

# Por los caminos del escritor

POR  
VICTORINO POLO GARCIA

No es nueva en mí la preocupación por ocuparme del escritor como agente insustituible y causa primaria de la literatura, a la que vengo dedicando, algunos años ya, mi tiempo profesional y de vocación. Sin embargo, por unas u otras causas, todo quedaba en el intento porque pensaba que la literatura, en tanto que obra realizada, importaba más que el autor, considerado como supuesto en la sombra. En todo caso, cada vez aparece más claro que el autor necesita ocupar su “pequeño sitio”, a la luz del día, para que el orden de las cosas literarias se salve y la verdad última del conjunto aparezca más conseguida en su múltiple matización, incluso libre de aquella “tristeza auténtica” que reconocía en ella NIETZSCHE, después de RENAN. El escritor necesita ocupar su puesto, el suyo, en el concierto polifónico de la literatura, pues a la acusación de GUSTAVE LANSON a SAINT-BEUVE, acerca de que este último, en sus famosos *Lunes*, se ocupaba excesivamente de los hombres y muy poco de las obras, en modo alguno puede contestarse con el extremo opuesto, ocuparnos sólo de las obras, y poco o nada de los hombres que las han escrito.

Claro está que preocuparnos del artista literario no significa contrañirse a lo que pudiera ser definido como la *vida humana del creador*, ni siquiera ocuparse especialmente de su biografía. Importa el hombre-artista en cuanto que es fuente y origen de la creación, de la obra hecha, sin cuyo concurso jamás hubiera visto la luz del día. En este sentido el

escritor, qué duda cabe, es muy importante. “No tenemos que oponer una estética a otra. Pero tenemos que afirmar que una vida consagrada al arte es una de las más altas devociones: que ella no se desmerece” (1).

Evitamos de propio intento la paradoja, ya tan manida, del artista como simple *medium*. ¿Cuánto se ha fantaseado acerca de si Cervantes era consciente de lo que estaba *haciendo con el Quijote*? Pero, ¿a quién se le ocurre hoy plantearse una ingenuidad semejante? Y la verdad es que todavía existen críticos luminosos que pretenden ver en nuestro primer novelista un hombre de cultura media, ignorante del alcance trascendente de su obra, de la genialidad que estaba creando. Dejémoslos en paz con su visión de las cosas. El genio es de difícil aseguibilidad, quién lo duda, pero debe serlo en su amplia manifestación, no en su reconocimiento existente. Y el genio, cuando existe y crea, sabe muy bien que existe y que está creando, y la significación cabal de su creación. Cervantes conocía las dimensiones justas de su *Quijote*, aunque como crítico —este es ya otro cantar— juzgara superior el *Persiles*. Lo que nunca pudo saber, porque no era profeta, era las vicisitudes y avatares porque pasaría su obra a través de los años y los siglos. Pero confundir la trayectoria histórica de una obra con su dimensión intrínseca de belleza es un error tan de bulto, que a muy pocos críticos está reservado. “El genio puede carecer de discípulos y la mediocridad puede tener su posteridad” (2). Y además

Parece, en efecto, que los escritores sólo obrasen mediante lo más exterior, lo más superficial de la obra. La imitación supone lo imitable, y lo imitable se opone a la más alta calidad. ¿Al criterio histórico de la producción o productividad no conviene oponer una estética antihistórica de lo imitable?... El gran Shakespeare es el que no tiene sucesor, no el que actúa sobre el drama romántico.

El artista genial sabe siempre que lo es. Y el mediocre tampoco suele ignorarlo, por más que continuamente nos salude con audacias y piruetas. Ahora bien, uno y otro —y entre ambos toda una gama de matices— constituyen la historia del arte, de la literatura en nuestro caso. Y a todos hay que tenerlos en cuenta porque todos crean y contribuyen. Por ello es preciso ocuparse del escritor como arquetipo, o como tipo en simplicidad, si se prefiere, a fin de procurarnos la mayor fidelidad posible.

GAËTA PICON, a quien ya hemos citado, se ocupa con frecuencia, al ha-

(1) Cfr. GAËTAN PICON: *Introducción a una estética de la Literatura I. El escritor y su sombra*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1957, pág. 72. La traducción es de EDGAR BAYLEY, del original francés *L'écrivain et son ombre*, publicado por Librairie Gallimard, París, 1953.

(2) G. PICON: *Op. cit.* pág. 143.

blar del arte y de la estética (3) de esa otra realidad previa que constituye el artista, el escritor.

De principio, nos interesa destacar una idea, no por tópica menos digna de atención: el artista se dirige, como a su principal objeto, a la obra en sí, no a la impresión que ella pueda causar en el lector o crítico o historiador, en cualquier tipo de interpretación o crítica. Recuerda PICON a M. SOUVIROU y su rechazo del psicologismo, destacando, en mutuo acuerdo, como

el artista no es el que tiene algo que decir, sino, el que tiene algo que hacer, que su objeto es la obra y no la impresión que causa en nosotros. Pero el hecho de que el origen de la obra no se halla en el estado psíquico del artista, ni su fin en el estado psíquico del espectador, no se sigue de ningún modo que el valor de la forma sea un vano e inescrutable fantasma mental. El valor es el signo de una cualidad particular de la forma, y nos previene que es necesario interrogar la forma desde el ángulo del valor. (4).

Cierto que la forma es defendible —frente a SOUVIROU— en su existencia y valor reales, así como el hecho de que esa “forma artística” tiene raíz en el artista mismo, que no en la obra, aunque el “estado psíquico” puede tener determinado valor a la hora de estudiar estéticamente la obra de arte. Sin exageraciones, como valor subsidiario, en verdad, pero tampoco ignorándolo por completo. Y no se trata de un balanceo negativo, antes al contrario, debe entenderse como eclecticismo fecundo, en cuanto que aprovecha los valores allí donde existen.

Pero esto nos lleva al campo del gusto y de la historia. El estado psíquico muy bien puede ser estudiado en los documentos. Y de ahí al historicismo absoluto, al “documentum super omnia”, incluso como elemento exclusivo y excluyente, sólo hay un paso que puede darse con relativa facilidad. Conviene recordar aquí cómo un maestro de la crítica —SAINTE BEUVE— ironizaba frente a su gusto inicial por el “documento inédito”

A pesar de estos suplementos de investigación siempre abiertos, conservemos, si se puede, la ligereza del gusto, la impresión delicada y pronta: en presencia de las obras vivas del espíritu, osemos tener nuestro juicio también nítido y vivo, y bien decidido, bien suelto, seguro de lo que es, aun sin elementos probatorios... (5).

A lo que PICON añade el juicio crítico de LANSON, en el polo opuesto.

(3) Conviene consultar, a este respecto, especialmente las páginas 144 y siguientes.

(4) G. PICON: *Op. cit.* pág. 118.

(5) G. PICON: *Op. cit.* pág. 142.

En el caso del “psicologismo del autor”, a la vez se desplaza un tanto la obra y su valor, habida cuenta de que el documento sólo expresa estados de ánimo, posiciones psicológicas, es decir, periferia en algún sentido, pero sin decidirse a entrar en el meollo importante de la cuestión. Por ello PICON, en su defensa de la estética, destaca con alegría y acierto la famosa página de PEGUY, en la que a la historia literaria opone la visión viviente de la obra

Buscar referencias acerca de un momento, acerca de una obra, acerca de un texto, para un texto, para la inteligencia de un texto, siempre fuera del texto mismo (son los mismos que aparentan haber inventado el recurrir al texto, *el ir al texto*), (las célebres *fuentes*, como ustedes saben), buscar noticias acerca de un texto, en todas partes, siempre con esta sola condición, que no sea en el texto mismo...

“Cargan sobre sus espaldas todas sus escalas y todos sus micrómetros, y saliendo de su casa, mudándose de su propia casa, sin espíritu de retorno, van a la casa de enfrente o, cuando es posible, a una casa mucho más alejada de todas, una apariencia de lumbre, en un rincón perdido, que diera, pero desde muy lejos, sobre su casa (abandonada, sobre su *propia* casa abandonada), de donde se pudiera, quizás, apuntando con muchos instrumentos, y en seguida, haciendo muchos cálculos, ver, entrever algo de lo que pasara en casa de ellos. (6).

Esto es claro. El arte no es psicología, no es documento. Por tanto, no debe buscársele ahí, aunque, insisto, es lícito tener en cuenta el documento y la psicología como elementos secundarios de precisión.

En otro orden de cosas, PICON expresa su postura frente a la necesidad del arte, frente a la utilidad del artista, lamentando el retroceso humano que significa su depreciación

Numerosos artistas, al consagrar al arte todas sus fuerzas, están hoy en la situación de los hombres del “divertimiento” ante ese “único necesario”, de que hablaba Pascal. Al crear nadie escapa por completo al remordimiento de sustituir la actividad social por una actividad secundaria. Tampoco escapa el que prefiere el amor de las cosas creadas por otros y la reflexión sobre ellas a la preocupación por la condición histórica de los hombres. ¿Quién puede hoy elegir sin remordimiento una vida de amante del arte, de espectador del arte? ¿Quién no respira, en la soledad de cerca de los museos y las bibliotecas, el perfume sospechoso de las evasiones? ¿Qué lejanos están los tiempos en que se podía vivir y morir entre las piedras de Venecia, pensando que se había elegido la más alta parte del hombre; los tiempos en que se podía ir del Prado al Ermitage, de Toledo a Aigues-Mortes, sin tener el sentimiento de rehuir la más urgente responsabilidad! (7).

(6) G. PICON: *Op. cit.* pág. 143.

(7) G. PICON: *Op. cit.* pág. 216.

Sin embargo resulta necesario devolver al arte y al artista su entidad perdida, su diferenciada unidad, limitando y definiendo bien los campos

Porque son hombres de la pluralidad, de la verdad particular que se halla al término de su búsqueda, los intelectuales son vulnerables a esa influencia del mito, de la unidad total, que es la sombra de la religión perdida. Pero no hay orden total para una civilización que se ha confiado al demonio de una lúcida aventura: sólo existen actividades diferentes, cada una de las cuales implica su propia ley.

En todo caso, el artista no puede nunca, bajo ningún pretexto, olvidar al hombre y su complejo mundo

Cuando Tolstoy da la tierra a sus paisanos y muere ejemplarmente en el despojamiento y la soledad, ello no es una acción vana. Escribir *¿Qué es el arte?* es una acción vana. El hombre no puede olvidar al hombre. Pero lo que depende de cada uno de nosotros pertenece al orden de la oración. La caridad del corazón y de la vida se halla al alcance de cada uno. No la historia.

Basta con estas notas, entresacadas al azar de las muchas que pudimos elegir, pero que hablan muy elocuentemente del papel importantísimo que Gaétán Picón atribuye al arte y, de paso y por supuesto, a quien con su esfuerzo, guiado de su genio y su inspiración, es capaz de hacerlo posible: el artista.

Por su parte, ENRIQUE BADOSA, que también se ocupa con frecuencia del escritor, destaca una faceta principal: la de la higiene literaria, expresión que toma José María de Segarra, según su propia confesión, y que le lleva a decir

Todo esto se debe a una evidente carencia de higiene literaria, a un no ver, desde el principio, las cosas con claridad elemental. No ya con la claridad del apurado matiz, exigible al especialista; sino con la evidencia de los principios básicos. Se ha dicho que la inteligencia es enemiga de repetirse. Y es muy cierto. El escritor —el artista, en general— que no tenga sensibilidad suficiente como para apartarse de los tópicos, bien poco habrá de conseguir (8).

Ciertamente, se deba o no a la higiene literaria, el hecho es que mientras subsista la degradante repetición monótona de las mismas cosas, bajo la misma capa, nada o muy poco podrá conseguirse en el campo de la creación literaria. Dicho de otro modo: mientras el escritor no lo sea

---

(8) E. BADOSA: *Razones para el lector*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 1964, página 46.

de verdad, dominando su oficio y en posesión de una real y efectiva capacidad creadora —que no todo estriba en aprender cuatro cositas y decir las mal, a ser posible con palabras duras— la literatura poco podrá crecer y evolucionar. Basta contemplar el panorama actual. Salvo muy contadas, escasísimas excepciones, todo es mediocre y ramplón; monótono en su repetición sin sentido, con prisas por conseguir una popularidad, que se confunde con la fama, y un dinero contante y sonante, fruto de crecidas ediciones: ése sí que no se confunde con nada. Claro está que críticos optimistas —llamémosles así— se han empeñado en decir que el nuestro es un nuevo siglo de oro de las letras españolas. El tiempo dirá cuanto queda de todo ese “oro” que hoy se cotiza como consagrado y a punto de consagrar.

Pero sigamos configurando al escritor, en lo que podríamos denominar sus facetas centrales o características. HENRY BARS, por su parte, se fija en la *limpidez*, en la *clarté* que preconiza SARTRE

Que nul ne soit écrivain, s'il n'est limpide, à moins pourtant d'être consacré. Tout est permis au génie reconnu. La théorie sartrienne de la littérature implique l'obligation de la clarté, mais nul ne saurait exiger de Sartre qu'il se conforme à son canon. Le législateur est au-dessus de la loi; nous autres, nous sommes soumis à elle. Ce n'est d'ailleurs pas d'aujourd'hui qu'on fait sentir aux écrivains obscurs par la réputation la défense qui leur est faite d'être obscurs par le langage. (9).

Destaca como CHARLES DU BOS se quejaba amargamente, ya en 1930 de que se le negara la libertad de ser oscuro, cuando a otros se le reconocía: “Je ressens comme una véritable injustice le refus de me concéder le droit à être difficile que l'on concède aujourd'hui, et si facilement à tant d'autres”.

Claridad y limpidez. He ahí dos notas muy dignas de tener en cuenta. La polémica sobre la claridad o no, es ya muy vieja y abundante para que insistamos nosotros en ella. Simplemente nos decidimos por una vertiente: el escritor ha de ser claro, que no equivale a simplista, facilón o superficial. Todo lo contrario. Puede ser muy dificultoso, por lo profundo, pero claro, aunque esto parezca una paradoja; a poco que se piense, podrá concluirse que no lo es. CERVANTES fue difícil, pero no oscuro. Como todos los grandes escritores. Y además de claro, límpido, no se olvide. Probablemente, hoy más que nunca se necesita esta cualidad o modo de hacer. Se confunde muy fácilmente casticismo filológico con grosería lingüística. Y como falta el garbo y el genio de escritor, nos ofrecen grosería tras grosería como ejemplos a seguir de valentía expresiva.

(9) HENRY BARS: *La Littérature et sa conscience*, Editions Bernard Grasset, París, 1967, pág. 327.

De ahí que sea necesaria esa “segunda vista” o el “don especial” de que habla MIDDLETON MURREY al ocuparse de los “esplendores de Milton”

Lo único que hay que hacer con un pasaje semejante —se refiere a un parlamento de Ulises en “Troilo y Crésida”— es tomarlo frase por frase, casi palabra, lo cual agotaría la paciencia del lector. El lenguaje, recargado hasta ese punto de vitalidad originaria, es un milagro. Pero lo extraño es que este evidente e irrefutable milagro es, en cierto modo, perfectament natural... Entonces, supongo, sentimos que todo es posible, y lo sentimos igual que sentimos el calor del sol, con serena confianza, sin asombro. (10).

Perserverancia y voluntad de dominio, adquisición y fuerzas para retener. Sin el “don”, sin la “segunda vista” infame/poco se puede hacer: el escritor que pueda ser grande —cuando menos, honesto y notable— se limita a cumplir con su oficio. Pero esto es fácil y lo hacen muchos, todos cuantos quieren. Dominar la técnica de una disciplina no es difícil, insuperable: lo difícil estriba en exprimir la fruta, sobre la técnica, para que su jugo vital dé creación, en el grado que sea.

También en este punto insiste Badosa

El auténtico escritor no le teme al tiempo. No teme que sus ideas queden desvalorizadas en pocos meses, que su decir quede rápidamente exhausto de significado. El arte es largo y la vida breve. Pero el escritor auténtico no tiene prisa. No se puede apresurar la sensibilidad, ni la imaginación, ni la inventiva, ni la disposición útil para escribir... Todo requiere su momento. Todo requiere ese tiempo útil de que nos habla con palabra de gravedad, el Eclesiastés. Por eso es penoso ver que algunos escritores se lanzan a escribir contra reloj. Porque uno teme que el tiempo de escribir que les está concedido, quede malbaratado. El tiempo no se vence ni se trasciende con la prisa, sino con la atención y la paciencia; con el total sufrir y con el vivir en intensidad y en extensión el tiempo de escribir. (11).

No importa que, en el caso citado, se atribuya todo al novelista. La idea, las palabras, valen lo mismo para el poeta, para el dramaturgo, en definitiva, para todo aquel que ostenta honradamente el título —nada más, pero también nada menos— de escritor.

Y ha surgido, imperioso, el problema del tiempo referido al escritor. Espinoso y arduo problema, ciertamente. ELIOT, al ocuparse de la forma-

(10) J. MIDDLETON MURREY: *El estilo literario*, Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1961. Traducción de JORGE HERNANDEZ CAMPOS. Página 114.

(11) E. BADOSA: *Op. cit.* pág. 170-171.

ción del hombre de letras, del desarrollo de su personalidad, puntualiza

Cuando un escolar compone buenos versos, hay razón para esperar que descuelle más adelante en esta o aquella actividad; pero esa actividad puede alejarse mucho de la poesía o de las letras, y puede conducirle tal vez al foro o a la sede episcopal. Lo probable es que una mentalidad verdaderamente literaria se desarrolle lentamente; necesita de un régimen alimenticio más completo y variado, un conocido más heterogéneo de las realidades, una mayor experiencia en hombres e ideas que lo que se requiere para la práctica de otras artes. Por eso, el problema didáctico que plantea es más desconcertante. No pretendo al decir esto atribuir preeminencia alguna al arte literario en sí; no hago sino señalar una diferencia en la preparación. (2).

Desarrollo lento de la personalidad literaria... ALBERT CAMUS ha escrito estas hermosas palabras: "La mejor manera de honrar el futuro es darlo todo al presente". Y CESARE PAVESE, el atormentado poeta, ha dedicado una bella página al *buen literato*, también en el orden de cosas que venimos apuntando

Es ilusorio buscar en el apoyo directo de los hechos en la escuela de la dura experiencia, en la aventura vivida, aquella seriedad y aquella precisión de fantasía que nacen solamente —cuando nacen— de la lenta costumbre y maduración de la vida interior. Que sea deber de cada uno enriquecer en toda forma —no definitiva, sino aceptando y respetando los propios límites— esta vida interior, es cosa obvia. Que cada uno de nosotros —también el escritor— esté radicado en una situación dada, en una clase, en un conflicto histórico inevitable, es verdad, pero es cierto también que, cuando se toma la pluma para narrar verdaderamente, todo ha sucedido ya, se cierran los ojos y se escucha una voz que está fuera del tiempo. (13).

## DOS INTERROGANTES

Hemos traído a colación algunas cosas, determinadas ideas o caracteres que pueden —deben, pensamos rigurosamente nosotros —ser aplicadas a todo escritor que pretende el título de tal. Son válidas —las ideas—

(12) T. S. ELIOT: *To criticize the critic and other writings*, Faber and Faber Limited, London. Traducción de M. RIVAS CORRAL, Alianza editorial. Madrid, 1967. Pág. 205.

(13) CESARE PAVESE: *El oficio de poeta*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1957. Pág. 44. El original italiano se refiere a los trabajos *Lavorare Stanca* y *La Letteratura americana e altri saggi*, publicados por Giulio Einaudi Editore. Milán.

en cuanto eficaces y necesarias. Pero no son todas; en modo alguno podrían serlo, habida cuenta que el tema es inagotable. Tiene significado, únicamente, a manera de ejemplo, de lo que puede ser. Nada más.

Claro está que llegados a este punto de la encrucijada se nos plantean dos precisas cuestiones acerca del escritor, que conviene evidenciar y dar contestación, en la medida de lo posible, aunque tratando de evitar el dogmatismo preceptivo:

- 1.ª) ¿Cuál es la labor del literato?
- 2.ª) ¿Qué debe reclamarse a los escritores, sobre todo respecto de los hombres que no escriben?

A fin de evitar inconvenientes divagaciones o prolijidades, vamos a cifrar nuestras respuestas en un escritor muy personal, pero también muy culto: CESARE PAVESE. El hacerlo no comporta la idea de nuestra total identificación con su pensamiento, aunque sí con la estructura general de su expresión.

Al enfrentarse con la primera cuestión, PAVESE comienza aclarando una posición inicial, que pretende ser objetiva, aunque a todas luces se ve la imposibilidad de su objeto: convertirse en crítico "externo" de sus propias obras. De cualquier modo, vale especialmente porque se trata de algo importante, es digno de todo agradecimiento el intentar analizarse, con lo doloroso que semejante tarea debe resultar para un autor

Consíentáseme hablar de mi obra como si fuese la de otro, y yo un crítico que no tiene nada que perder. Diré entonces que esta obra fue comenzada en pleno período hermético y de prosa de arte, cuando el castillo de la cerrada cortesía literaria italiana resistía impertérrito a los vientos gallardos del mundo, y que no ha renunciado hasta ahora a su ambigua naturaleza, a la ambición de fundir en unidad las dos aspiraciones que allí se han combatido desde el principio: mirada abierta a la realidad inmediata, cotidiana, "rugosa", y recato profesional, artesano, humanista —hábito de los clásicos como si fueran contemporáneos y de los contemporáneos como si fueran clásicos—, es decir, la cultura entendida como oficio (14).

Sentado el principio, CESARE PAVESE habla del humanismo y de la falsedad que tejen los críticos al establecer una teoría, más o menos *a priori*, acerca de determinado autor, en la que a la postre, no encajan algunas facetas del propio autor criticado. Y en otras muchas cosas, hasta llegar a la conclusión, establecida entre las líneas del desarrollo men-

---

(14) C. PAVESE: *Op cit.* pág. 53.

tal de exposición, de que la labor del literato debe centrarse en estos cuatro puntos fundamentales:

- 1) Enseñar a las masas.
- 2) Trabajo intelectual.
- 3) El problema de los personajes como medio y no como fin.
- 4) Creación del lenguaje.

En efecto, PAVESE habla de “exigencias difícilmente conciliables” y explica su primera idea

Pero nos parece que el tiempo ha llegado: o ahora o nunca. En una época como la nuestra, en la que quien sabe escribir parece no tener más nada que decir, y quien comienza a tener algo que decir no sabe todavía escribir, la única posición digna de quien se siente vivo y hombre entre los hombres nos parece ésta: enseñar a las masas futuras, que tendrán necesidad de ello, como la caótica y cotidiana realidad nuestra y suya puede ser transformada en pensamiento y fantasía. Para hacer esto, es obvio decir que será necesario no estar sordos ni al ejemplo intelectual del pasado —el oficio de los clásicos—, ni al tumulto revolucionario, informe, dialectal, de nuestros días. (15).

El problema es viejo y dilemático: la literatura como docencia o como divertimento simple. La verdad es que no hay por qué simplificar los hechos; no se trata de que sea una cosa u otra, sino de algo más amplio y fecundo: puede ser una cosa y muchas otras, además. Es lo que le sucede a la literatura. Ante palabras tan decididas como las de Pavese —es curioso que determinadas ideas, oídas y leídas centenares de veces nada nos dicen a través del tiempo; y de pronto, sin saber por qué, unas palabras, que no son más elocuentes que las otras, nos descubren casi mágicamente el secreto— no queda más remedio que concluir la evidencia de que la literatura enseña, debe enseñar, y muy especialmente a aquellos que no escriben, ni como creadores ni como críticos. Quizás sea ésta la dimensión más importante de la primera idea pavesiana.

Claro está que la labor de enseñanza particular que supone la “transformación en pensamiento y fantasía”, exige una muy cualificada actividad intelectual, que también destaca Pavese: es el segundo extremo de los cuatro apartados

Descendamos a más humildes alturas. ¿Estará ahora claro por qué Pavese rehusa la etiqueta de neorrealista, de regionalista, y todo lo demás? Me explico. Cuando Pavese comienza una narración, una fábula,

---

(15) C. PAVESE: *Op. cit.* pág. 54.

un libro, no se le ocurre pensar nunca en un ambiente socialmente determinado, en un personaje o personajes, en una tesis. Lo que le preocupa es, casi siempre, sólo un ritmo indistinto, un juego de sucesos que, más que otros, son sensaciones y atmósferas. Su tarea está en aferrar y construir estos sucesos, siguiendo un ritmo intelectual que los transforme en símbolos de una realidad dada. Este se cumple, por supuesto, según el grado de concreción, sensorial, dialogal, humana, que lleva en su elaboración. (16).

Pero todo está engarzado, y de la mano del segundo, aparece el punto tercero:

De aquí nace el hecho, no suficientemente señalado todavía, de que Pavese no se preocupa por "crear personajes". Los personajes son para él un medio, no un fin. Los personajes le sirven, simplemente, para construir fábulas intelectuales cuyo tema es el ritmo de lo que sucede. (17).

Idea vidriosa, ciertamente. Los personajes son un medio. Pero ¿deben serlo siempre? ¿No han de tener, en ningún caso, valor y entidad propias? Esto parece limitar bastante el alcance de la literatura, si así se preconiza. Y PAVESE lo entiende como lo dice. Sin embargo, es preciso insistir de nuevo en algo que ya hemos dicho: la literatura no es, no tiene determinada significación excluyente de las demás. Por ello es lícito cuanto afirma PAVESE acerca de los personajes —de sus personajes— y también lo es la afirmación que atribuye a los personajes una personalidad propia y final. Las dos ideas deben ser honradamente complementarias, no tienen por qué ser exclusivas y excluyentes. Todo es cuestión de perspectiva, aunque de relativismo exagerado.

Queda el cuarto punto, el del lenguaje como creación, como posibilidad —medio— de simbolización

Le gusta, como narrador, Giovanni Battista Vico —narrador de una aventura intelectual, expositor y evocador riguroso de un mundo —aquel heroico de los primeros pueblos— que siempre ha interesado a Pavese, y desde hace años lo ha hecho abandonar toda lectura amena para dedicarse a los estudios y a los documentos etnológicos— textos en los que se reencuentra el sentido de una realidad simbólica, fundada también sobre solidísimas instituciones y que, a su parecer, es la fuente primera de toda poesía digna de ese nombre. En fin, le gusta mucho Herman Melville, cuyo "Moby Dick" ha traducido, no sabe con cuánta competencia, pero sí con mucha devoción, hace unos veinte años, y que

---

(16) C. PAVESE: *Op. cit.* pág. 54.

(17) C. PAVESE: *Op. cit.* Pág. 54-55.

todavía ahora le sirve de aguijón para concebir sus relatos, no como descripciones, sino como juicios fantásticos de la realidad (18).

Con esto, PAVESE ha contestado su primera cuestión. Queda la segunda. ¿Qué hay que reclamar a los escritores? Su contestación es más breve, un tanto tópica nos atreveríamos a decir; en el mejor de los casos, lo que él dice ya lo han dicho muchos otros —últimamente y de manera bastante rigurosa, JEAN PAUL SARTRE—, aunque siempre viene bien recordarlo, puesto que se olvida con demasiada frecuencia. PAVESE exige al literato claridad, simplicidad y, de paso, un poco a escondidas, como a trasmano, que sea capaz de provocar la lectura, en función siempre y orientado hacia el hombre, meta última e inexquívica en cualquier actividad, al menos intelectual o artística:

Sucede con los libros como con las personas. Hay que tomarlos en serio. Pero, precisamente por eso, debemos guardarnos de hacer de ellos ídolos, es decir, instrumentos de nuestra pereza. En esto, el hombre que no vive entre libros, y que para abrirlos debe hacer un esfuerzo, tiene un capital de humildad, de desconocida fuerza —la única valedera— que le permite acercarse a las palabras con el respeto y el ansia con que nos acercamos a una persona predilecta. Y esto vale mucho más que la “cultura”, al contrario, es la verdadera cultura. Necesidad de comprender a los demás, caridad hacia los otros, que es, al fin, el único modo de comprenderse y amarse a sí mismo: aquí se inicia la cultura. Los libros no son los hombres, son medios para llegar a ellos; quien los ama y no ama a los hombres, es un fatuo o un condenado. (19).

## SABIDURIA DEL ESCRITOR

Debatida y tópica polemización la que se ocupa de aquello que el escritor —poeta, dramaturgo, novelista— debe saber. Pero entonces ¿debemos insistir una vez más en un extremo sobre el que tanto se ha escrito y hablado? Efectivamente, debemos, aunque sea sólo para dejar constancia de nuestra concepción de las cosas.

Recuerdo, anecdóticamente, que hace unos años —dorados y verdes años gloriosos aquellos en que pisábamos las aulas universitarias ávidos de aprender, no exentos de un dogmatismo, a veces radical, digno de mucho mejor causa— dialogando en el hermoso claustro de la vieja Univer-

(18) C. PAVESE: *Op. cit.* Pág. 56.

(19) C. PAVESE: *Op. cit.* pág. 29.

sidad de Murcia con un paciente profesor al que tanto debe mi preparación y modo de enfocar el mundo de los hombres, y las cosas (20), surgió la cuestión de la sabiduría que debe adornar al escritor digno de tal nombre. Impetuosamente expuse mi criterio: el escritor no necesita ser libresco, ni intelectual —en el sentido de hombre sabio— ni siquiera demasiado culto; basta con que tenga genio y dotes naturales para el arte de escribir; y sobre todo, que haya vivido mucho, experimentado mucho, sufrido mucho.

La teoría no deja de ser radical y excluyente. Ante mi dogmatismo esquemático, frente a su óptica desenfocada, el profesor BAQUERO GOYANES nos habló acerca de que la cultura, la mucha y cualificada cultura, nunca debe ser un obstáculo para el buen escritor; antes al contrario, le significa una ampliación horizontal y en profundidad capaz de convertirlo en un artista hondo, denso, minoritario en el sentido de que la mediana cultura sea inasequible a su asimilación, a su entendimiento siquiera. Inmediatamente —aunque no lo dije— pensé en *La montaña mágica*, con cuyas densas y, no pocas veces, pesadas páginas, andaba por aquel entonces luchando a “cerebro partido”.

Hoy me resulta muy elocuente aquel diálogo. No cabe duda que las posturas pueden considerarse extremas. Por un lado, el escritor necesita no ser culto en exceso a fin de lograr ser un buen artista; por otro, el escritor precisa, cada vez más, de un abundante bagaje de conocimientos a efectos de poder escribir obras “comme il faut”.

¿Dónde está la verdad? Arduo problema, ciertamente. ¿Es verdadera la teoría —llamémosla así— de la “incultura”? ¿Lo es, por el contrario, la de la cultura al máximo?

En principio, creo que este punto de vista simplifica extremadamente las cosas. No puede hablarse de que el escritor debe saber mucho, poco o nada, como si de ello dependiera su capacidad de ser bueno, regular o malo, precisamente como escritor.

Nada de eso. Los conocimientos que posee un escritor, aquello que debe saber, constituye algo absolutamente subsidiario, que se instaura como complemento, nunca a manera de constitutivo esencial.

Lo importante, lo decisivo, lo fundamental, es el talento de escritor, el conjunto de dotes y cualidades específicas —inteligenciales, sensitivas y de vocación— que faculta a una persona para ser escritor y no ingeniero industrial, valga el ejemplo. Aunque después existan algunos inge-

---

(20) Me refiero al Profesor BAQUERO GOYANES, catedrático de la Universidad de Murcia, tan cercano a mis afanes profesionales o simplemente humanos, y con quien vengo trabajando prácticamente desde mi graduación universitaria.

nieros que cristalizan en excelentes escritores. Supuesto el talento es necesario que conozca cuantas técnicas se refieren al arte de escribir.

Estos son los únicos conocimientos necesarios: los específicos suyos, que se especializarán en determinado campo, según que el escritor sea novelista, dramaturgo, poeta...

Por ello es muy justo que, a Lope de Vega, por ejemplo, preguntemos acerca de lo que sabe del “arte de hacer comedias”, de la estructura del drama, del habla de los personajes, de la disposición de las escenas, de la entraña de la poesía, etc. Pero no debe interrogarse acerca de sus conocimientos de Geografía, Historia, Náutica...

Y esto trae a colación la segunda parte del planteamiento.

Julien Green ha expresado su deseo muy justo: “Nunca se me pregunte acerca de lo que yo sé”. Este “yo sé” incide directamente en los conocimientos no específicos del escritor. Conocimientos que, a su vez, pueden clasificarse en dos grandes apartados:

- a) El que se refiere a los personajes, como seres humanos.
- b) Los conocimientos de todo tipo que puede reflejar la obra de creación.

El primero está íntimamente relacionado con los “conocimientos específicos”. Es natural, y obligado, que el autor sepa cómo ha de hablar cada personaje, cuales deben ser sus gustos, reacciones, problemas, etc. En caso contrario la obra puede resultar fallida. Ahora bien, no todo debe reducirse a la realidad tal cual es; antes al contrario, la “fantasía creadora” modifica la realidad en unos grados precisos, y esta modificación no puede extraerse de la realidad, sino que se circunscribe a ella.

En último término están los conocimientos de cualquier índole, que de una manera u otra, aparece en la obra, sea cualquiera su talante. Y en tal sentido se ha llegado a decir que si aparece un especialista en electricidad, el autor debe tener sólidos conocimientos de la materia, para hacerlos aparecer en los momentos oportunos.

Craso error: el autor debe conocer profundamente los problemas humanos, ampliamente profesionales y de relación social que afectan al especialista en electricidad; pero no su específica profesión.

Valga como ejemplo *El Quijote*. No cabe duda que CERVANTES conocía cuantos problemas, temas, conexiones, etc., podían relacionarse con los personajes centrales y con cada uno, individualmente, de los no tan importantes. Y así nos dejó una galería de impresión, inmersos en un mundo, en un ambiente extraordinariamente real y bello, desde cualquier punto de vista.

Ahora bien, lo que no puede exigirse a CERVANTES es un conocimiento profundo de la psiquiatría, ni de la agricultura, ni de la astronomía, ni del sacerdocio, etc. Por ello nos parece una aberración el que un crítico haga trabajos del tipo de “La agricultura y el Quijote”, “El Derecho y el Quijote”, “Las ciencias ocultas y el Quijote”, etc.

Tiene razón Green. No debemos preguntar al arte literario sino por los conocimientos específicos del propio arte. Nada más.

## ESCRITOR, VIDA, REALIDAD

Hemos citado más arriba, de algún modo, la experiencia de la vida como algo consustancial al escritor, y tampoco hemos dejado de referirnos a la realidad —que no tiene por qué ser el “realismo” unilateral decimonónico, por todos conocido— habida cuenta del importante papel que juega en el arte moderno.

El incorporar la vida a la literatura es una aspiración tan vieja como la literatura y el hombre mismo. Desde la antigua “imitación de la naturaleza”, de tan larga duración, hasta el moderno, aunque no tanto, “de la vie avant toute chose” —parodiando a Verlaine— una vía ininterrumpida en que se ha querido encerrar lo vital en marcos y esquemas artísticos, literarios en nuestro caso. Pero a menudo —con mucha más frecuencia de lo que desearíamos— de la vida se ha hecho un fantasma, una entelequia, un algo unilateral en superficie, se ha desfigurado hasta lo inverosímil y, en no pocas ocasiones, el arte ha discurrido por un camino y la vida por otro diferente, ni siquiera paralelo, divergente con frecuencia. Entonces el arte ha quedado como falso testimonio, como objeto de museo, muerto y susceptible sólo de ser estudiado por ojos de mirada arqueológica. Se ha ignorado al hombre, y cuando el hombre no aparece en su centro mismo, el arte ha perdido su gran razón de ser. Se convierte en artificio y su belleza, en el mejor de los casos, es hierática, distante y fría. La vida, en casos tales, se ha literaturizado, es decir, se ha convertido todo en algo muerto antes de nacer.

Los grandes momentos literarios no han literaturizado nada. Han hecho literatura vital y vida literaria. Hoy lo mismo. Cuando Cervantes acaba de escribir su *Don Quijote* no ha hecho “literatura” de una noble parcela vital: ha potenciado artística, literariamente, unos hermosos trozos de vida, haciéndolos más espléndidos en su belleza estilizada.

La vida ante todo, pues, cuando se trata de crear literatura. ENRIQUE BADOSA lo ha notado bien

Tal vez esta síntesis se ha vivido en todo tiempo. Nunca, sin embargo, se había manifestado con tal clara evidencia. Sea cual sea la ideología de novelista, dramaturgos y poetas, es reconocible en el escritor de hoy —en el más noblemente caracterizado escritor de hoy— la voluntad de presentar al hombre en su totalidad de cuerpo y alma, de mente y de corazón. La voluntad de manifestarse en todos los campos en los que el hombre —como ser colectivo y como ser individual— puede decir las palabras, siempre patéticas, de su presencia en la vida. (21).

Y es que la vida nunca puede estar ausente de la realidad; o a la inversa, como se prefiera. Realidad y vida vienen a ser una misma cosa, vertida en doble faceta. Por eso el escritor ha de ser realista —siempre ha tenido que serlo y así ha sucedido, pese a los abundantísimos miopes críticos e historiadores, cuyos alcances intelectuales y de sensibilidad no les llevaba más lejos de la “tarea etiquetadora”, dividiéndolo todo en parcelas y poniendo cartelitos indicadores— en el más amplio y fecundo de los sentidos, sin unilateralismos limitadores, antes al contrario, múltiples, proteicos como la vida misma, de la que están obligados a dar testimonio y a sublimar —perfeccionar, mejor— elevándola a la categoría de arte.

Por ello mismo no podemos estar de acuerdo con G. LUKACS

La existencia social del escritor y, por consiguiente, su conciencia, su concepción del mundo, sus proyectos y su receptividad artística, sufren una deformación en sentido antirrealista (22).

No puede existir ninguna “presión del capitalismo”, ni cualquier otro tipo de presión, capaz de “una deformación antirrealista”. Lo que sucede es que el marxismo —que se presenta a sí mismo como el gran intérprete de la realidad— ha caído en el inveterado error del “ralismo material” olvidando la complejidad del fenómeno humano. La vida y la realidad son algo más amplio, complejo y sugeridor, para bien del hombre y del arte.

## INSOBORNABLE SINCERIDAD

Nuevo carácter decisivo en las trazas de trabajo del escritor, en su manera de hacer y enfocar las cosas a fin de que su tarea resulte eficaz y adaptada a las circunstancias que les ha tocado vivir y creer honestamente.

(21) E. BADOSA: *Op. cit.* pág. 235.

(22) Cfr. G. LUKACS, *El marxismo y la crítica literaria*.

La sinceridad parece algo consustancial y supuesto en cualquier tipo de trabajo. Igual pudiera pensarse del escritor y no le estaríamos exigiendo demasiado: sólo que cumpliera una condición que, según toda probabilidad, debe estar al fondo de cualquier vocación, sea del tipo y qui-lates que fuere.

Ahora bien, en cuestiones artísticas no valen las mismas medidas que en otros predios de la actividad humana. No acertamos a explicarnos mucho el por qué de semejante situación, pero ha sido así incluso contiúa siéndolo en la actualidad, y esto es bastante menos explicable.

Por ello, cuando se trata de estudiar el fenómeno literario a través de un prisma que no sólo sea historicismo documental — y por lo mismo, miope— o impresionismo banal y engolado, muerto en su propio gorgorito. Entonces la cuestión se torna bastante grave y digna de meditación. ¿Basta sólo la explicación artística, el simple hecho de la dimensión del arte, por otra parte tan condicionado a la entraña particular de cada una en las estéticas que lo limitan o potencian?

Debe considerarse como pasado, cancelado definitivamente el infecundo “arte por el arte”. La literatura en cualquier época, pero mucho más en la nuestra, debe estar cargada de conocimientos y modos vitales, estéticos, intelectuales, etc., capaces de contribuir a la tarea de perfeccionamiento del espíritu humano, del proceso de hominización en que la humanidad viene debatiéndose tantos siglos

El escritor está obligado a buscar nuevas formas de expresión. Pero sólo la sinceridad le da patente de aventura por los campos de lo creacional. De no ser así, se cae en un nuevo “arte por el arte”, en un esteticismo retrógrado y decadente que está en pugna con el espíritu del mundo moderno. Creo que el arte, en general, nunca había sido realizado tan conscientemente como medio de conocimiento. Hoy, la mejor y más artística de las novelas puede participar de la tesis y del ensayo. Y lo que importa, en todo momento, es que el escritor “tenga cosas que decir”, sin dejar de ser un artista de la palabra (23).

Cierto en todos sus extremos, aunque bien pudiera precisarse y ser ampliada la cita. Por ejemplo en cuanto atañe al conocimiento: “el arte, en general, nunca había sido realizado tan conscientemente como medio de conocimiento”. No sólo como “medio de conocimiento”, insisto, también como medio de perfección, de influencia espiritual y sensible, sin pretender que sea una pedagogía o propedéutica docente, claro está, habida cuenta que se trata de un arte por encima de cualquier otra significación, pero siempre teniendo algo que decir y con una intención decidida y clara de conocer, influir y conformar.

---

(23) E. BADOSA: *Op. cit.* pág. 59.

La clasificación —bastante cursi, ciertamente— que hoy pretende escindir la literatura es “comprometida” y “de evasión” es algo, en el mejor de los casos, gratuito y en cierto modo ocioso. La literatura que quiera serlo con todas sus consecuencias, ahora y en cualquier época, tiene que ser una literatura eminentemente comprometida: en primer lugar con las circunstancias especiales de la época en que nace; y en último y definitivo, con el hombre y con la literatura misma. La “evasiva” es literatura porque se trata de una obra escrita, pero corresponde a un estadio “infra” del arte: es algo subsidiario y totalmente de segundos planos y significaciones.

En definitiva, el escritor consciente de su misión —no de sus pretendidos privilegios de ser superior, egoísta y vanidoso— y de su compromiso con el arte y con el hombre, debe ser sincero en grado sumo a la hora de interpretar el mundo y ofrecerlo, artísticamente elaborado, a los demás hombres de su época y a las generaciones que habrán de venir “in tempore”.

## EN LA INQUIETANTE SOLEDAD

La conclusión es inevitable y tajante: si el escritor, de cualquier época, es auténtico y sincero, real testigo inflexible de la edad que le tocó vivir e insobornablemente artista, libre de modas y pasajeras veleidades interesadas, es claro que terminará encerrado en un círculo personal e intransferible, libre de ataduras o compromisos limitadores. Es decir, el escritor sincero se encuentra irremediablemente solo. Solo, frente al mundo que necesita interpretar y dirigir artísticamente y con el que no puede contar apenas para nada; solo, asimismo, frente a los demás artistas que no lo entenderán o no querrán entenderlo; sólo, en definitiva, frente a todos aquellos que, antes o después, acabarán ocupándose de él como artista y, no pocas veces, como hombre demasiado circunstanciado.

Soledad triple, o múltiple, que significa una situación positiva por cuanto proporciona libertad y aislamiento espiritual —a veces también físico— fecundadores de las más caras ideas y los más profundos sentimientos que habrán de verterse en moldes artísticos; pero que, por otra parte, pueden significar un peligro, en mayor o menor grado, según sea el índice de soberbia o egolatría que informe su soledad. ENRIQUE BADOSA ha notado algo de esto

Cierto que, por lo general, el escritor trabaja en una soledad que, quieras que no, acaba siendo una torre de marfil a cuyas ventanas, de vez en cuando, se asoma. (24).

En verdad que la “torre de marfil” es el peligro aludido. Qué duda cabe. Pero convendría sustituir el “marfil” por el “cristal”, habida cuenta, al menos, de la diferenciación traslúcida que existe entre ambos. El marfil es opaco, impide ver lo que hay fuera, lo que equivale a decir que el escritor acabará petrificándose un tanto, creando un mundo a su medida, sin tener mucho en cuenta la realidad que le circunda y con la que terminará enfrentado en mutua incompreensión. Por otra parte, una urna de marfil es algo demasiado precioso y que suele utilizarse para guardar objetos valiosos. Si el escritor llega a considerarse algo valioso, importante y digno del “marfil”, la república de las letras no marchará demasiado bien.

Sin embargo, con el cristal sucede todo lo contrario. Puede verse a su través, salvaguardando al propio tiempo la libertad precisa, con lo que se logra la soledad, pero no se incide en el aislamiento negador e ineficaz. Y simultáneamente, la fragilidad del vidrio evita la autocontemplación umbilical y la posibilidad de creerse un buda insustituible.

Esta es la soledad que hay que exigir al escritor todavía “entre los vivos” y la que es necesario buscar —rastrear a menudo— en todos los que ya corresponden a la historia.

Por ello mismo no nos parece aceptable del todo la idea de Badosa

Cierto que, por lo general, el escritor trabaja en una soledad que, quieras que no, acaba siendo una torre de marfil en cuyas ventanas, de vez en cuando, se asoma. Mas esto no supone que el escritor no necesite del consejo del crítico. No basta que el crítico dispense elogios o censure defectos. (25).

No, no es que se asome “de vez en cuando a sus ventanas”, necesita estar siempre asomado: de ahí la metáfora del cristal. Y es que no sólo debe trabajar en la soledad, sino vivir en ella. De este modo necesita siempre del crítico, aunque no para “darle consejos”, antes al contrario, lo precisa como elemento capaz de juicios de valor *a posteriori*, de interpretarlo y darle difusión. El crítico, en cierto modo, desarrolla —o debe hacerlo, al menos— una labor docente, de maestro que desentraña problemas de arte y ofrece sus soluciones a todos aquellos a quienes el arte va destinado y que, privados de la tarea esclarecedora del crítico, nunca llegarían a profundizar lo suficiente en la obra literaria.

(24) E. BADOSA: *Op. cit.* pág. 38.

(25) E. BADOSA: *Op. cit.* pág. 38.

Por tanto, la soledad última, casi metafísica, del escritor no es entorpecida por ningún elemento extraño, ni siquiera por la actividad del crítico: el arte es anterior y está por encima de la crítica. Y nótese que decimos entorpecida, porque en efecto así es: cualquier agente que condicionara la soledad libre e independiente del momento creador, contribuiría, en mayor o menor grado, a frustrar la obra de arte en ciernes.

Todavía no ha existido un gran escritor —los simplemente aceptables y los mediocres no cuentan a la hora del arte, se ahogan en sus propias circunstancias tempo-espaciales, por más que en su momento vital gozaran de alguna e, incluso, abundante popularidad— cuya trayectoria creacional haya estado supeditada a cualquier tipo de crítica.

Es triste, desde luego, quedarse solos, necesitar la soledad como ingrediente necesario para la creación. Pero junto a la tristeza vive la alegría de saber que ella es el horno ajeno a toda ingerencia condicionadora. La soledad, como ya hemos afirmado en otro lugar (26) es la única y gran compañía del hombre de Letras comprometido con su propia vocación.

## LA TORRE Y EL CAMPANARIO

El enunciado del epígrafe, crítico en cierto grado, insiste ahondando en la realidad solitaria que dejamos apuntada y, sin ínfulas poéticas, resuelve acerca del que pudiéramos llamar con llaneza el escritor *grande*, si el término, acaso, no lleva ya *in pectore* la embrionaria significación de tonta perogrullada.

En cuestiones artísticas, en efecto, no vale “lo grande” y “lo pequeño”, es decir, lo burdo cuantitativo. Vale, desde luego, la cualificación entitativa y deja de tener importancia todo aquello que aparece indiferente o frustrado en su dimensión estética. De ahí que los escritores sean todos “grandes” —torre y campanario al mismo tiempo, cuyo concepto dúplice opera un desarrollo progresivo convergente al final, donde todo es campanario y torre— si se pretende jugar con la determinación cuantitativa. En última instancia, son simplemente escritores cuando han logrado alcanzar un grado de significación artística determinado, porque no todo el que escribe es escritor. Y en cada generación de “plumíferos”, que diría el clásico, hoy es preciso eliminar una caterva inmensa de escribientes que nada o muy poco han logrado aportar a la historia del arte literario, pero que, probablemente, fueron necesarios para el surgimiento

---

(26) Cfr. nuestro trabajo *La soledad en la poesía romántica española*, Publicaciones de la Universidad, Murcia, 1966.

y desarrollo de los escritores auténticos, de esos que llamamos pomposamente “campanarios” y “torres”: los artistas literarios, en definitiva.

Unas palabras de BADOSA, aplicadas a GRAHAM GREENE, son susceptibles, también, de que cualquier otro escritor las haga verdaderas, con las consiguientes reservas

Porque Graham Greene supera tópicos y convencionalismos de expresión, de estilo y de técnica constructiva, porque se encara con difíciles y acongojantes situaciones espirituales, podemos decir que es un escritor de la realidad. La investigación literaria y humana de Graham Greene tiene siempre un tono patético. En su ideología hay un sentido trágico de la vida que, si bien al final se resuelve en la esperanza en Dios, no por estos nos ahorra la peripecia angustiosa, dramática y real. En las obras de Graham Greene, el lector no se halla con unos hechos ficticios, sino con el trasunto de la más fiel, cotidiana, doméstica y terrible realidad: la de las horas que pasan, la de la vejez, la de la muerte, la de encontrar o no encontrar a Dios, la de amar o no amar a Dios, la de la alegría y felicidad también. Pero, en suma, se ve enfrentado con una medida aritmética gris, lamentable, triste y dolorosa que arrojan los factores de toda existencia humana (27).

Esta es la gran cuestión, hacer artísticas —que equivale a decir modélicas e impresionantes— las cosas sencillas y terribles que rodean al hombre por fuera y por dentro. Todo el mundo aspira a ello; pero sólo unos pocos lo logran: son los escritores grandes, excelentes, formidables, extraordinarios, genios... como se les quiera llamar. Insistimos de nuevo: artistas de la palabra escrita, personales e intransferibles cada uno de ellos, originales en cualquier sentido, diferenciados de todos los demás, al tiempo que unidos por el denominador común de la creación estética. Lo ha notado Middleton Murry: “El que la individualidad valga o no, ya es otra cosa; pero por lo general las individualidades son valiosas por lo mismo que son raras”.

Esto es cierto. Aunque no nos lo parece tanto el contexto en que va inmersa la cita.

Yo creo que el gran estilo es, más que nada, un espantajo. Existen estilos, pero no el estilo. Existen grandes y pequeños estilos; también existen no-estilos. Y nadie puede tener un grande o pequeño estilo con sólo pedirlo, ni siquiera pasando grandes trabajos... El que su individualidad valga o no, ya es otra cosa; pero en general, las individualidades son valiosas por lo mismo que son raras. Nada podrá enseñar a un hombre a sentir distintamente: pero probablemente la mejor

---

(27) E. BADOSA: *Op. cit.* pág. 158.

manera de que descubra si él siente así, es eliminarse de sus propios cálculos. Ser impersonal es la mejor manera de alcanzar la personalidad, y deja menos oportunidad de que se engañe uno a sí mismo (28).

No es cierto, al menos para nosotros, para nuestra particular manera de entender el arte y el artista literario. La experiencia personal del autor es una gran cantera, por cuanto puede ser también la experiencia personal de los lectores, de los otros hombres. Y, aparte el genio preconizado por Coleridge, el real y verdadero autor cualificado es aquel que convierte sus propias experiencias personales en experiencias de alcance universal, válidas para cualquier hombre en cualquier época y lugar.

¿Para qué continuar escribiendo acerca del hombre de genio, del autor cualificado en las lides literarias? Todo converge en ser uno y lo mismo, como decía el filósofo.

Sin embargo, no quiero pasar por alto la opinión de un crítico y creador tan significativo como T. S. ELIOT, expuesta en trabajo recogido en el libro póstumo *Crítica al crítico*. Trata, sobre todo, de encuadrar al hombre de letras en un marco educacional necesario

Pero si presento la defensa de los clásicos desde el punto de vista del hombre de letras, me encuentro en el terreno más seguro, pues creo que se estará de acuerdo en que la pretensión de ser hombre de letras es una modesta pretensión (29).

En orden a esa modesta pretensión, alude al “hombre de genio” y al “hombre de letras”, en dos preciosas y precisas páginas insertas en *Los clásicos y el hombre de Letras*, capítulo séptimo del citado libro.

Y de ahí arranca su gran idea de la continuidad de la literatura como principal eje vertebrador de la misma.

Al final, todo apunta a un centro único: la educación —y precisamente una educación clásica, o en los clásicos— es absolutamente necesaria para el hombre de letras

Cuando un escolar compone buenos versos, hay razón para esperar que descuelle más adelante en esta o aquella actividad; pero esa actividad puede alejarse mucho de la poesía o de las letras, y puede conducirlo tal vez al foro o a la sede episcopal. Lo probable es que una mentalidad verdaderamente literaria se desarrolle lentamente; necesita de un régimen alimenticio más completo y variado, un conocimiento más heterogéneo de las realidades, una mayor experiencia

(28) J. M. MURRY: *Op. cit.* pág. 135.

(29) T. S. Eliot: *Op. cit.* pág. 193.

en hombres e ideas que lo que se requiere para la práctica de otras artes. Por eso, el problema que plantea es más desconcertante. No pretendo al decir esto atribuir preeminencia alguna al arte literario en sí; no hago sino señalar una diferencia en la preparación. (30).

Pero esa educación ha de ser eminentemente clásica, repetimos, referida al griego o al latín: “Mi tesis particular es la de que, para preservar la continuidad de la literatura inglesa, es esencial mantener la enseñanza de los clásicos”.

La importancia de la educación es, pues, decisiva para el destino del hombre de letras, que no puede quedar nunca a merced de las puras fuerzas analfabetas del instinto,

La importancia de un género de educación puede estribar casi tanto en lo que omite como en lo que abarca. Los conocimientos clásicos de Shakespeare parecen derivarse en gran parte de traducciones. Pero vivió en un mundo en el que se respetaba el saber de los antiguos y se admiraba y saboreaba su poesía; había recibido una educación de la misma clase; y para un hombre de letras es casi más importante que las personas cuya compañía frecuente estén bien instruidas que estarlo él mismo. Las normas y valores estaban allí presentes; y el propio Shakespeare tenía el don, que no es innato a todos, de extraer el máximo fruto de las traducciones. De esas dos ventajas contaba él con lo más importante. (31).

De ahí que la gran cuestión pueda plantearse en estos, o parecidos, términos: “¿Creemos que mantener la grandeza de nuestra literatura es algo de importancia suficiente como para que sea tenido en cuenta poco o mucho, en nuestra planificación docente?”.

Y todo a pesar de la idea —o precisamente por ella— de que la pretensión de ser hombre de letras sea, después de todo, “una modesta pretensión”.

En cualquier caso —y con esto acabamos— es absolutamente cierta la idea que apunta LUKACS: “Naturalmente, todo autor, especialmente si es en verdad grande, es en la propia creación más rico y multiforme que la tendencia literaria o social que representa”. (32).

Nueva confirmación, pese a todo, de la teoría del autor de genio —torre y campanario poéticos al unísono— como dinámica efectiva que opera el desarrollo estético de la literatura.

---

(30) T. S. ELIOT: *Op. cit.* pág. 205.

(31) T. S. ELIOT: *Op. cit.* pág. 198.

(32) G. LUKACS: *Breve estoria della letteratura tedesca*, Edit. Einaudi, Torino 1956, pág. 23.