

## EL LITERATO EN LA ENCRUCIJADA DE LOS TIEMPOS

PARA UNA SOCIOLOGIA DEL ESCRITOR (1)

**P**ARECE cosa probada por la piedra de toque que está en el sillar de cada tiempo que nosotros, los escritores literarios, por más que queramos, no podemos nunca hacer buena aquella norma que don Ramón María del Valle-Inclán recitó en un día de optimismo como primera de las suyas: «Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta.»

Hemos de mirar a la tierra, pues que de tierra somos y no de pluma ni de aire, y entre otras cosas por ver en qué parcela de ella nos corresponde poner el pie ligero de nuestro alegre oficio y clavar la alta pica de nuestra vocación quimérica.

Mas acontece que justamente esa tierra comunal es para nosotros, como para cualquier bicho viviente, lo primero de todo una encrucijada; un vasto solar lleno de incitaciones y de almas, desde cada esquina del cual hay una voz llamándonos a partido. Una voz que ya antes de que nosotros digamos lo que somos y lo que queremos ser, nos está dictando lo que ella quiere que seamos, que está como encuadrando *a priori* el libre vuelo de nuestra palabra desinteresada o nuestro canto errante, para someterlo a la servidumbre a que ella está de antemano sometida.

Porque la literatura, como participe esencial de la belleza, tiene ese *sex-appeal* de la buena hembra que todos quisieran poseer. Desde el proletario al aristócrata, pasando por el burgués; como desde el político al profesional y al hombre de ciencia, todos quisieran

---

(1) Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 26 de mayo de 1950.

para sí el encanto secreto de las letras; los unos para dar dimensión de eternidad a su gozo, su dolor o su pobreza; los otros para hacer dúctil y suave, llevadera, la dura rienda del Poder, o fecundar con el toque de la gracia la semilla rigurosa de su saber.

Y ocurre que el literato, como la mujer, a veces se deja seducir; se deja llevar, con el señuelo de una gloria que no es la suya, a zonas extrañas de la vida y del espíritu, donde, a la postre, concluye estorbando, y sobre todo estorbándose a sí mismo el fruto propio y exclusivo de su alma.

El tema que esta tarde vamos a ventilar aquí es justamente el de la seducción del literato; el de su desvío de la vía natural a que le conducen su oficio y vocación cuando, en la encrucijada de los tiempos, lejos de guiarse por la voz de su propia intimidad, hace oídos a extrañas sollicitaciones. Denunciar esas voces, tratar de entender la verdad de su engañoso mensaje, hacer frente a la verdad de lo que está detrás de lo literario, oculto en la sombra confusa de los tiempos, es cosa que hay que hacer, más que nunca, en épocas como la nuestra de postrimerías, de ciclos concluidos de cultura sobre cuya ruina va a levantarse el porvenir. En esa coyuntura en que, como ahora, todo puede empezar de nuevo, es ocasión para que el escritor se adelante a decir lo que él mismo es y por dónde van a ir sus pasos. Porque una vez iniciado el ciclo de la cultura esos pasos, que ya han hecho camino, no pueden desandarse.

Si miramos con proyección histórica el proceso funcional que el literato ha cumplido en Europa, pronto advertiremos las grandes sollicitaciones extrañas a su íntima naturaleza a que se ha cedido, casi siempre con notoria quiebra de sí mismo, en la varia encrucijada de los diversos ciclos de cultura. Señalémoslas con sus nombres más genéricos y según el orden con que han ido apareciendo, naturalmente engarzadas en los grandes sistemas correspondientes del espíritu: la sollicitación teológica, la científica, la política y la artística. Y tratemos de seguir la pista por donde se han llevado al escritor, corriendo el albur estremecido de las letras.

\* \* \*

La voz que llama hacia el Reino de Dios es una invitación que, ahora y en cualquier tiempo, a todos afecta, pues que hace relación a negocios del alma en que ésta juega cartas de suprema sabiduría:

y salvación. Pero aquí se alude a una época en que esa llamada la escucha el hombre de letras no sólo genéricamente, como quien tiene su vida pendiente de su propia aventura de pecado y salvación, sino específicamente, como señuelo *profesional* que orienta y dignifica su cometido literario. Es la gran época de la Cristianidad, en que Europa alberga todas las formas de cultura en abadías y monasterios; cuando una corriente religiosa hace vibrar con enorme latido teológico todas las cuerdas del espíritu. Todavía Europa se acaba de liberar de la Naturaleza e inicia sus primeros vuelos sobre lo histórico; la ciencia no ha nacido aún, y el escritor no tiene más que dos posibilidades: o la de cantar como un juglar vagabundo por todos los caminos los lances de la épica naciente y las quejas antiguas del amor, o la de recluirse al amparo de la cruz cobijadora a iluminar su alma con la luz trascendente del universalismo religioso. El literato entonces, sumido en el éxtasis religioso, pierde la noción de sí mismo y no quiere más que —como dice Delacroix en un estudio ya algo anticuado, pero excelente, sobre los grandes místicos cristianos— aprehender inmediatamente lo divino, sentir en sí mismo la presencia divina. Su alma se hace banderiza de Dios, se apega a El, negándose a toda otra dimensión del espíritu; la vida humana no merece para él la constatación creadora de lo literario sino en cuanto es camino de salvación, vía de unión del hombre con Dios. Claro es que ello implica una serie de condicionamientos en la función literaria, en el horizonte temático y humano que el escritor está llamado a abarcar, y cierto también que si semejantes condicionamientos, tomados bajo especie de eternidad, equivalen a una liberación, bajo especie puramente literaria no dejan de ser una limitación. El literato sumido en el éxtasis religioso desaparece como tal literato; pero no sin dejar entremezclado con su olor de santidad un rastro de luz, que acabará no menos que engendrando toda una esplendorosa estela literaria, la cual hallará entre nosotros, españoles, su máxima expresión y florecimiento. Es el misticismo que se va incubando en la Europa medieval y da sus mejores frutos en la escuela alemana del siglo XIII y en la flamenca del siglo XIV, y más tardía y esplendorosamente en la mística española del siglo XVI. Fray Luis de Granada, fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Diego de Estella, Juan de Avila, Alonso de Orozco, etc., etc., son nombres suficientes para demostrar que si la sollicitación teológica unilateraliza el

menester del escritor, no por eso lo esteriliza, sino que, antes al contrario, cargando todo el acento en una sola vertiente de las que sus posibilidades ofrecen, multiplica por esa vía su alcance literario hasta conducirlo a las más altas cimeras de las letras.

Los escritores místicos tal vez no miren a la tierra que el literato debe mirar, pero tampoco se limitan a cantar como ruiseñores indiferentes en la rama verde; evadidos de la tierra, cantan como criaturas de Dios, como ángeles alucinados por el camino de lo eterno. *Aparta* —dice San Juan de la Cruz—, *que voy de vuelo*. Y allá donde vuela el místico está todo: mundo y trasmundo, humanidad y sobrehumanidad, pensamiento e imaginación, porque allí está Dios mismo.

Por otra parte, la sollicitación religiosa, como obediente a una armonía superior, no deshace la armonía inferior del mundo en cuyo ámbito riza sus mejores rizos el vuelo literario. Junto a la literatura propiamente mística florece también la fantasía literaria que se afinsa en la vida secular. La obra del Renacimiento termina de profundizar en la intimidad de esa vida secular, en la cual va a dar su máximo juego la persona humana, cuya dimensión esencial ha revelado el cristianismo. Junto al Dios que va a totalizar el sentido de literatura mística, está también el Dios que,

*sempre dintorno al Punto che mi vinse,*

permite cantar al gran poeta católico *L'amor che muove il sole e l'altre stelle*. A la sombra del Paraíso florece Beatriz como la más espléndida de las flores literarias.

\* \* \*

Precisamente el proceso que va a abocar a la primera gran distracción fundamental del literato comienza con la Ciencia, que acabará por desintegrar el sistema teológico, subordinando toda faena espiritual, y, por tanto, también la literaria, el pensar científico. Y la llamada de la Ciencia, el toque del saber, sí que va a sorber el seso al literato, poniéndole en el camino donde le aguarda la más sugestiva y engañosa de todas las sirenas: la sirena del poder político.

Nadie como Guillermo Dilthey ha acertado a señalar la importancia de la huella que en la Literatura deja el peso del saber científico. Etapa de la Ciencia llama a esta fase literaria. Desde la primera mitad del siglo XVII —dice— la fantasía literaria se encauza por la combinación metódica del pensamiento matemático con la observación, la inducción y la experimentación. La mirada del poeta —añade— se orienta hacia una captación de la vida que ha pasado por la ciencia. El lenguaje y su juego literario vienen a ser el órgano de la nueva divinidad: la razón matemática. «Este movimiento se inicia en Inglaterra con la revolución de 1688, y encuentra allí sus escritores más destacados en Dryden, Shaftesbury y Addison. Fué en Inglaterra donde Voltaire y Montesquieu se asimilaron los progresos de la vida del Estado, de la filosofía y de la literatura para convertirse, gracias a la triunfal claridad y fuerza de convicción de su prosa, en los escritores guías de Europa.» Lo que caracteriza a estos literatos de la Ilustración es que son investigadores, escritores y poetas al mismo tiempo. Por primera —y única— vez la Ciencia aparece enteramente fundida a la Literatura, y al pronto todo va bien. El literato acude a la llamada de la Ciencia y ella le recompensa con algo que hasta entonces le había sido ajeno: el poder, que se adelanta a ofrecerle, en nombre de la sociedad —que es el otro término que surge entonces decisivamente—, una clase recién constituida, que es su público: la burguesía.

Hasta la revolución inglesa de 1688 Ciencias y Letras permanecen separadas; el escritor literario afila sus instrumentos intelectuales en otras fuentes: las fuentes de la imaginación, el sentimiento, la observación de la vida, el juego interno del espíritu, la grande cabalgata de la Historia. Con su invención busca no otra cosa que el mero recreo del espíritu o la edificación de la conducta alumbrando los caminos de la virtud, cuando no esa que dijimos aprehensión de lo divino en el arrebato del místico.

No le hace de más al poeta ni al novelista el aparato de la Ciencia: «Ni le son de importancia —como dice Cervantes en el prólogo a la primera parte del *Quijote*— las medidas geométricas ni la confutación de los argumentos de quien se sirve la retórica, ni tiene para qué predicar a ninguno mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vertir ningún cristiano entendimiento.» Hasta entonces, detrás de la obra literaria está el escritor con toda su humanidad: razón e imagina-

ción, ímpetu y sensibilidad, ensueño e historia. Desde 1688 el clasicismo que amanece va cuadrículando racionalmente la obra del literato, hasta conseguir que detrás de ella aliente sólo, en el hueco del hombre, un mero producto racional, un artificio levantado, a imagen de la Ciencia, por la sola lógica, fuera de la rica complejidad del alma. La Ciencia, como el *Macbet* de Shakespeare, ha matado al sueño.

Si Shakespeare —como dice Goethe— *acompaña* a la Naturaleza, recogiendo la enorme fecundidad de todas sus maravillosas vibraciones en el milagro de su pluma, transida de arcanos temblores y prodigiosas resonancias, puede decirse que lo que el literato de la Europa clásica hace con la Naturaleza no es *acompañarla*, sino *reducirla*, encerrarla en una parcela del espíritu: la de la Ciencia. Hipólito Taine resumió muy bien, en un párrafo brillante que no me resisto a transcribir, lo que ha operado como universal consigna del literato de esa época, marcando al mismo tiempo todo el proceso de su obra: «Halla en la lógica —dice— su reina, en las matemáticas su modelo, en el discurso su órgano, en la sociedad culta su auditorio, en las verdades medias su empleo, en el hombre abstracto su materia, en la ideología su fórmula, en la Revolución francesa su gloria y su condenación, su triunfo y su fin.»

Su condenación como auténtico literato y como presunto científico. Porque en esa manera deja de ser propiamente creador, re inventor de la vida, para pasar al simple papel de analista, de crítico. Cree que camina hacia la luz y lo que hace es apagar el fuego sagrado de su espíritu. En lugar de novelas hace tratados; en vez de poesía, pedagogía; en lugar de literatura hace otra cosa: Ciencia, o mejor dicho, seudociencia. Un remedo de la Ciencia, que al pronto —y gracias a la perfección del estilo a que su método crítico y analítico le han conducido— pasa como Ciencia, pero que acabará revelándose como una mixtificación, porque no en vano gravita sobre el espíritu del escritor toda la herencia de los métodos intuitivos fantásticos y asistemáticos de la Literatura, de la imaginación, la sensibilidad y la alegría literarias, que al cabo vienen a encontrarse con el rigor que requieren las rígidas construcciones racionales de la Ciencia.

La mejor muestra de a qué puerto puede llevar al escritor este viraje cientifista nos la va a dar Dryden, en la fuente misma del movimiento. Dryden —que vive en Inglaterra de 1631 a 1700— es.

para decirlo con las palabras de un criado, personaje de su comedia *El mundo bien perdido*, el primer literato que llama a la razón en su auxilio. Y ésta acude tan en regla a su demanda que se queda con él, le domina, le hechiza, seca su vocación inicial y creadora —que fué la vocación de dramaturgo— y le va conduciendo a lo largo de su vida a las dos formas literarias que tipifican ejemplarmente esta etapa pseudocientífica de las letras: el ensayo y el discurso políticos; epístolas, traducciones, disertaciones académicas, he ahí en lo que va quedando su obra; huérfana al cabo de capacidad creadora.

Claro es que semejante enajenación de lo específicamente literario a que la seducción de la Ciencia conduce al escritor, tiene, como dijimos, su premio en este bajo mundo. O mejor dicho, tiene dos: uno que, a pesar de todo, va a enriquecer el mismo horizonte literario del que huye; el otro, por el contrario, va a confundirlo aún más, sembrando en él mala semilla. El primero es la perfección idiomática que, en todas las literaturas, procura el academicismo clásico. El lenguaje, instrumento puro de la razón, sometido a análisis científico y tratamiento racional, alcanza sus máximas posibilidades expresivas. El segundo es el poder político, que el hombre de letras alcanza antes que en parte alguna en Francia, donde Voltaire, discípulo aprovechado de Inglaterra, introduce los nuevos modos literarios.

Hasta Voltaire el literato, por mucha que sea su calidad, está abandonado por la sociedad —como cualquier mortal— a su propia suerte; quiero decir que su condición, la fortuna próspera o adversa de su destino personal, tiene que debérsela al solo esfuerzo de su misma vida: es alcabalero como Cervantes o farsante y empresario como Shakespeare; pero la sociedad en que vive no le tiende con especial solicitud brazo alguno que a los demás no ofrezca. Todo lo más que consigue aguzando el ingenio y doblegando el espinazo es una secretaría de cartas latinas, una capellanía —si es eclesiástico—, una mayordomía...; es decir, el amparo de un Mecenas que le haga criado suyo salvaguardando su estabilidad económica. En la Europa anteclásica el literato no tiene, en calidad de tal, posición autónoma ni economía independiente. Ni está tan nutrida la fauna literaria que llegue a formar un estamento profesional organizado, y menos una clase social, ni su papel en la sociedad es tan egregio que ésta se ocupe en sustentarle. No hay otra

ayuda para el escritor, como tal escritor, que la privada que nace de los mecenazgos o la casi privada que procuran las justas poéticas en las que, por haber divertido al pueblo, se le alcanzan unas monedas como recompensa. Y ésta no es, si a la verdad se mira, demasiado generosa. Véase, como muestra, la entidad de los premios que, por ejemplo, en un día cualquiera de 1585 se otorgan en una ciudad española —Huesca— como coronación de un certamen poético: al primero se le regalan dos varas de tafetán carmesí, al segundo un mondadientes de oro y al tercero un ejemplar de las obras de Castillejo. Seguramente que el segundo era el más ocioso e inesperado de los premios.

Nada, si por ventura no son los propios negocios ajenos a las letras, libera al escritor de la pobreza. Ni la fama mayor. Que el mismo Cervantes, un mes antes de morir —el 26 de marzo de 1616—, aún tiene que escribir de su temblorosa mano, que toca ya la linde de la vida, un pequeño recibo en que da las gracias a su habitual protector, el cardenal Sandoval y Rojas, del último scorro recibido días antes. ¡Y entonces andaba ya el *Quijote* cantando su triunfo en todas las prensas del mundo! «Ser hidalgo —se dice en el *Estebanillo González*— es lo mismo que ser poeta, pues son pocos los que se escapan de una pobreza eterna y de un hambre perdurable.» Y en cuanto al amparo del mecenazgo, recordad lo que al propio Estebanillo le dice un ayuda de cámara, tras una pesada broma que hubo de sufrir en sus huesos: «Hermano Esteban, el oficio de gracioso tiene del pan y del palo, de la miel y de la hiel y del gusto y susto, y es menester pasar cochura por hermosura.» Esto cuenta de su propia vida Esteban González, autor de una de las más famosas novelas picarescas españolas y bufón y criado, a la vez, del duque de Amalfi.

Y es que la significación social del literato y la importancia de su menester en la sociedad son enteramente ajenas al poder y a la riqueza; su obra se dirige al recreo y edificación del espíritu; su fuerza social, la repercusión de su obra, es indirecta y a largo plazo. Por lo mismo no se ve exaltado a los primeros rangos de la comunidad, ni por el pueblo, en general ajeno a su tarea y, por lo demás, incapaz todavía de proporcionar la influencia o el poder, ni por las clases dirigentes —realeza y nobleza—, que si acaso protegen el talento literario se sienten, desde luego, más allá de él. El escritor es, todo lo más, un mentor; el noble es, todo lo más,

un protector, que pertenece a la clase dominante y del cual el escritor más ilustre no pasa de ser el obligado servidor, el *criado de vuecelencia* que aparece al pie de las rendidas dedicatorias.

Desde Voltaire, empero, la cosa cambia radicalmente. Con la Ilustración el papel del escritor asciende a las primeras cumbres sociales; parece que el mundo va a hacer suyo el ideal platónico del gobierno de la sociedad por los filósofos, entre los que andan mezclados, sin solución de continuidad, los literatos; fenómeno que se observa más aún que en España en la Europa penetrada por el Enciclopedismo y la *Aufklärung*, y que culmina en la Revolución francesa. Entonces se subvierten radicalmente los papeles: los antiguos Mecenas, los protectores del hombre de letras, caen bajo la tiranía de éstos. Las antiguas clases dirigentes —el *ancien régime*— descienden por el plano inclinado de su propia degeneración hasta caer de bruces en la fosa revolucionaria, y ese vacío lo ocupan momentáneamente aquellos que con el poder mágico de su estilo literario se han hecho los sacerdotes de la nueva deidad racional, los oficiantes de la Ciencia. Ellos han ido estableciendo las bases matemáticas de la nueva sociedad, que surge materialmente también de las manos omnipotentes de la Ciencia; han ido cortando con su palabra analítica e implacable las amarras del orden antiguo, al mismo tiempo que iban creando y aleccionando una nueva clientela social, un nuevo *estado* en el que se centra el grueso de su público y se va perfilando la fuente misma del poder: la clase burguesa. El pueblo, a través de la burguesía intermediaria, cobra entonces confianza en esos hombres, que manejan como nadie el mensaje salvador de los nuevos tiempos: las ideologías, y así les van dando un margen cada vez más amplio, donde acaban por unirse Inteligencia y Poder. «El sucesor de los Borbones —llega a decir de Francia, que es el modelo, Carlos Maurras— es el hombre de letras.» «El reinado de Voltaire, el del mundo de la Enciclopedia, unidos a la popularidad de Juan Jacobo, aseguraron para una treintena o una cuarentena de años la dictadura general de *lo escrito*.» *El poderoso* —dice Duclos— *munda; las gentes de espíritu gobiernan, porque a la larga ellos forman la opinión pública, que pronto o tarde subyuga o subvierte toda clase de despotismo.*

Ya hacia 1750 las letras ostentan en Europa un verdadero poder, que tardará muy poco en hacerse completo y efectivo y procurará al literato, junto con el científico, una situación de preeminencia

social como nunca más volverá a gozar. Pero este poder es efímero y nocivo. No sólo va a periclitarse muy pronto, sino que va a atacar de raíz el fenómeno literario; lo va a desvirtuar, impregnándole de finalidades que le son extrañas y deforman su esencia creadora y su sentido universal. En efecto, la onda de vuelta que esta nueva situación lanza al terreno de lo literario produce, por lo pronto, los siguientes efectos: en primer lugar, rebaja la calidad de la Literatura; en segundo término, altera la función del escritor, y por último, tergiversa el sentido mismo de las Letras. Lo primero porque crece demasiado repentinamente el ámbito del lector, se democratiza el público, extendiéndose de los antiguos núcleos cortesanos y letrados a la burguesía y al pueblo; naturalmente, a ese progresivo ensanchamiento se corresponde una reducción en la capacidad de comprensión y de exigencia literarias: el pueblo toma gato por liebre, no afina, no tiene calidad, no exige. Lo segundo porque el público, la *opinión pública*, saturada de ideologías, de fórmulas polítics-literarias de salvación, lo que va a pedir al escritor no es ni una nueva producción de fórmulas —porque todavía aquéllas no han dado su fruto—, ni que pierda el tiempo perfilando y rectificando sus teóricos perfiles, ni mucho menos que haga Literatura; lo que quiere es que esas fórmulas se lleven a la práctica social; las ha recibido ya y las ha aceptado como buenas, y como todavía no está en condiciones de manejarlas por sí mismo, lo que pide al escritor es *que le represente*, que las maneje por ella. Lo tercero que ocurre es que la literatura misma cambia de objetivo, pierde su función creadora; ya no *acompaña* a la Naturaleza —como dijimos que decía Goethe—, sino que trata de *aleccionarla*; su función no es recrear desinteresadamente el mundo, sino provocar sobre él una determinada situación política y social obediente a un cuadro previo de ideologías. El arte literario se convierte en un arma —como dice Brunetière—, porque ya no se trata de crear, sino de combatir, de subvertir con ella algo que es marginal a la literatura misma: una política concreta.

Entonces la literatura, cargada de contenido social, sobrecargada de política, se siente mediatizada, olvidada de sí misma, convertida en un puro instrumento mecánico de la Revolución, cuyo máximo exponente lo va a reencontrar Europa en grado de paroxismo, a la vuelta de un siglo, en la literatura comunista. Ahí ya se ha roto, resueltamente, toda amarra con la originaria y verdadera sus-

rancia del fenómeno literario. En ella oiremos descaradamente formulada esta tremenda definición, que figura en el artículo primero del Estatuto de la Unión de Escritores Soviéticos: *La literatura es la participación activa de los escritores soviéticos en la edificación socialista*, o esta otra declaración, no menos sobrecogedora, de la Asociación de Escritores Proletarios: «La razón de ser de la literatura es únicamente ejecutar las consignas del camarada Stalin en el campo social.»

Pero dejemos estar esa agravación que el totalitarismo comunista produce en el mal político de las Letras, y que no es, en definitiva, más que un capítulo de la misma historia llevada hasta sus últimas consecuencias, por no perder ahora el ritmo del tiempo, que nos ha de dar razón de adónde condujo en el propio terreno ambicionado del poder social y político la triunfal consecución de ese poder.

Porque resulta que ese triunfo es sólo momentáneo; se enciende y se apaga en una cincuentena de años. Con el Romanticismo el literato, más o menos francamente, se bate en retirada. Menos francamente en su comienzo germánico o en su secuencia italiana, en que, como sabéis, aparece montado como sobre un dragón liberador sobre la política nacionalista que se opone a Napoleón el Grande o que busca su unidad. Más franca y ostensiblemente en el movimiento que típicamente enarbola el rótulo romántico: el de la *joven literatura* de 1830. Pero consideremos aparte, con todo cuidado, el sentido que encierra esa batida en retirada, porque en ella va a aparecer otra de las grandes sollicitaciones que distraen al hombre de letras de su verdadero destino: la del purismo artístico; la fórmula febril de «el arte por el arte», precipitado romántico que en una u otra sazón también va a llegar hasta nuestros días.

En efecto, en este punto oímos declarar al literato, por primera vez en la historia europea, que su menester está oficial y específicamente exento de toda trascendencia, no sólo política, sino también religiosa, social y moral. Le vemos volverse por primera vez de espaldas a la sociedad en que vive, desligando radicalmente la entidad, finalidad y sustancia de su obra —la *obra de arte*— del mundo que le rodea. Tratemos ahora de entender el significado de ese gesto, de ver qué es lo que grita el desmelenado literato romántico cuando grita eso de *el arte por el arte*, y por qué lo grita.

Qué repercusiones tiene esa actitud en la literatura. Qué ha pasado en su espíritu para que, de repente, dé un cerrojazo a todos los trinos y trémolos sociológicos y políticos con que había impregnado su decir.

Pues pasa, sencillamente, que al escritor se le ha escapado de las manos el poder. Se le ha ido, desde el momento en que la ciencia ha dejado de ser enciclopédica para empezar a ser especializada, a proliferar en técnicas cerradas, y desde el punto en que la burguesía toma por sí misma, sin intermediarios ni valedores, las riendas del poder.

Porque si bien se mira, la posición cimera que al literato procuró la Ilustración era particularmente inestable. Requería muchos atributos de fuerza, de riqueza, de poder material de que el literato, que certera o erróneamente se mueve al fin y al cabo en el mundo del espíritu, carece por completo. Y requería, además, intelectualmente, una capacidad proyectiva hacia el campo de la ciencia especializada, hacia el dominio de las técnicas que iban a señorear el desarrollo material de Europa, de la que el literato estaba realmente ayuno desde siempre.

Entonces, los acontecimientos económicos, sociales y políticos van ahogando poco a poco la dictadura de la Inteligencia, en cuyo carro triunfal andaba encaramado también el literato. Si, como hace pocos días tuvimos ocasión de oír desde esta misma tribuna, en la intervención magistral de Javier Conde, la propia Inteligencia, en su más pura manifestación de saber científico, va declinando progresivamente en relación con el poder político, ¿qué no le ha de ocurrir a este simulador de Ciencia, a este intelectual-artista, metido, fuera de su propio campo, a definidor y profeta, a demagogo y político ocasional?

La subida de una nueva fuerza —la burguesía— a las zonas de poder termina desplazando a los intelectuales como tales intelectuales; pero el asalto comienza por sus más ligeras y desguarnecidas posiciones, que son las que ocupan precisamente los literatos. ¿Por qué van a respetarles los burgueses, por qué van a seguir acatándoles más tiempo? Los burgueses son gentes de la misma clase social que ellos; por tanto, ni tan poderosos que puedan permitirse el lujo del mecenazgo, ni tan indigentes intelectualmente, o al menos eso se creen, que precisen su dictado. Al fin y a la postre, han crecido al lado de ellos, han vivido su propia experiencia humana:

y están penetrados ya de todos los secretos clave del mensaje intelectual de las ideologías. ¿No son ellos precisamente, los literatos, quienes han hecho de la cultura *cultura general*, patrimonio comunal y democrático de la burguesía? Pues ¿qué de particular tiene que ahora esa burguesía, de cultura democratizada, se niegue también —muy democráticamente— a admitir en el terreno intelectual ninguna clase de reyes? «En la Francia postrevolucionaria ningún escritor reina ya como reinó antaño Voltaire; ni Lamartine, ni Balzac, ni Chateaubriand son reyes para nadie.» El propio Víctor Hugo, el más solemne y mayestático de los románticos, «debe contentarse —como dice Maurras— con el título de padre. ¿Y de quién? —añade—. De los poetas, sólo de las gentes de su oficio.»

Cuando luego, con las postrimerías del Segundo Imperio, veamos ascender al mando político francés a algunos escritores, podremos comprobar que ya no lo hacen en su condición de tales, sino como *hombres de acción*, tráfugas de su vocación originaria. En cuanto a la nueva aristocracia, y a la antigua, que ha sido revalorizada, al abrir sus brillantes salones, *muy siglo XIX*, acoge en ellos a los literatos y a los otros artistas; pero no para adorarlos de nuevo, como en el antiguo régimen, sino para ostentarlos como un motivo ornamental más, digno de ser admirado por el mundo elegante como sus tapices, sus porcelanas o sus bellos lienzos.

Entonces el intelectual, que ha respirado hasta embriagarse los aires cimeros del poder, se irrita frente a esa positiva degradación. El igualitarismo burgués hiere a muerte su sensibilidad profundamente aristocrática, y frente a él gira en redondo y se dispone a establecerse por su cuenta. Poco más o menos, desde 1830 va abandonando los palacios de la alta burguesía o la renovada aristocracia, y en lugar de acudir a los salones se reúne con los suyos en íntimos cenáculos literarios, antros exclusivos, de aire profesional, al margen de la sociedad circundante. Y aún se aísla más todavía, encerrándose en individuales torres de marfil; cenáculo y torre de marfil, frente a salón ágora y academia, y también profesionalismo cerrado, purismo, despechada neutralidad frente a humanismo.

El ejemplario máximo de los seguidores de esta corriente anti-burguesa se encuentra entre los poetas. No obstante, no hay que creer que novelistas y dramaturgos estén al margen. Lo que ocurre es que, por tomar generalmente su materia prima de la vida burguesa, puede parecer a primera vista que se identifican con ella,

cuando, por el contrario, lo que hacen es servirse de ella para atacarla en su propio campo. Ninguno de los *héroes* de la novelística romántica es un burgués; sus desaforados caracteres de sublimidad, heroísmo, perversión, etc., los colocan en una fauna completamente aparte, que vive en los libros como sojuzgada, incomprendida y machacada por la sociedad burguesa. Flaubert, que centra sus novelas en el ambiente burgués, declara francamente: «Pintar burgueses modernos y franceses me apesta sobremanera en las narices.»

Y al propio tiempo, cuando los intelectuales abandonan los salones burgueses lo hacen llevando sobre sí una de las marcas cor que en ellos habían sido señalados: la de *artistas*. Ya he dicho que el burgués, tras exaltar al máximo al intelectual y sobreestimar la función de las ideologías en la vida social, asciende luego de su propio pie, en cuanto se siente apto para manejarlas por sí solo, a esa zona de exaltación que él mismo ha fomentado. Ya no precisa sacerdotes en el nuevo culto de la razón, y por eso en sus *salones* lo que hace con el intelectual, parigual por lo que se refiere a las ideas, es distinguirlo, no en cuanto a lo que piensa y dice, sino en cuanto a *cómo lo expresa*. Formaliza el menester del intelectual y lo reduce, cuando más, a una función estética. Ya veremos cómo justamente esta maniobra inicialmente burguesa da lugar a una postura radicalmente antiburguesa de los intelectuales-artistas. Así, un gran cronista de los salones franceses, Arthur Meyer, que relata el proceso de su decadencia desde otros puntos de vista, nos proporciona muchos datos significativos de esta estetización del escritor, que le va colocando en el rango general y subordinado —aunque él al principio crea lo contrario— de *los otros artistas*. Así, al describir el salón prototipo del Segundo Imperio, el de la princesa Matilde, la nieta de Napoleón Bonaparte, caracteriza a esta mujer como cultivadora y *protectora general de las artes*: «Su salón de la calle de Courcelles, bajo el Imperio, así como el de la calle de Berry, bajo la República, fué aceptado como un terreno *neutro* por todas las *élites* y todas las elegancias. El talento era el solo título que se pedía a la entrada. Se había motejado a la princesa de Nuestra Señora de las Artes.» «Todos los grandes escritores —añade— eran recibidos en su casa, y *con ellos* —mezclados con ellos, entiéndase, barajados en la misma baraja— todos los artistas célebres.»

En España el proceso —aunque, como siempre, más amortigua-

do y tardío— es semejante. Cuando don Ramón de Mesonero Romanos escribe la segunda serie de sus *Escenas matritenses*, registra también acremente ese descenso del literato, acusando la consiguiente corrupción de su menester por la política, cuando pretende seguir en el candelero social, o su apartamiento de la estimación pública en el caso de que persista en la limpieza de su intención literaria. En el año 1851, al anotar y rectificar para sus *Escenas* el artículo «Costumbres literarias», escrito el 37, señala como caducada la floreciente época de fundación del Ateneo Científico y el Liceo Artístico y Literario (1835-36). «La tendencia del siglo es —dice— a materializar los goces, a utilizar prosaicamente las inteligencias; por eso los liceos y las academias desaparecen; por eso los desamparan los autores y corren a las redacciones de los periódicos políticos, a la tribuna o a la plaza pública...» Corren, empero, ya no como literatos, sino como puros políticos. Y don José Zorrilla escribe en su artículo sobre «El poeta», en *Los españoles pintados por sí mismos*, estas palabras, reveladoras, pese a su aparente sentido, del descenso que aun en el mejor de los casos ha experimentado la función del literato en la sociedad burguesa: «Ahora la de poeta —dice— es una carrera como cualquiera otra, que conduce a una posición social decorosa y aun a destinos honoríficos del Estado.»

Frente a eso, a que la de poeta o escritor sea una *carrera burguesa como cualquiera otra*, frente a que se convierta en menester burocrático y arte de negociado —como lo fué en general el de don José Zorrilla— perdiendo todos los anillos mayestáticos con que le había regalado la Ilustración, al llenarla de poder y resonancias sociales, el escritor romántico —el específicamente romántico— da un brusco viraje hacia el lado de la soledad. Se aparta. Y al exiliarse de la comunidad que ahora ha dejado de exaltarle, se deja ir al terreno diferenciador del Arte, con mayúscula; porque todavía ahí se detiene con cierto respeto el buen burgués; en los umbrales de esa zona sacra todavía el burgués siente cierta timidez natural del que no *está en el secreto*, cierta impotencia nativa, que le impide codearse con el artista según la audaz impertinencia con que se maneja ya en el terreno abierto de las ideologías. Y entonces el escritor romántico, asegurado en su nueva fortaleza artística, carga el acento, levantando en ella la bandera minoritaria, autonomista y rebelde del *Arte por el Arte*.

Porque además de apartarse, de especializarse él también, el

artista literario hace otra cosa : se rebela, se subleva. Toda su obra y su propia vida es un rotundo no a la sociedad burguesa que le rodea. Eso sí : un no pronunciado desde el terreno *neutral* y superior del arte. No interesa aquí repasar los caracteres de esa rebeldía, descendiendo al anecdótico de ese aislamiento o rebuscando exponentes de la rareza de temas o autores y su revuelta biografía. Pero sí recordar el significado de la fórmula romántica del arte por el arte. El sentido de la *neutralidad* que desde ella va a impregnar la obra literaria, porque eso nos dará la clave de las quebras que acusa la literatura romántica : deshumanización, falta de honestidad y profundidad psicológicas, artificio, falso exotismo, énfasis, embriaguez ; desproporción, en fin, por los cuatro costados.

Pues ese autonomismo del arte significa dos cosas : primera, un como encantamiento, como soberbia fascinación que el individualismo radical del literato romántico sufre ante la capacidad creadora del arte ; segunda, el intento de reavivar la fe, discutida y caducada, que la sociedad había depositado en el literato como pensador, colocándola ahora en el literato como artista ; es decir, la pretensión, más o menos francamente formulada, de señalarse de nuevo, de *situarse* otra vez y con otro título, con el de rebelde y el de artista, frente al de intelectual y conductor, a la cabeza de la despegadiza sociedad.

La mentalidad romántica, en efecto, es proclive con exceso a una suerte de ensimismamiento que no es soledad con Dios, a la manera del místico que *vive sin vivir en sí*, sino pura hinchazón del yo, que pierde contacto con mundo y trasmundo.. Por esta descaminada vía, la mente romántica desorbita todos los problemas que toca, los saca del quicio comunal del universo para montarlos al aire de una extraña atmósfera aislante y deformadora. Así, cuando un buen romántico se ocupa del amor, pese a todas sus extremadas protestas de pasión, no busca identificarse con el ser amado, no mira a él ; aquello que él ama no es realmente el ser amado, sino el espectáculo de su propio amor actuando en la escena de sí mismo. Radicalmente ensimismado —yoizado—, acaso ni él mismo se da cuenta clara de que lo que ama es el espectáculo supremo de su propio palmito haciendo el amor. Por eso el objeto amado puede muy bien no existir más que en la nebulosa febril de su propia embriaguez personal e intransferible ; basta con que sea un

lejano pretexto, aunque no responda a realidad humana fecunda y verdadera. Puede ser sencillamente —digámoslo con los versos tópicos—:

Un sueño, un imposible,  
vago fantasma de sombra y luz...

El cual fantasma es, según se sabe, entre todas las figuras de mujer cuya imagen rima Bécquer como representativas, la preferida declaradamente por el poeta.

Pues delirio semejante a éste, que conduce al amor por el amor, es el que lleva al *Arte por el Arte*. El infinito ensimismamiento del artista romántico le hace situar su obra en zona aparte, infinita por sí misma, aislada, alfa y omega de la humanidad artística, que es una humanidad especial, clasificada fuera del resto de la Humanidad: laberinto excelso en cuyo limbo se pierde la noción del tiempo, del espacio y de la eternidad.

Por este camino se abandona el mundo en torno, se despega el literato del contacto esencial con el mundo que se precisa para toda obra realmente creadora. La cuestión de la finalidad del Arte con mayúscula, de su no contaminación con motivos ajenos a los del arte mismo, hace aquí su irrupción engañosa. Todavía Flaubert, en la cola del Romanticismo, afirma que la obra de arte no puede tener otro objetivo que ella misma y su intrínseca belleza. «El arte —dice—, teniendo su propia razón en sí mismo, no debe ser considerado como un medio.» Pero una cosa es que no sea un medio y otra que nazca de sí mismo y a sí mismo se alimente. Ese distanciamiento proporciona, en primer lugar, una falta de medida humana, de que ha de resentirse toda la literatura romántica: la distribución a troche y moche de patentes de genialidad, de sublimidades rayanas en el histerismo, de énfasis literario y chillona brillantéz de artificio. Al aplicar tales medidas al arte literario proliferan como hongos en él los personajes más descolocados de la moldura humana; se deshumanizan, adquiriendo harto angélicas o demoníacas proporciones, hasta el punto de no ser más que puros fanteoches, espantajos armados de falsedad y medidos con medida distinta a la medida humana de las almas. Son demasiado buenos o demasiado malos, o se elevan por encima de la Naturaleza, de la Historia, de Dios y de sus leyes, o yacen tan por debajo que ni una por-

ciúncula de su alma es acreedora del perdón o de la gracia. Diríase que los personajes románticos no están hechos de sangre y alma, sino de cartón escenográfico, pintados a la almagre sobre un telón convencional agitado frenéticamente ante los encandilados ojos del lector.

Pero además —dijimos—, esa rebeldía del literato, que le coloca de un salto en el terreno *neutral* del *Arte por el Arte*, quiere utilizarse solapadamente para volver a encaramarse en la cima de la sociedad. No ha perdido el regusto del mando que ahora le niegan, y no se resigna, sin embargo, a abandonarlo del todo. Quiere volver a encontrarlo en una zona donde no se le discuta, en la que no pueda arrebatarle ya la antorcha depositaria de la fe, como le fué arrebatada en el terreno de las ideologías; en suma, en una zona *neutral*, cuya plataforma, preparada por el incauto burgués, él mismo va a reforzar y elevar al máximo. Se embarca, pues, con todo su ímpetu, en eso que Carlos Schmitt ha llamado el proceso de neutralización de la cultura; largo proceso, que va desde lo teológico —siglo XVI— a lo metafísico —siglo XVII—, y de allí a lo humanitario-moral —siglo XVIII—, y, por fin, a lo económico. «En realidad —dice Schmitt—, significa el Romanticismo del XIX solamente el grado intermedio de lo estético entre el moralismo del siglo XVIII y el economismo del XX; significa solamente un tránsito, realizado por virtud de la estetización de todas las esferas espirituales, y, desde luego, muy fácilmente y con buen resultado.»

Ese proceso de lo teológico a lo económico implica para Schmitt, como recordáis, una serie de *neutralizaciones* culturales, en cuyo primer término está la del Estado, pero entre las que pueden contemplarse en segundo plano las de la Literatura y el Arte; y se explica, en general, como un desplazamiento desde las zonas polémicas de la cultura a zonas libres, neutrales, en las que se cree posible el entendimiento que en las otras falla. Así, por ejemplo, dice Schmitt de nuestra época presente que «la evidencia de la fe en la técnica consiste únicamente en que ahora se cree haber encontrado en ella el terreno absolutamente neutral. Pues aparentemente no hay otra cosa más neutral que la técnica.» Mas esas zonas se convierten pronto en polémicas y adviene un nuevo desplazamiento hacia otras *neutralidades*.

Tal acontece con el intento romántico de un arte literario *neutral*. Se acoge frenéticamente como una posibilidad, la última,

de eludir ese desplazamiento histórico-sociológico, a que ya hicimos mención, que los aparta del mando. Está todo perfectamente calculado y previsto; ese purismo, ese afán de sublimar el arte por encima del cielo de los mundos, está inicialmente contaminado del viejo deseo de poder. Salvo embriagueces particulares, la embriaguez romántica no ha bebido en vaso limpio sus ansias de arte. Más bien lo que ha injerido han sido ciertas dosis de resentimiento, de despecho frente a la progresiva pérdida de importancia social a que la Inteligencia en general y la Literatura en particular habrían debido someterse.

El resultado de este proceso ya hemos visto cuál es. Tras liberarse la literatura *a fortiori* del poder de la ciencia, el arte puro viene a desuncirla luego, aparentemente, sólo aparentemente, del yugo de la política. Pero al propio tiempo la aleja demasiado de la relación del hombre con la vida y con el mundo. Por desentenderle despechadamente de la política —que es una realidad parcial—, lo desentiende también del resto de la realidad humana, y concluye marcando al literato subido en la cumbre de su purismo artístico, escamoteándole el último sentido de su misión de escritor.

\* \* \*

Hagamos punto aquí, en esta ojeada que hemos lanzado hacia el pretérito, porque el objeto de esta conferencia no es seguir entero el curso de la historia literaria, sino alcanzar un punto donde pararnos a contemplar, a la luz de la actualidad, cuáles han sido las fuentes de las grandes desviaciones que abren su ruta equívoca ante el escritor literario: la de la ciencia, la de la política, la del arte puro. Basta con eso: con resaltar, según se ha intentado hacer, en qué consiste cada una de esas desviaciones y cuáles son sus consecuencias para lo literario, y con ello marcar también hasta dónde llegan hoy las aguas que de esas fuentes nacieron. No necesito, pues, cansar vuestra atención, harto fatigada ya, con el esquema que la historia literaria ha seguido de un siglo a esta parte para que recordéis cómo en este tiempo Europa ha ido insistiendo, recayendo en las viejas posiciones una vez y otra. Cómo del purismo romántico ha vuelto a caer en el cientifismo experimental del realismo y el naturalismo zolescos, y cómo, tras el epígono finisecular, ha venido dando tumbos a través de todos los *ismos* por el camino.

neorromántico de la deshumanización del arte, fingiendo que por él se marchaba hacia una nueva postura de libertad literaria, mientras a su lado, paralelamente, se iba desarrollando sin protesta la más enorme politización del escritor que el mundo ha conocido, que es la del bolchevismo ruso.

En este aspecto no hay novedad sustancial en el horizonte de los últimos cien años. De 1850 a 1950 la literatura ha ido recalando una vez y otra en las mismas aguas, como si por el mero hecho de volver pudiera llegarse a punto distinto de destino. Sólo, pues, viejas actitudes; voces viejas bajo máscaras recompuestas jugando al carnaval literario. La política y el arte puro han seguido llamando con los mismos gestos de antaño al escritor, y la verdad es que éste no ha sabido responder hasta ahora con otra actitud a la que anteriormente acertó a componer. Si algo ha cambiado, la transformación no está de la parte del literato, sino de la sociedad.

Así, la solicitación teológica ha cesado visiblemente, enmudeciendo su voz hasta el punto de que con su silencio el literato casi ha olvidado la dimensión trascendente de su espíritu. La literatura contemporánea se desarrolla tan lejana a todo misticismo que casi pierde de vista el empalme último del hombre con Dios, lo cual, lejos de libertar al literato, de aclarar el sentido de su obra, reconduciéndolo a su verdadera órbita vocacional y creadora, cercena su labor, la achica, metiéndola, como última manifestación de su insuficiencia, en el callejón sin salida del existencialismo.

Y con la voz de Dios la voz de la Ciencia, que en el ámbito literario resonó con tan pedantesca petulancia, va apagándose también. La Ciencia se va profesionalizando cada vez más, va recluyéndose en el laboratorio del especialista, y a medida que va ganando quilates en su propio peso específico y verdaderamente creador, se va alejando del alcance de los no profesionales; por tanto, del literato y del público a quien el escritor venía transmitiéndola. Van los hombres de Ciencia verificando con ella lo contrario de lo que en el siglo XIX realizó el hombre de Letras, es decir, la van *desgeneralizando*, apartándola del curso general de la cultura para levantarla profesionalmente aislada, jerarquizada en sus propios compartimientos estancos. Frente a ella el literato resulta cada vez más incapaz de simulación y generalización, y al propio tiempo va recordando la conciencia de que la palabra de la Ciencia no es él el que la tiene que decir; de que es, por un lado, superior a su capacidad,

y por otro infinitamente inferior a sus posibilidades. Hoy no hay nadie que intente en serio hacer literatura experimental y científica; y puede decirse que ha desaparecido hasta la carga de pedantería que volcó sobre el hombre de Letras, con demasiada petulancia, la denominación de intelectual.

Llega, pues, a la orilla del presente tan sólo la doble marejada del politicismo y el purismo literarios. La verdad es que el purismo llega algo amortiguado, sin la fuerza inicial que le prestaba el superindividualismo romántico, sino más bien, y en algún sector; como movimiento de confusa defensiva ante la progresiva politización del literato. Ya el puro artista literario de hoy no se atreve a erigir el Arte como supermundo autónomo, rebelde y superior al mundo en torno; se limita a hacer de él mero juego, alegre deshumanización, la cual, no obstante, aparece tan desentendida del trágico vivir como la vieja fórmula del *Arte por el Arte*, y, por tanto, tan estancada como aquélla en las mismas aguas muertas. Aunque a menudo lo que se disfraza bajo la patraña de la intrascendencia del arte literario es todavía la mueca de algún intento político que procura colar su contrabando, o bien la destrucción solapada de determinados valores de cultura, o bien el perfil descarado de alguna ideología. Recuérdese si no cómo fué revelándose determinada política, la comunista, en manos de muchos que se presentaron inicialmente como puros renovadores literarios. Ya es sospechoso que semejante deshumanización madre, como en ninguna parte, en las zonas sociales compuestas por gentes recién llegadas a la alta burguesía o la aristocracia. Diríase que el artista puro de hoy ha creído que puede intentar indefinidamente la restauración de su jerarquía social, actuando sobre los sucesivos aluviones de advenedizos que ascienden cada día a las cimas de la riqueza; que puede realizar con ellos otra vez, en esta etapa de recomposición de los estamentos económicos y sociales del mundo, la faena que los abuelos románticos realizaron con el tercer Estado, recién ascendido al Poder.

Ahora que esa antigua burguesía se proletariza, ahora que las viejas clases medias se retiran de las zonas de poder, los artistas puros creen que es sazón para adelantarse otra vez a conquistar el puesto perdido junto a los nuevos ricos, engañándoles y engañándose a sí mismos con las extravagancias de su arte deshumanizado, de su arte de minoría, de exquisitos que tienen su secreto. Los nuevos ricos quieren *estar en el secreto*, quieren demostrar, sonriendo

con todos sus dientes de oro, que también ellos toman contacto con el arte, que también ellos iluminan con aureola de finísima sensibilidad sus oscuros caletres de hombres de presa, tomando entre sus toscas manos de patán el superjuguete encantador del arte. Pero el día que de veras estén en el secreto, todo habrá concluido otra vez, como estuvo a punto de concluir cuando el estallido de la última guerra vino a remover con más fuerza que nunca las estructuras sociales.

En cuanto a la política, su llamada persiste; tiránica en unos casos, como al otro lado del telón de acero; tentadora, facilitadora del vivir, como en el lado de acá de éste. Sólo que ahora la política ha montado un nuevo carrusel que ofrece sus cómodos sillones a los escritores: el carrusel de la propaganda, que gira sobre la enorme plataforma del periodismo.

Con la propaganda el papel que la política reservaba al literato ha sido considerablemente rebajado de rango; ya lo que el literato puede desempeñar en política no es el viejo menester de oráculo inventor de ideologías, sino, más democráticamente, el de su simple corredor de comercio; y esto le ocurre ya, no sólo con respecto a las ideologías, sino con los más materializados intereses económicos de los grupos de presión que mueven su peculiar política sobre el cuerpo social. Ya no interesa que el literato vaya en vanguardia, alumbrando las rutas de la política, sino que se le invita sólo a que corra detrás de ella, repartiendo prospectos explicativos de lo que otros mueven o inventan.

El cebo que la propaganda echa al escritor es el periodismo, porque sabe que el periodismo se ha convertido en instrumento indispensable, no sólo para que el escritor esté en contacto con su circunstancia diaria, no sólo para que *conviva*, sino escuetamente *para que viva*; pues que el periodismo significa en nuestra sociedad, para el literato que no es más que literato, una solución económica, precaria, pero acaso la única solución económica de su vivir aprofesional y desclasificado. Porque nadie como el literato está tan apartado, tan olvidado del sistema de seguridad social con que se pretende cubrir el riñón trabajador del mundo; desde el obrero manual al investigador, funcionario del Estado, pasando por el propio periodista profesional, cuyo trabajo se produce materialmente en el mismo ámbito que el del literato, todos tienen reconocido en mayor o menor escala su derecho a una estabilidad económica, sus

posibilidad de organizarse económicamente frente a la invalidez o la vejez, la enfermedad o la muerte. Todos están protegidos y articulados por la ley en el planteamiento de sus obligaciones y derechos; sólo el colaborador literario tiene montada al aire su estabilidad económica presente y futura; vive al día del azar periodístico, que pende del juego inestable de las colaboraciones, *protegido* únicamente, valga la palabra, por una ley que está escrita solamente en las tablas arbitrarias del destino; esa que Ramón llama *la ley Salaverría*, porque era José María Salaverría quien decía que siempre que al escritor le llega una nueva colaboración coincide la buena noticia con el hecho de que otra colaboración se evapora.

Pues a pesar de todo, el periodismo, que económicamente responde al día frente a la lenta y problemática tramitación de las liquidaciones de los libros, resulta en definitiva el refugio vital del literato carente de otro oficio o beneficio. De ahí que sea particularmente difícil que el literato *que tiene que escribir* en los periódicos mantenga frente a las solicitudes, unas veces ilícitas y otras lícitas, de la propaganda, pero siempre ilegítimas en relación con la función literaria, el *ethos* de su verdadera vocación. Si no quiere ceder, se verá forzado a luchar diariamente por su libertad; la cual consiste, no en dar la espantada equívoca hacia el terreno de la neutralidad artística, no en *no servir*, sino en servir con honestidad a las determinaciones, finalidades y revelaciones que su propia función le impone. Porque el que está llamado a hacer la propaganda es el político, que legítimamente opera por consigna, obediente a un planteamiento previo frente a unos concretos objetivos; el que vocacional y profesionalmente está adscrito a esa gran parcela del periódico, que es específicamente política y que se nutre, con toda legitimidad, según un repertorio técnico que abarca desde la confección de los editoriales hasta la disposición de la pura noticia, dentro naturalmente de la más estricta ética profesional que le es propia. Pero el literato que escribe en los periódicos tiene otra función, y es la de interpretar literariamente la actualidad según la actualidad misma escuetamente es; acorde tan sólo con las verídicas resonancias que aquélla encuentra en el alma de quien por su especial vocación, sensibilidad y penetración humanas debe empuñar la pluma como una de las más nobles antenas del vivir. Es una función de *servicio*, no de *servidumbre*, al público y a la actualidad de su tiempo, la cual no debe ser adulterada por con-

veniencias de partido ni recolada a través de los embudos de la propaganda.

Sin embargo, la propaganda no lo entiende así, y en esa contienda diaria por la existencia, poderes estatales y extraestatales están de continuo tratando de condicionar la obra periodística del literato; están manteniéndole de propósito desasido de la mano amparadora que alcanza a todos los oficios y las clases, dejándole que baile sólo en la cuerda floja de su inestabilidad económica, mientras con la otra mano le ofrecen la sombrilla interesada de la política para que guarde el equilibrio. ¡Difícil destino el del literato, si no acierta a profesionalizarse o a adscribirse en masa a ajenas profesiones y medios de vida que le permitan subsistir autónomamente y con ello le consientan eso que hoy parece un lujo y consiste en no escribir más que cuando quiere escribir y *lo que tiene que escribir*, según los dictados de su propia vocación!

Su destino aparece, pues, pintado con tintas poco claras sobre el porvenir, y en este sector de las letras depende en muy gran parte, como es lógico, del destino mismo de la Prensa. No es oportuno ahora abordar el problema específico del periodismo, porque ese es otro problema; pero sí recordar en qué gran medida la dignificación y salvación del periodismo como profesión y como instrumento social condicionan la suerte que el literato que escribe en los periódicos va a seguir. Si el periodismo se envilece, si se entrega a oscuras fuerzas o intereses bastardos o estúpidas consignas, el literato colaborador no tiene más que dos soluciones: o envilecerse con él, o saltar a la calle para quedarse desnudo en medio del camino.

Poco claro está el porvenir. Y no de hoy. Por el contrario, tal vez el horizonte, despoblado brutalmente por la última guerra, aparezca menos hermético. Había que oír a Carlos Maurras precedir, poco antes de la del 14, lo que iba a ser la derrota del escritor literario. Escuchad si no este párrafo de corte apocalíptico: «La sangre y el oro serán mezclados en proporción desconocida; la inteligencia será envilecida para mucho tiempo; nuestro mundo literario, que parece tan alto hoy, habrá caído por completo, y ante la poderosa oligarquía que sindicará todas las energías del orden material, un inmenso proletariado intelectual, una clase de mendigos letrados, como se dió en la Edad Media, se arrastrará sobre las ruinas de los infortunados restos de lo que había sido nuestro pensamiento, nuestra literatura, nuestras artes.» El pueblo se apartará de

todo eso. La literatura será sinónimo de ignominia. El hombre de acción, si es brutal, hallará en esa bajeza de letras y artes con qué justificar su desprecio, nacido de la ignorancia. Si no lo es hará que los artistas, los literatos, se avengan por la fuerza a sus gustos y diversiones más viles.

No se crea, por lo que va dicho, que el periodismo es la única forma de sugestión de que hoy se vale la política para atrapar al escritor; ni que la política organizada en sus cuadros de propaganda sea la sola política que trata de atraerle. Difundida por la masa de lectores se mantiene, pese a todos los escarmientos, una suerte de hambre de tesis —de tesis específicamente políticas, sociales, filosóficas y religiosas— que trata de imponerse también a la obra literaria. Nunca como ahora han proliferado tanto, bajo la socapa de diarios, novelas o relatos vividos, las obras de imaginación encaminadas a servir beatamente al lector el pasto que reclama ese apetito de truculencia política o filosófica: desde las narraciones antibolcheviques, con que alimenta su propio terror la burguesía occidental, hasta las obras antifascistas, en las que se ceba el histerismo democrático, pasando por los intentos de difusión y propaganda de las últimas modas filosóficas, hay un enorme muestrario. Un gregarismo frenético llega todavía hasta nosotros, amenazando con destruir las fuentes mismas de la imaginación y de la gracia, tratando de imponer sus tesis peculiares a la obra literaria y limitando con ello el horizonte humano, el horizonte temático y el funcional del escritor. Lo primero, porque la adopción *a priori* de una tesis cualquiera obliga a deformar la figura humana de las criaturas literarias, cualificándolas anticipadamente, adaptándolas a la medida de unas determinadas posiciones iniciales, a las que han de responder con toda fidelidad; lo segundo, porque, por necesidad, esa misma tesis acota interesadamente la parte de la Naturaleza sobre la que han de actuar, en función de servidumbre, los personajes literarios; lo tercero, en fin, porque destruye el valor universal de la literatura, haciéndola provinciana del espíritu, esclava de un localismo ideológico determinado, que no se entiende ni tiene sentido más allá de sus propias fronteras. Para mí resulta significativo de esa triple herida de las letras presentes, sobrecargadas de tesis y tendencias extrañas, el título mismo con que Sartre —acaso el más tendencioso de los escritores actuales— rotula la última de esas novelas montadas en la rúbrica general de su trilogía *Los caminos de la*

*Libertad: La muerte en el alma.* He ahí lo que la literatura gana por esas vías que, lejos de ser ruta hacia la libertad, no son sino caminos de servidumbre. Porque, además, ocurre que, sobre entrar en servicio de ajenas determinaciones, el literato entra hoy sin fe y sin respeto; estamos en una época de postrimerias, y el escritor que no cree en sí mismo no cree en nada, no está animado ya de aquella buena fe con que en la Ilustración se encaramó sobre la sociedad para iluminar él mismo todos los caminos del espíritu. Ahora la verdad es que se adscribe a las tesis y las banderías tan sólo para sobornar los secretos apetitos del gran público. He aquí por qué Galinsky, el profesor de Tubinga, al hacer el balance de la literatura de 1920 a 1950, imputa la evidencia de la crisis literaria a la crisis fundamental del espíritu, buscando su raíz última en la falta de una respuesta vigente a la eterna pregunta: ¿Qué es el hombre?

Sin embargo, no es preciso descender tan hondo; basta preguntarse con toda honestidad: ¿Qué clase de hombre es el literato? ¿Cuál es su específica función? Y para responder a esa pregunta inicial no quedará más remedio que remontar la fuente de todas las extrañas sollicitaciones que se han interpuesto en el destino literario. En este sentido habrá que «ir —como decía Ortega— a la inversa de la actitud de los dos o tres últimos siglos». Pero el camino no está claro; acaso en la encrucijada del presente haya, por debajo de la inestabilidad del espíritu, una posibilidad de volver a estabilizarlo, encajando cada una de sus funciones dentro de su propia órbita. Seguramente va a ser difícil que tal oportunidad se alumbré, pero ante el mero hecho de su problemática posibilidad cabe preguntarse, es necesario preguntarse:

¿Qué va a hacer ahora el literato? ¿Se va a dejar ir de nuevo por el camino de las viejas sollicitaciones renovadas? O por el contrario, frente al ciclo de cultura que concluye, ¿va a intentar reanudar el hilo de su verdadera historia? ¿Va a tratar de empalmar de nuevo consigo mismo, libremente, arriesgadamente, entregándolo todo sin esperar otra recompensa que la de la propia alegría de crear, de participar un poco, en la medida que sólo a él le es dada, de la gracia divina de suscitar sobre el barro callado de la Naturaleza chispas de creación? O por el contrario, ¿va a persistir en las viejas posiciones, resollando de impotencia como una máquina en una vía muerta? En la encrucijada de los tiempos, junto a las viejas

llamadas que distraen del destino, parece que nos llega la palabra de Goethe como una advertencia familiar: «Este no es más que el viejo cieno —¡sed más avisados! —No piséis siempre en el mismo sitio. —¡Seguid adelante!»

Ahora el literato va a tener que adelantarse a plantear de nuevo, frente al espejo de sí mismo, la razón de su existencia; tiene que tocar de nuevo la sustancia misma de su misión, imponerla, volver otra vez a llenar de sustantividad humilde y artesana, pero honesta, sus métodos y sus propios fines literarios y humanos. Tiene que comenzar por darse cuenta de que él no está ahí para señorear la vida comunal, sino para alimentarla y crearla. Que de sus pecadoras manos nace la vida misma, no un sector de la vida; no la ciencia, ni la riqueza, ni el poder, sino la vida. Que él no tiene nada que ver con las ideologías, ni con la técnica, ni con nada que no tenga inmediato contacto desinteresado y vital con el espíritu y el corazón del hombre. Porque él no opera con enunciados rectificables, con teorías que hoy se edifican y mañana se derriban, sino que su obra arranca de una cantera inagotable que se envuelve en el misterio de la vida y de la muerte. Por eso su mano, cuando toma la pluma, no tiene por qué tener ni la fría seguridad de la lógica ni la febril ambición del poder, sino comunicarse sólo del estremecimiento milenario que hace brotar la existencia.

Porque su conocimiento del mundo es anterior a la ciencia; su fuerza sobre él, superior al poder de dominio, porque es el poder de creación. ¿Qué tiene que ver él con las ideologías, con los partidos, con las banderías de los que se disputan el mando? Su función no es mandar la sociedad, sino revelarla, hacerla patente con el toque de la gracia desde el mismo venero originario del alma.

Y después de esta seguridad, que nace de haberse buscado y encontrado a sí mismo en soledad, tendrá que adelantarse a decir al respetable público, con toda serenidad y valentía, que está ahí para lo que está: para circundar la vida con un halo de milagro, para dar corporeidad sensible al mundo, para hacerse problema de él, si es pensador, o dar cuenta de él, de sus hondas repercusiones humanas en la vasta peripecia a que somete el vivir, si novelista, o cantar su toma de contacto con las cuerdas líricas del alma, si poeta. Tiene que afirmar, contra viento y marea, que la literatura no es sino un eco más profundo, más transparente, de nota más sensible y alta del humano vivir. Que el escritor es sólo una

especie de pregonero entusiasta y enfervorizado de la vida; una suerte de zahorí que va revelando sobre la oscura corteza de la tierra sus esquinas más llenas de luz, que va destripando de la argamasa milenaria los terrones más sensibles al alma. Que es un re-inventor, un recreador de la vida ya creada por Dios, y toda su obra puro hallazgo de los múltiples filones del espíritu que alimentan la vida y que sólo sus manos de taumaturgo saben evocar.

Y frente a las tentaciones del arte puro, frente al frío esteticismo que amenaza hoy la Literatura, recordar las palabras de Dámascos Alonso cuando historiaba el giro de su generación poética, nacida en pleno clima deshumanizador: «Hoy es sólo el corazón del hombre lo que me interesa; expresar con mi dolor o con mi esperanza el anhelo o la angustia del eterno corazón del hombre.»

Cuando le pregunten como a la estatua del «Hombrecillo de los Gansos» de Wassermann: «¿Quién eres tú?» Como él, el literato debe contestar con sencillez: «¡Vamos! Pero ¿no ves quién soy? Soy el Hombrecillo de los Gansos. El Hombrecillo de los Gansos, solitario tras las rejas, solitario encima del pilón de la fuente; pero situado en el centro del mercado.»

Así debe estar él también: solo, libre, insobornable, pero medido de raíz en el hondón de la existencia. Situado en medio de la torrencera del vivir, dando razón perdurable de ella, haciendo que la brutal impetuosidad de la corriente llegue hasta el corazón de cada hombre convertida en espuma aérea, la cual toca el ánimo con la melancolía húmeda del agua, y sube hasta el cielo con el viento, como el viento, enriqueciendo el viento, alegrándole al multiplicar la luz con sus mil irisaciones de colores.

GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA.