, ni en forma de obligaciones o constricciones ni bajo la especie de facilidades, recursos o servicios; es decir, lo que faltaba es *determinación*; pero ésta quedaba a cargo de un sistema de vigencias sociales mucho más tupidas y sólidas que las nuestras.

Estamos además en una época de masas, según se dice, dominada por la “masificación”; esto es sin duda cierto, pero yo añadiría una ligera corrección: estamos, sobre todo, en la *idea* de vivir en una época de masas, en la *creencia* de que todo es y hasta debe ser uniforme. Hoy por hoy es más lo que se dice que lo que pasa; todos los libros “proféticos” que nos pintan la imagen del futuro cercano —casi siempre, hay que decirlo, con poca imaginación— insisten con ejemplar monotonía en la uniformidad del mundo que nos espera; acaso piensan así por ser ellos mismos tan uniformes. Frente al afán de “singularidad”, que dominó a los románticos y a los “inclasificables” de fines del siglo xix —Ganivet, Unamuno y sus homólogos en otros países—, existe la convicción de que hay que ser “como todo el mundo”, y esto contribuye a la unificación. El romántico pretendía ser único y, por tanto, “incomprendido”, y por eso, en vez de escribir cartas como en el siglo xviii, escribía “diarios íntimos”; claro que, al escribirlos, contaba con que lo comprendiera la posteridad. En nuestra época, en cambio, parece incorrecto o ilusorio o burgués no ser como todo el mundo, y ni siquiera en el amor se atreven muchos a reclamar la singularidad (“chacun aime sa chacune”, dice un personaje de Simone de Beauvoir).

Para vivir, nos proyectamos imaginativamente; pero esto no se hace de un modo original y creador —en ninguna época—, salvo en una fracción mínima. Esa proyección se ejecuta según una serie de pautas o modos de conducta: la clase social en que se ha nacido, la condición social a que se ha llegado, las formas de trato recibidas, el estilo del amor y sus reglas, las exigencias del honor —o su ausencia—, los celos, las formas de retórica vigentes. Todo esto, que era compacto y sólido hasta hace poco, se ha ido desdibujando, y dejando en ese sentido un margen de indeterminación al hombre de nuestra época. Por ejemplo, ser plebeyo o noble son dos cosas claras y distintas, y el paso de una condición a otra excepcional e infrecuente; en cambio, entre ser pobre y ser multimillonario hay todos los grados intermedios que se quiera, y la transición entre las diversas

posiciones económicas es fácil y constante; al fundarse las clases en buena medida en lo económico, su figura es mucho más borrosa y su labilidad extremada.

La pauta de conducta más importante —tanto, que se olvida y se pasa por alto— es la que caracteriza respectivamente a hombres y mujeres. Pues bien, esta pauta y la de sus relaciones han cambiado profundamente en nuestro siglo. El mundo está compuesto, no de “hombres”, sino de varones y mujeres; es sorprendente la facilidad y prontitud con que el niño, desde los primeros meses, distingue entre hombres y mujeres, que funcionan para él como dos “estructuras” bien distintas, vividas de diferente modo y que son objeto de dos tipos diversos de actos y de comportamientos. Las diferencias primarias eran hasta hace poco visuales: de vestido, cabellera, barba, etc. En nuestro tiempo, estas diferencias externas se han reducido indeciblemente —en ocasiones, de manera inquietante—. Los usos específicamente masculinos o femeninos eran mucho más numerosos e importantes que los comunes o genéricos; la situación se ha invertido; los modos de vida, el repertorio de acciones posibles y de modos de conducta, abruptamente diferenciados, se han nivelado y se comparten en medida increíble. La convivencia entre hombres y mujeres, fuera del círculo estricto de la familia —y aun dentro de ella habría mucho que decir—, era escasa, esporádica y distante. Es decir, era mucho más fuerte la instalación dentro de la peculiaridad del sexo, y por consiguiente la proyección imaginativa dentro de él; apenas cabía una pretensión “personal”, sino que ésta era, desde luego, varonil o femenil. En nuestra época se habla más del sexo que nunca, y los miopes creen que esto es así porque está dominada por la sexualidad; me parece estrictamente lo contrario: se habla tanto del sexo porque es una época menos *sexuada* —por eso tiene que ser más *sexual*—; se subraya porque no es el *supuesto* de que ni hay que hablar, porque por sabido se calla. Nada es más iluminador que una comparación de la literatura erótica de nuestra época con la de otras más o menos remotas; para buscar un ejemplo extremo, recuérdese la *natura-*

lidad de *La Lozana Andaluza*, que permite un juego sumamente suelto de alusiones, explícitas sobre el supuesto tácito, y compárese con el insistente rebuscamiento —tan inseguro— de Sartre o de los *Trópicos* de Henry Miller; tema éste que bien merecería pensar en él unos minutos.

Las cosas que se dicen condicionan lo que se hace, lo que pasa de hecho. El estilo literario del amor es un elemento decisivo del amor *real* —que es siempre en sus tres cuartas partes asunto de imaginación, invención, palabra, retórica y poética—. Hoy no sabemos cuál es el lenguaje efectivo y real del amor en nuestro tiempo, porque no hay *vigencias* y, por tanto, no nos sirve nuestra limitada experiencia personal, que sentimos como personal y, por tanto, limitada y no susceptible de generalización. Yo creo que una de las diferencias más profundas entre las mujeres norteamericanas y las europeas es que a éstas les han dicho muchas más cosas. (Les pasa como al paisaje americano comparado con el del viejo mundo: el Danubio, el Arno o el Duero llevan menos agua, pero arrastran por su cauce muchos más versos que el Hudson, el Amazonas o el Paraná.) Que esta diferencia entre americanas y europeas sea favorable a unas o a otras, ya es otro cantar; en principio, creo que —salvo una ventaja de espontaneidad, falta de presunción y, por tanto, ausencia de narcisismo— es mejor la situación de la mujer a quien han dicho muchas cosas; pero como la calidad de las que se dicen a nuestras contemporáneas me parece dudosa, la cuestión no queda tan simplemente zanjada. Y esto nos lleva a hablar de la poesía.

La poesía lírica no es “representación” de la vida humana en el sentido en que lo son la novela, el teatro o el cine. Pero tiene una función sutil y delicada, que aparece aquí. La poesía lírica ha sido siempre un esquema imaginativo de la vida amorosa real. En cada momento, la lírica vigente ha dado el lenguaje del amor; pensemos en Petrarca, maestro de amor durante doscientos años, por sí mismo y por sus imitadores y discípulos en todas las lenguas; Garcilaso en España y luego Bécquer, y —para una minoría— Salinas. De la poesía recibe

la vida —y muy particularmente la vivencia recíproca de hombres y mujeres, y sobre todo el amor— una coloración emocional. Podríamos decir que, si bien no representa las *formas* de la vida, como la novela o el drama, da a esa representación una *tonalidad* determinada y un latido íntimo.

Por eso me parece grave la evolución reciente de la figura social de la lírica. Hasta hace cosa de cincuenta años, tal vez menos, era “para todos” —los nombres de Zorrilla, Bécquer, Campoamor y Rubén Darío excusan de toda otra prueba; en las demás lenguas se encontrarán sin dificultad los nombres equivalentes—; después pasó a ser para los intelectuales —así en buena parte Machado, desde luego Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén—; ahora es casi exclusivamente para poetas: ellos son los que se leen unos a otros, se comentan, hacen críticas, etc.; son productores y consumidores a la vez. (Dentro de poco, la poesía va a ser para una “clase” lógica aun más reducida: los directores de revistas de poesía; y espero de un momento a otro la publicación de una con un título adecuado y significativo: *Juan Palomo*.) Si la poesía es algo importante en la vida humana —yo lo creo así—, si es algo necesario para vivir y no un simple entretenimiento, esto es grave; porque la casi totalidad de los hombres de nuestra época quedan privados de esa sutil vitamina lírica. ¿Qué extraños escombros morales podrán seguirse de ello?

Debo decir que lo que ahora empieza a llamarse “poesía social” me ilusiona muy poco. No creo que lo propio de la poesía sea recordarnos el hecho —por lo demás evidente— de que muchos hombres comen mal —dicho sea de paso, en mucho menor proporción que en cualquier otra época—. Dudo de dos cosas: primero, de que eso sea poesía; segundo, de que con ello se contribuya en ningún sentido a que coman mejor. Poesía social, si es algo, es la que ayuda a vivir a muchos hombres, coman bien o coman mal; y acaso a hacerles olvidar que han comido mal, y hasta a dar por bien empleado no haber comido —tal vez por no haber querido, aun pudiendo—. Porque en otras épocas eran los poetas los que so-

lían comer parvamente, mientras hablaban de "orgías", soñando con ellas y haciendo soñar a otros; a diferencia de los poetas bien nutridos que hablan de las minas en líneas desiguales que no leen los mineros. Si alguna vez ha habido "poesía social", ha sido la de los románticos y los modernistas, que cantaban las cuitas de una esclava cristiana, el amor apasionado, la libertad del pirata, el Niágara, una vieja leyenda medieval o se inquietaban preguntándose qué tendrá la princesa.

Sin embargo, yo no creo que la época presente esté privada de poesía; lo que ocurre es que no siempre se la encuentra en sus lugares habituales: en las revistas o las colecciones poéticas. Aparece inesperadamente en cualquier recodo de nuestro camino: en una novela de Simenon, en una página de Heidegger o de Ortega, en un relato de Graham Greene, en Saint-Exupéry, en el bronco y duro Faulkner, en el tono menor de Thornton Wilder, que pasa casi silenciosamente por nuestra alma, como un diamante en un cristal. Y, por supuesto, también en algunos poetas, que dejan pasar por sus versos ese estremecimiento extraño que nuestra vida requiere para ser humana.

Se ha producido en nuestro tiempo, sobre todo, una curiosa interferencia de los "géneros" imaginativos. El cine, en especial, ha sido a un tiempo causa y efecto de esto. Apenas quedan "modelos" humanos de vigencia universal fuera del cine; éste influye especialmente en la vida americana, pero como, por su parte, el cine es principalmente norteamericano, los Estados Unidos saben a cine.

Las posibilidades se han aumentado enormemente; se ve cada vez con mayor claridad que el hombre es plástico, que no es una cosa, que no está hecho. La filosofía actual está acabando con el lastre de materialismo que la ha dominado —también y desde luego a los "espiritualismos"— y por eso empieza a hacerse posible una comprensión filosófica del cristianismo. El hombre es persona —se ha repetido desde hace siglos—; pero acaso sólo hoy se empieza a ver en serio qué es persona. Y la vida actual, tan fuertemente constreñida por el Estado,

y por otros poderes, está por dentro en franquía. Pero para vivir hoy humanamente —y esto quiere decir auténtica y originariamente—, hace falta mucha imaginación; y está apareciendo, venenoso y torvo, el resentimiento de los que no la tienen.

“Nuestra época —dijo una vez Ortega— se siente superior a todas e inferior a sí misma.” Sería bueno, normal y justificado el descontento; pero con frecuencia no hay más que desgana y pobreza de imaginación. A veces toma —así en algunos países europeos— la forma del desaliento; otras veces, como en ciertos núcleos españoles, el del “solucionismo” a ultranza, el saber —o hacer como que se sabe— lo que son todas las cosas, y sobre todo lo que se es. Que no es el sentido del quijotesco “yo sé quién soy”, sino todo lo contrario. Don Quijote quería decir: “Yo sé quién quiero ser, quién voy a ser, que no es lo que vosotros opináis: no Alonso Quijano, sino este Don Quijote de la Mancha que acabo de inventar.” Porque la vida —esta vida real que hacemos y nos pasa— tiene que inventarse y no es posible más que representándose imaginativamente en el futuro.

Í N D I C E

I. La vida humana y la imaginación	9
II. El hombre y sus historias	17
III. El tiempo de la ficción	25
IV. La realidad humana en la novela	33
V. El teatro y la representación	39
VI. La pantalla	49
VII. El mundo cinematográfico	57
VIII. El cine como posibilidad	67
IX. Nuestra imagen de la vida	75

CUADERNOS DE ENSAYOS

*Cuadernos de 19 x 12.5 en papel verjurado
sueco, encuadernados a la rústica.*

1. DEFENSA DE LA POESÍA, por Percy Bysshe Shelley.
2. SOBRE EL RETRATO DE UNA DAMA INGLESA POR VAN DYCK, por William Hazlitt.
3. EL PROBLEMA DE LA LIBERTAD, por Thomas Mann.
4. NIETZSCHE, por Ezequiel Martínez Estrada.
5. DE LA GUERRA Y LA PAZ, por Arthur Schnitzler.
6. LA CRISIS DEL COLECTIVISMO, por William Röpke.

*Cuadernos de 21 x 12.7, encuadernados
a la rústica*

7. KANT, SU FILOSOFÍA CRÍTICA Y EL DERECHO, por Alfredo M. Egusquiza.
8. EL EXISTENCIALISMO, FILOSOFÍA DE NUESTRO TIEMPO, por Tristán D'Athayde.
9. ELOGIO DE LA VIGILIA, por Ángel Vasallo.
10. HOMBRES Y ENGRANAJES, por Ernesto Sabato.
11. PARADOJAS SOBRE LA FARSA INTELECTUAL, por Ángel Rivera.
12. POÉTICA MUSICAL, por Igor Strawinsky.
13. POESÍA Y DRAMA, por T. S. Eliot.
14. HETERODOXIA, por Ernesto Sabato.
15. REALIDAD DE LA MÚSICA, por Leopoldo Hurtado.
16. LA REBELIÓN DE LOS ESCRITORES DE HOY, por René-Marill Albérès.
17. NOTAS DE UN NOVELISTA, por Eduardo Mallea.
18. FILOSOFÍA Y POESÍA, por Vicente Fatone.
19. MÚSICA E IMAGINACIÓN, por Aaron Copland.
20. ENSAYOS CATÓLICOS, por Graham Greene.
21. DECADENCIA DE LA SABIDURÍA, por Gabriel Marcel.
22. LA IMAGEN DE LA VIDA HUMANA, por Julián Marías.

ESTE LIBRO
SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN BUENOS AIRES
EL 20 DE MAYO DE 1955,
EN LOS TALLERES DE LA
COMPAÑÍA IMPRESORA
ARGENTINA, S. A.,
ALSINA 2049.

EMECÉ EDITORES, S. A.
BUENOS AIRES

tanto esfuerzo le cuesta vivir, que le da tantos quebraderos de cabeza, otro mundo, el mundo de la ficción? Estas actividades, si se mira bien, tan extrañas ¿qué son, cómo se justifican, por qué las realiza el hombre con tanta pertinacia?"

La respuesta la da el libro entero, a través de un desarrollo colmado de riquísimo contenido conceptual, y en especial las palabras con que el autor da expresión final a su pensamiento: "El hombre es persona, se ha repetido desde hace siglos. Pero acaso hoy se empiece a ver en serio qué es persona. Y la vida actual, tan fuertemente constreñida por el Estado y por otros poderes, está por dentro en franquía. Pero para vivir hoy humanamente, y esto quiere decir auténtica y originariamente, hace falta mucha imaginación".

Con este libro, Julián Marías confirma su derecho a ocupar un lugar de primer rango en el pensamiento español contemporáneo, y renueva la prueba de la flexibilidad de su espíritu, capacitado tanto para especulaciones más elevadas, como para el examen penetrante y exhaustivo del mundo cotidiano.

(Véase al final del libro la lista completa de los Cuadernos de Ensayos.)

EMECÉ EDITORES, S. A.
BUENOS AIRES

© Herederos de Julián Marías



\$ 16.— m/arg.