

INSTITUTO DE ENSEÑANZA MEDIA DE ZAMORA

DISCURSO DE APERTURA
DEL CURSO 1956-57

PRONUNCIADO POR
D. AGUSTIN GARCIA CALVO

Acerca del

Poder Moral del Arte

EL 15 DE OCTUBRE DE 1956



I. 1. —Muy vieja es ya la cuestión que hoy saco entre vosotros acerca de los poderes morales del arte, de la capacidad que la canción, el drama, el templo o la danza puedan tener para alterar en un sentido determinado la situación (el humor) y aun la constitución (el carácter) del que los oye o ve.

I. 2.—Líbreme Dios de referirme a esa sucia cuestión de si tal escena del cine o tal música o tal escultura puede irritar perversamente adolescentes imaginaciones. Cuando hablo de poder moral del arte, es para descubrir en él algo más limpio y grande que la cualidad de ser honesto y recatado: una verdadera virtud positiva, si la tiene, de empuje hacia el bien.

Nota bene: no se deprecia con estas palabras la virtud de la castidad, que, aun siendo negativa, puede suponer un esfuerzo muy positivo y meritorio, y que es, por supuesto, así entendida, de una limpieza deslumbrante. Se limita solamente el tema del presente estudio, en el sentido de dejar a un lado la influencia pervertidora que la mala obra de arte (por razón siempre de su fondo: v. III 3) puede tener, cuestión que puede y debe ocupar a la Moral, pero no a la Moral del arte en sentido estrecho, para centrarse a tratar de la excitación moral hacia el bien, que la obra de arte puede producir por sí, no por su tema [cfr. I 3, al final]. Puede ser sin embargo que, en caso de no descubrir en el arte por si esta influencia como impulso hacia el Bien Sumo, que Fray Luis descubría en la música de Salinas, entonces no le quede al arte nada más limpio y grande que lo honesto y recatado de su tema.

I.3.—Sin aludir por ello al arte como **instrumento** de enseñanza o sermón. Creo ciertamente en el arte que sirve a la predicación o a la ciencia: es el genio dramático de Platón puesto al servicio de la exposición doctrinal; o la potencia poética de Lucrecio, engrandeciendo su apostólica voz; o el sermón artístico de Persio, de Juvenal o de Bossuet; es el genio expositivo de la Agricultura de Herrera, de la Botánica de Laguna; de Buffon o de Poincaré; y aun, saliéndonos de las artes literarias, que son las que casi exclusivamente usaba la didáctica como medio tenemos las láminas biológicas de Cajal, los mapas de Kiepert, las películas divulgadoras de Walt Disney. Cabe sí el **uso** del arte, la utilidad del arte como instrumento, y por lo que me toca, admiro ese tipo de arte impuro no menos que el puro. Pero no hablo ahora de la utilidad, sino del poder que la obra de arte (poema, friso de templo, vitral de iglesia) tenga por sí por sí misma, no por las cosas que represente o sugiera.

I. 4.—Se trata pues -concluirá alguno acaso en este punto- de la influencia moral de la forma artística, no del **fondo**? Ah, por desgracia hay aquí una inveterada confusión en algunas ideas elementales de la estética, y es vano tratar de hablaros con alguna claridad del poder del arte sin haber hecho por aclarar esas cuestiones. Y, como al fin de lo que se trata es de hablar de arte, vamos a ello, si os parece.

II.1.—Reina entre nosotros (como en todas las llamadas épocas de decadencia artística) el error de que el arte debe **reproducir** las realidades: así vemos la pintura que se valora por el parecido con el modelo, la música descriptiva, parte de la que llaman novela realista, el arte en fin de interpretación dramática que pretende (especialmente en el cine) la máxima naturalidad como toda aspiración.

II.2.—Claro está que puede tal arte reproductor de la realidad conseguir efectos morales sobre el oyente, con tal de que la realidad reproducida tenga en sí esos efectos. Por ejemplo: una mujer que llora en la calle sobre el cadáver de un hijo perdido en la guerra es algo que mueve a conmiseración y llanto: si un fotógrafo sorprende y filma

esta escena, es evidente que los metros de película resultantes guardarán los mismos efectos; o bien, si el chirrido de un carro produce melancolía y un virtuoso del violín lo reproduce exactamente, el efecto será también melancólico. Pero el arte no habrá intervenido para nada en ninguno de los dos casos. Y por esto decíamos (I 2) que la pornografía no nos interesaba como tema: pues un vicioso podrá sentirse irritado por una Afrodita de Boticelli; pero la prueba de que a Boticelli no le cabe culpa en esto, es que, si a aquél le ofrecéis una fotografía del natural, la preferirá a la Venus; y aún más si le dais una visión cinematográfica en colores; y si no prefiere, en fin, el natural mismo, será por la cobardía sexual propia del buscador de pornografías.

Nota bene: se exime de culpa al artista moralmente sano que, precisamente con su arte, libera al desnudo p. e j. de la afrenta y pecaminosidad que sobre él arrojó el pecado original; no se niega que el hombre vicioso, ciego al arte, puede a pesar de todo cebarse en el tema, y aunque nunca como por una fotografía inartística, ser por él inducido a pecado. Y así la Moral cristiana puede considerar dañina, por razón de su fondo, esa obra de arte en relación con el hombre pervertido.

II.3.—Conviene pues que nos fijemos en esto: la obra de arte **no** es una reproducción de la realidad, sino que *es una realidad*: una nueva cosa! un objeto de creación, un objeto artificial precisamente por oposición al objeto natural. Artista, poeta, quiere decir, por cima de la sensibilidad, la fuerza expresiva y otras sutilezas, creador, inventor, trovador o encontrador de lo no existente antes, ni siquiera sospechado ni buscado por él. Acaso pensaríais que a esto se opone la traída y llevada definición del arte por Aristóteles como una imitación de la naturaleza. Conviene que nos detengamos un punto en ella.

II.4.—El artista en efecto, el poeta, realiza, según la expresión de Aristóteles, una *mimesis* de la naturaleza. Pero no ciertamente en el sentido de que reproduce, repite, los objetos naturales, sino en el sentido de que se pone a rivalizar con la Naturaleza, a crear como ella crea, a imitar sus procedimientos, sus métodos de producción, pero no sus producciones. Hacer una mesa es imitar a la Naturaleza, aunque ésta no nos ofrezca mesas: es rivalizar con ella, prolongar su capacidad de creación, de invención de nuevas criaturas. Pero fabricar una roca natural, más que una imitación, es una insufrible pedantería.

II.5. —No es que el arte no pueda tomar como materia elementos de la realidad preexistente, cuando por el contrario actúa las más veces el arte por abstracción de datos naturales brutos; muy bien imita también en esto a la Naturaleza, la cual fabrica bueyes a partir de yerba y yerba a partir de bueyes. Incluso puede una pintura abstracta ser menos artística y creativa, más natural (semejante p. ej. a las alas de un insecto o a un trozo de tejido pulmonar al microscopio) que no una novela que estiliza la vida de todos los días: así la reciente de Rafael S. Ferlosio, "El Jarama", que muchos han tachado de reproducción magnetofónica de la vida y conversación vulgar, pero que es, por el calculado equilibrio de episodios y la eliminación del rasgo inútil artísticamente, una ordenación arquetípica de lo vulgar: esa exactitud, esa justeza en colocarse cada persona y palabra en el sitio y momento que le corresponde, no se encuentra en la realidad, sin, por ejemplo (a pesar de la radical diferencia de "fondo") en los gestos y palabras de los héroes de la "Ilíada".

III.1. —Tenemos pues aquí la manida cuestión de "fondo y forma". Apenas puede mantener ya nadie tal distinción de dos partes en la obra de arte después de las exactas aclaraciones de Croce. Todo el error procedía de las artes literarias: porque en la lengua hay en efecto dos partes, lo significado y lo significante (tales los términos de Ferdinand de Saussure, el padre de la Gramática moderna), que aún ahí, más que dos partes, son dos aspectos de la única realidad de la palabra, el haz y el envés de una misma cosa, al modo que p. ej. las vibraciones de ondas y la manifestación sonora de esas vibraciones no son dos cosas distintas.

III.2. —Pero es que lo que distingue el lenguaje artístico del cotidiano, río cu literatura, no consiste para nada en lo que se dice, sino todo en la manera de decirlo. Y aún más deplorable es extender a las otras artes esta separación, y pensar que la música o la pintura tienen por qué tener contenido alguno distinto de ellas mismas. Tal contenido puede faltar en absoluto (ni el músico tiene por qué intentar sugerir tristeza alguna o lucha de vientos, ni el pintor tiene por qué expresar ningún paisaje o carácter humano), lo cual basta para mostrar que el pretendido fondo de la obra de arte cae fuera del arte por completo.

III.3.—La obra de arte es una unidad perfecta y ni siquiera tiene por qué plantearse el problema de si hay o no dos partes; sólo si alguien se empeñara en distinguirlas, habría que concluir: pues bien, lo único propio del arte es sólo y exclusivamente la "forma". Lo que importa no es lo que el artista exprese (puede no expresar nada), sino cómo lo hace; si lo hace bien, su obra es buena y da bien a quienes la reciben; si lo hace mal, hará mal necesariamente: porque si el tema es malo, se cebarán perversamente en el tema oyentes y espectadores; y si es bueno, no estará mas que ensuciando una hermosa realidad.

IV. 1.—¿Tenemos pues, "el arte por el arte"? He aquí otra de esas viciosas fórmulas que nos confunden. Después de destruir los tópicos de la mimesis mal entendida y de la separación de fondo y forma, tropezamos en éste, que puede sernos especialmente perjudicial, al tratar de los poderes morales del arte. Porque es que entonces—se nos dice—, en el caso de que la obra de arte tenga un tema real, cualquier "fondo" sirve, cualquier "fondo" es bueno para ejercitar esas influencias morales del arte ¿Debemos ser pues indiferentes a la calidad moral del "fondo"?

IV. 2.—Pues bien: en el caso de que la materia usada sea un tema real, no se debe ser del todo indiferente al tema, sino con la siguiente limitación: que sea *interesante*. Todo lo que hay sobre la haz de la tierra y bajo los cielos y más allá, todo lo que pasa en el tiempo, es siempre, aunque sea sucio y feo y desgraciado y doloroso, bueno para materia de arte, con esa sola condición: que sea interesante.

IV. 3.—¿Qué quiere pues decir "interesante"? Sólo esto: que sea capaz de retener la atención de muchos, de una clara mayoría de los hombres que podrán oírlo o verlo; es decir: que sea *popular*, que esté entre los motivos de gozo, de dolor, de esperanza, de miedo, de duda, de desesperación de todo el mundo.

Pintar un friso tomando como materia prima una hilera de cucarachas es bien legítimo, en cuanto las cucarachas son motivo universal de asco para el hombre y transfigurarlas en decoración (si es que el artista lo consigue) es una hermosa obra; reprodu-

cir sobre la escena gestos de soberbia o lujuria puede ser, como veremos (XIV 1 y ss.), purificador de las lacras comunes a todos; jugar con lo fúnebre en versos o música puede ser bendita cosa; los horribles condenados de la "Comedia" son, con la expresión de Keats, "un gozo para siempre"; llenas de excrementos están muchas escenas de Aristófanes, varios epigramas de Catulo; pero el arte lo ha trasmutado todo en bien.

IV. 4. —Lo que es en cambio condenable es que el poeta, el pintor, el actor, quien sea, se dedique a ponernos delante de los ojos las privadas pejugueras de su propia psique, las particulares anécdotas de su vida: ni los vacilantes borrones de pintura de un niño sobre sus cartones o los gatos que borda amorosamente en sus almohadones la solterona nos interesan más que, a lo sumo, como curiosidad, ni encontramos emoción en los caprichosos desacordes de la flauta de un demente, ni podemos sacar ninguna salvadora remoción de escuchar al poeta hablarnos de las deliciosas aventuras que vivió con su novia aquella tarde o de lo mucho que quería a su madre que se murió hace poco.

IV. 5. —Lo cual tampoco es excluir la novia o la madre ni ninguna otra cosa del mundo como materia de arte: lo que importa es trocar, como Dante o Antonio Machado, "**el amor en teología**". Quiero decir: que lo que importa es que el modo de tratar sus temas el artista, aun cuando éstos sean íntimos (y lo mismo da, por supuesto, que las experiencias amorosas o de otro orden que se empleen sean reales o bien inventadas: al fin todo se inventa), que la elaboración artística pues los haya convertido en universales, en populares, de modo que en toda alma vulgar y corriente despierte ecos aquella canción, aquel baile, aquel drama.

IV. 6. —Más ¿cómo podremos asegurarnos que el tema sea popular, universal, que despierte tales ecos? Hay aquí una cuestión más de fe que de sabiduría: pero no dejaremos por ello de atacarla. Hay que partir de que la mayoría son buenos, sanos, alegres, en el sentido de que *quieren* ser buenos, tener salud, tener alegría. Y entonces; la condición del creador que hace arte para su pueblo, para los más, para "nosotros", es sólo ésta: que a su vez sea un hombre corriente y moliente, es decir: sano, alegre, bueno; sólo diferente de los demás en poseer esa larga paciencia que se llama genio.

IV. 7. —¿A qué, pues andar fijando desde fuera limitaciones temáticas? Mejor digamos al artista: sé bueno, y entonces pinta de lo que quieras (si quieres pintar de algo), canta de lo que quieras; porque lo que llame tu atención, llamará la nuestra, la de "todo el mundo"; y al fin el tema no importa más que la composición química de tus colores o la marca de tu piano: lo que importa es que lo hagas bien; lo que importa es el arte.

V. 1. — Aquí estamos pues con el arte—espero—un poco más desnudo, un poco más claro: un arte que es imitador de la Naturaleza, en cuanto crea como ella, pero no *lo que ella*; que no sufre separaciones entre "fondo" y "forma", pues todo su *espíritu* es *cuerpo* sensible; que en fin no exige de su materia sino que, en caso de ser algo previamente real o vital, sea común al espíritu de todos *nosotros*. Es del poder moral de este arte en sí y por sí de lo que hablamos ahora.

V. 2.—Pero ¿qué entendemos bajo esta influencia moral de la criatura de arte? Porque todo objeto de la realidad (así los artísticos como los naturales) no puede menos

de influir en nosotros: influye en toda alma con la que tropieza por el solo hecho de existir, de estar en contra, de ser objetos. Pero los objetos naturales influyen en nosotros de una manera desordenada, indiscriminada, azarosa, para bien y para mal, para arriba y para abajo. ¿Puede ser que el arte ejerza, como decíamos (I 1), una influencia ordenada en determinado sentido?

V. 3.—En el sentido del bien, por ejemplo: es decir, si tiene el arte capacidad de hacernos mejores. Puede asegurarse que una canción, oída o cantada por un hombre corriente, en circunstancias normales de tristeza o de buen humor, por el hecho de ser una obra de arte lograda, ha de mejorar el humor y por tanto el carácter de ese hombre? Y si el arte tiene ese poder, ¿cómo lo tiene? ¿De qué modo se ejerce?

V. 4.—Podríamos ya dudar si ha de tratarse de un influjo positivo o negativo: si negativo, como arte liberador, como fuerza mágica que nos arranca del *taedium uitae*, de la tristeza de vivir; o si positivo, como derecho empuje hacia el bien. Puede sin embargo que tal distinción sea algo vana, en cuanto pensemos que, suprimida la tristeza de vivir, surge sin más un empuje hacia el bien en todo hombre medianamente sano; o que, al revés, una fuerte excitación hacia la acción buena incluye en sí una liberación de la pena existencial.

VI. 1. — Veamos sin embargo en qué consiste esa pena de vivir. Pero Lucrecio lo dijo de una vez para siempre, *cura metus-que*, la preocupación y el miedo. Esto, y otra cosa por debajo de esto: la constante atracción de los seres hacia la nada: esa agobiadora fuerza de la inercia, que con nombre demasiado divertido llamamos pereza. Pero ella se mezcla estrechamente con la preocupación y el miedo de lo porvenir: son éstos en efecto miedo a la nada, preocupación de morir, de no ser, de no hacer, de no tener, aunque cotidianamente se manifiesten como terror a la pobreza, al deshonor, como egoísta acecho tras el dinero o la hembra, como lucha y trabajo narcotizador del hombre de empresa (o presa) igual que como desilusión definitiva de borracho, como ahorro, como ambición, como todos los demonios que nos hacen tristes en la vida de todos los días, los demonios que maldijo Jesucristo en el sermón de la montaña.

VI. 2.—Mas ¿qué poder tiene el arte contra ellos? Puede que la respuesta no sea muy difícil: todo arte tiene un poder liberador de la inercia, en cuanto lleno de un ritmo creador que se contagia al que lo ve o lo oye; y es además liberador de la preocupación y el miedo por ser actividad gratuita y sin finalidad.

VI. 3.—*Actividad y gratuita*: esto quiere decir *juego*. A nadie se le oculta la relación íntima que hay entre el retozo y el acto artístico; y ya se sabe que en varias lenguas un mismo verbo designa el jugar y el representar por ejemplo una obra de arte teatral.

VII. 1. — Ahora bien: lo único que *vale* de la vida humana es en verdad el juego. Porque todo acto con finalidad, todo acto que pretende algo, que busca algo que está fuera de él, fuera de sí está, carece de propio valor, y es por ello mismo esencialmente infeliz; quiere ser útil para alcanzar algo; por eso mismo no vale nada.

VII. 2. — Así es el trabajo, la actividad no-gratuita, una desgracia (no en vano usado como maldición por Jehová y menospreciado de Jesucristo) en cuanto es procura de

la subsistencia (o peor aún: de un supuesto medio para la subsistencia, el dinero); y en afanosa pretensión de conseguir por el trabajo (con su odioso pecado gemelo, el ahorro) el disfrute de algún tiempo que nos quede libre, unas horas al fin de la jornada, unos años al final de la vida, vamos vendiendo nuestro tiempo de cada momento, la tercera parte, la mitad de nuestra vida.

Nota bene: N. S. Jesucristo menosprecia el trabajo en el Sermón de la Montaña, al alabar a los pájaros, que *non serunt neque metunt neque congregant in horrea* (Mat. VI 26) y a los lirios, que *non laborant neque nent* (ib. 28); en cierto modo, en la parábola de los viñadores (Mat. XX), y con más claridad en Luc. X 38 ss.: *María optimam partem elegit*. Lo cual no esté en contradicción con la tradición extraevangélica de que él mismo trabajara en los treinta primeros años antes del tiempo de dedicarse por entero a la mejor actividad; en lo cual nos daría ejemplo. Pues es lo mejor la actividad gratuita, la actividad en virtud de la Gracia, pero el ocio inerte no es mejor que el trabajo. Los pájaros y lirios alaban al Sumo Bien y María vive sus palabras.

VII. 3. —Y si nos fijamos, lo que el trabajo o el dinero pretenden no es más que conquistarnos eso, que en el fondo sentimos que es lo único que vale: **el ocio**, el domingo sin preocupación, la vejez sin miedo.

VII. 4. —Cierto que llega el domingo, llega (si llega) la vejez, y el hombre no sabe qué hacer con su ocio: se aburre; abre la boca, descubriendo por el agujero la nada de su ser; acude al fútbol, va a matar lo que le queda de día o de vida en las películas que menos le hagan pensar. Proponedle ir al bosque a dar volteretas en la yerba o que se pase la tarde cantando o recitando versos: "para vosotros —os dirá—: menudo tostón!" No pues: él ya no quiere vivir; quiere **que le vivan**, y lo más deprisa posible, ese tiempo, que le sobra. Y ¿para esto se sudó? Y ¿en el anhelo de esto se soportaron las fatigas de todos los días de toda la vida?

VIII. 1.—Mas sin embargo nada prueba esto contra el valor supremo del ocio y el juego, sino sólo contra los efectos del trabajo y los demás demonios citados. Es evidente que la única porción de vida que merece vivirse es aquella en que el hombre, libre de preocupación por su porvenir, de la egoísta busca y afán de barrer para dentro, del negocio, libre de todo miedo a la nada (la cual, por estar siempre presente como substancia de su vida, no le parece ya escalofriante amenaza), no se abandona sin embargo al ocio pasivo, modorra de siesta dominguera, sino que en exaltación de todas sus facultades se lanza al retozo, al juego, a la actividad gratuita: a nadar, a cantar, a charlar interminablemente de todo lo divino y humano.

VIII. 2. —Son estos ratos todo lo que vale. Lo demás es sólo oscura ganga la vida "andante sombra", como dice Macbeth, modorra ahita de pesadillas. Pero aquellos breves momentos parecen cualitativamente distintos: es como si despertáramos, a vivirmos de veras, a ser de veras.

VIII. 3. —Pero habrá también quien disfrute en su trabajo —se me dirá. Dichoso él: su estado es el más perfecto en los momentos que tal suceda, y en verdad, más que trabajar, está jugando, está haciendo una obra de arte. Yo mismo, entre las muchas clases, fracasadas, forzadas, llenas de gritos, equivocaciones, bostezos, ¿cómo voy a negar mi intensidad de gozo en esas pocas que uno de vez en cuando consigue, en que

el cruce de preguntas entre vosotros y yo resulta justo, ligero, en que el desentrañamiento de un mismo texto centra firmemente la atención de todos nosotros? Pero entonces, sí: esa clase ha sido, para vosotros y para mí, un juego: ha sido una humilde obra de arte.

IX. 1. —Prevengo, al llegar aquí otra objeción que se me viene a las mientes. No es algo enormemente egoísta hacer un ideal de vida de ese disfrute pleno de la propia vida de cada uno en tales momentos de actividad gratuita? ¡Qué lejos de lo cierto, amigos míos!: pues el egoísmo está en la preocupación y el miedo. Es justamente en los ratos de actividad gratuita cuando el hombre sé encuentra en disposición de hacer algún verdadero bien y ser más bueno verdaderamente. Y esto es ya lo primero: que el ser más bueno es el mejor bien que a los otros puede hacerse.

IX. 2. —Compárese en cambio la falsedad (aunque pueda ser útil) del bien que se hace con algún fin: el que echa carne al obrero por temor de que se desmande, u organiza para él colectas para lucir como flor de la caridad, o proclama que viene a redimirlo, para sentirse jefe de partido político, o para cualquier otro "para", hace algo que acaso será útil para algo en algún momento; pero no espere de ello mejora ni alegría para sí ni para otro. Ese favor, como dijo Nuestro Señor Jesucristo, "ya ha recibido su paga".

Nota bene: El bien que tiende a un fin determinado, en conseguir este fin recibe su paga; el verdadero, el gratuito es el que no pretende paga ninguna, el que se hace por amor del Bien mismo (es decir: de Dios), lo cual no quiere decir que no reciba la paga: pues muy por el contrario la recibe máxima en el goce del Sumo Bien.

IX. 3. — "Su paga"—esto es lo importante—: el bien dotado de finalidad se paga. El verdadero bien es tan gratuito como carente de fin: es el bien -fijémonos en esto- que sólo puede hacerse jugando.

IX. 4. —El mejor bien para los otros es hacerse uno mejor -esto hemos dicho: pero téngase ahora en cuenta que el hombre en trance de juego es el hombre por excelencia volcado hacia fuera: es el que se sale de sí mismo, que deja de girar en torno al hediente pozo de su YO, para salir disparado, como el sol en línea recta hacia los otros. Y esto es bien para los otros: pues para los otros lo mejor es lo contrario del egoísmo: y esa expansión del que juega quiere decir que él, que vive más intensamente, más intensamente se trasmuta en otro, se hace otro, se da.

IX. V —Y el principal efecto de su actividad gratuita es contagiar de ella a los demás, asimilarlos a él, al asimilarse él a ellos, en la canción, en la danza, en el deporte, en la charla. Al contrario de la felicidad, que es esencialmente egoísta, los vislumbres de alegría que el juego da, no son cuestión del yo, sino del *nosotros*. El que es solo, como decía el Eclesiastés, es triste; y todo jugador, todo artista, supone necesariamente el colaborador: público, oyente, espectador.

X. 1.— Pues bien: todo arte, por el solo hecho de ser juego, de no pretender a nada, tiene este poder de bien sobre los otros, hacer entrar también todo su espíritu (y su cuerpo: todo es uno) en una actividad gratuita. Un bailarín, un músico, aunque realizan su obra entusiasmados de su juego, sumidos en esa divina actividad que los embriaga y llena de gracia, por ello mismo, por moverse libres de toda inercia y ansiedad

práctica, se siente invadido quien los ve, quien los oye, de una corriente de participación.

X. 2.—Su corazón entonces, cuando no sus pies mismos, siguen el gesto y la melodía y se contagian de la alegría misma en que estos nacen, de un modo semejante a como las vibraciones de una voz, conmoviendo la laminilla de un aparato emisor, se contagian en vibraciones del receptor, y en él de nuevo se transforman en voz con su tono, timbre y sentimiento.

X. 3.—Porque conviene anotar lo que la experiencia tantas veces nos confirma: que la relación entre sentimiento y gesto» entre espíritu y cuerpo (aquí la medicina psicosomática) es reversible: si la tristeza inclina a agachar la cabeza, o si la energía se manifiesta con paso seguro y bien marcado, así el estar largo rato cabizbajo puede engendrar tristeza y energía el andar con paso firme y rítmico.

X. 4. —Un hombre sumido en sus más íntimos pesares no tendrá probablemente gana alguna de oír una canción, de recitar de su memoria unos claros versos: para hacerlo, tendrá que forzarse bárbaramente: forzar su inercia, su naturaleza. Si lo hace, si se fuerza, puede que la música o los versos a la fuerza trastruequen el estado de su espíritu.

X. 5.—Porque nuestra constitución tiende ansiosamente a la armonía, a reducir la desproporción: a un espíritu tétrico le gustan las habitaciones oscuras, los trajes severos, la compañía de hombres taciturnos: es lo que le cae bien, naturalmente, lo que armoniza con él. Romped decididamente la desdichada armonía: ponedle, contra su tendencia, en una compañía de buena intención y buen humor; hacedle bailar y cantar una y otra vez, hacedle andar por la orilla de risueños arroyos. Si insistís en esto (**lo difícil es insistir**, ir contra naturaleza), la armonía tenderá ya a recobrase espontáneamente a costa de la primitiva melancolía-

XI. 1.—Pero aquí falta hacer un intermedio: porque realmente los más de vosotros sonreiréis compasivamente a todo esto, como a una divagación entablada sobre la nada: pues en verdad ¿dónde se ven en la vida de todos los días esos mágicos efectos de la danza, de la pintura, de los versos?

XI. 2.—Poco se encuentran -es cierto- semejantes efectos. La razón es clara: las artes están cada vez más fuera de la vida; y si el arte está lejos de nuestra vida, ¿cómo puede actuar sobre ella ni en el sentido de la alegría ni en ningún otro? Mientras los cuadros estén colgados en los museos y no iluminen las paredes del trabajador, mientras la buena música haya que acudir a un concierto de etiqueta para oírla, mientras sea la poesía cosa de un cenáculo de poetillas, dedicados a leerse unos a otros sus prodigios de sensibilidad y de fuerza expresiva, ¿qué vale entre tanto todo lo que decimos?

XI. 3.—Decía ese arquitecto de las ideas españolas, don José Ortega y Gasset, que tal incapacidad de los museos y conciertos para causar verdadero placer (es decir: para remover a fondo, para tener poder moral) sobre el pueblo se debe a que la atención, harto preparada para admirar y degustar, resulta demasiado grande para el alimento que se le ofrecía. Y tal melodía, que oída por un organillo en la calle nos conmoviera, puede dejarnos fríos en un concierto anunciado por todo lo alto; y una hermosa escul-

tura, ante la que pasamos con convencional admiración en el museo, podía acaso, colocada en el centro de la plaza, ir dejando en nosotros, a fuerza de pasar y pasar ante ella, casi sin mirarla, un grueso sedimento de gozo.

XI. 4. —Pero, sea cual sea la causa, sépase que, cuando hablamos aquí del poder moral del arte, nos referimos a eso: a un arte metido en la vida diaria: a una poesía que la criada, al ir a la plaza, tenga que escucharla, como las coplas del ciego, y que tenga que oírla un día y otro por la radio el señor de negocios, en pleno puro y digestión, entremedias de las cotizaciones de la bolsa. Hoy casi todas las coplas del ciego son malas y malos (¡Dios nos libre!) los discos que la radio coloca en las horas más estratégicas, mientras los productos que se suponen de buena calidad se reservan para las exhibiciones de artes plásticas, los conciertos de gala y para los tomitos de poesía en edición limitada. Pero esto no tiene por qué ser así, y basta para que todos hagamos todo porque no lo sea más, por encontrar los modos de arte que responden a nuestra vida.

XI. 5.—Llega uno a pensar a veces que las artes utilitarias, la arquitectura, la cerámica, tienen hoy un valor más alto que las otras, aunque tradicionalmente se las considere secundarias; y lo tienen precisamente por estar siempre más metidas en vida cotidiana. A lo que tenemos que llegar por tanto (o volver) es a que todas las artes sean utilitarias (esto es: estén tan metidas en la vida) como la cerámica y la arquitectura.

XI. 6.—Y si alguno se sorprende de la contradicción en que parecemos incurrir, al recomendar este utilitarismo de las artes, cuando acabamos de hablar de la cualidad de inútil, de sin finalidad, como esencial de la actividad artística, que escarbe en esa contradicción, porque espero que saque de ella mucha claridad.

XII. 1. —Seguimos ahora con los poderes morales del arte. Hemos hablado (cps. VI-X) de los que esta actividad gratuita tiene como gratuita: liberar de la pena y preocupaciones, engendrar el espíritu de juego, de vida sin finalidad externa, en el público. Veamos ahora el que tiene como *actividad*, como victoriosa de nuestra inercia nativa. Porque no parece que esté muy claro que

todas las artes sean una actividad: ¿puede esto decirse p. ej. de la arquitectura, de la pintura? Vamos con ello, y espero que os resulte ameno un recorrido a cada una de las artes en particular.

XII.2. —Parece en efecto que las artes llamadas *temporales* (danza, música, canción, poesía, y los híbridos de ellas: teatro, cine, procesión, corrida de toros, etc.) se colocan a este respecto en situación aparte frente a las otras. Ellas son a todas luces actividad, tanto en su creación, como en su reproducción (sea sólo la actividad de la mente recorriendo una poesía en lectura, forma la más degradada de realización para estas artes). Pero ¿cuál es el elemento común a todas ellas que da a esa actividad una fuerza especial de impresionar y contagiar?

XII. 3.—No otro naturalmente sino el *ritmo*. Del que tantas vaguedades suelen decirse, siendo él la cosa más concreta, rígida y definida del mundo. Se trata, como sabéis, del orden establecido en el tiempo, por medio del retorno a intervalos, iguales o proporcionados, de una señal o golpe rítmico. Y aún más: al ordenar o definir el tiempo, lo

que hace en verdad es crearlo para nosotros; pues, según decía Aristóxeno “¿cómo, si no, subsistiría ese todo?”. En verdad ese todo no sería nada sin el ritmo: en nada se ahogaría el hombre, si no fuera por los sucesos distintos y retornantes, rítmicos, que le ordenan y hacen más claro el tiempo, que le dejan dominarlo. Es una embriaguez de vivir, una embriaguez de tiempo lo que la obra rítmica produce sobre el oyente o espectador, y es por medio de él como el arte rítmica vence a la pereza o tendencia hacia la nada.

XII. 4. —Pero acaso se piense que ni aun en las artes que enumeramos como temporales aparece siempre claro este elemento del ritmo: se siente desde luego en la canción, danza, versos (cuando se siente), procesiones; pero ¿también en la novela? ¿en el teatro en prosa? ¿en el cine? ¿en una corrida de toros? En estos casos ciertamente el ritmo (el material –digo-, que es el fundamental y más eficiente) se siente más imperfecto; pero debe al menos esta deficiencia ser salvada por un tipo de ritmo más amplío y menos hiriente, el de los sucesos en la novela, el de escenas y gestos en el teatro, el de luz y sombra, situaciones y ruidos en el cine. De ahí que debamos estimar como obra de arte fallida, no artística ni por tanto eficaz, aquella en que falta este elemento del orden en la sucesión: la novela que avanza brutalmente, a la buena de Dios, como la vida misma (mala novela realista), el cine que se limita a captar una tras otra visiones de la realidad; el teatro, en que por necia imitación de la naturalidad cinematográfica, no aparece todo medido, cada gesto, cada voz, todo en su sitio y su momento, a cadencia y compás.

XII. 5. —Por eso también es casi imposible una corrida de toros como obra de arte: en ella hay un fuerte elemento de naturaleza inartística, difícilmente elaborable a ritmo y medida, el toro; y sería punto menos que milagro conseguir que por azar todas las suertes y gestos se fueran produciendo de un modo rítmico, con arte. Es verdad que todas las artes están sujetas al azar: que el poeta no hace otra cosa que lanzar palabras y palabras a enlazarse y entrechocarse, hasta que resulte algo (larga paciencia se requiere) en que brille la chispa poética; pero al poeta, al músico le es dado ensayar sólito y sin molestar a nadie; el toro no ensaya, ni por tanto el torero, sino ante el público; y así suele salir ello. Dificultad semejante se opone, en menor grado, a ese arte perfectamente intermedio entre las temporales y las otras que es la pirotecnia.

XIII. 1.— Pero veamos las otras, las que de ordinario se consideran no temporales. ¿Podremos también llamarlas actividad? ¿Debemos también buscar en ellas el ritmo creador? Sí. Pero de modo que (según los sabios consejos de Lessing o Machado) nunca el poeta o músico deben caer en lo pictórico, así tampoco quiero decir que el escultor, el pintor y demás artistas plásticos tengan que imitar el movimiento. Cuidémonos de confundir movimiento y ritmo: el ritmo no supone por fuerza movimiento: supone (y lo que es más: engendra) tiempo, y por tanto cambio; el árbol florece y se deshoja al ritmo de las estaciones; rítmicamente muda el fotógrafo artista la luz en unas secuencias de cine. Del movimiento lo más que acaso puede decirse es que es una forma del cambio.

XIII. 2.—Sean pues perfectamente estáticas la pintura, la escultura, la arquitectura, la cerámica y demás artes del utensilio: no por eso serán menos activas y rítmicas, sino acaso más. Deshagamos esta inocente paradoja, y para ello advirtamos lo primero que la actuación de las artes plásticas sobre el hombre es desde luego diferente (y en

segundo lugar, opuesta) a la de las artes temporales. Primero pues, diferente: ¿cómo?: en cuanto las temporales actúan de una manera rápida, prácticamente momentánea, mientras la actuación de las obras plásticas sobre el espectador (o, mucho mejor, usuario) es lenta. Es decir: que no concebimos que la simple visión de un cuadro o templo *una vez* pueda producir más que admiración, pero no calar y actuar a fondo sobre el hombre. Sólo el uso de la obra plástica puede producir sobre él tales efectos.

XIII. 3.—Pero aún más decíamos, que es opuesto el modo de actuar de las artes estáticas al de las temporales. Por qué, bien claro está: la característica esencial de la obra plástica es *permanecer* (ser incluso, si se terciara, monumento) justamente al contrario que la temporal. ¿Entonces? ¿Cómo será la actividad rítmica de estos elementos estáticos? Las obras permanentes, durante a lo largo de una vida de hombre, sirven justamente como golpes, hitos o señales rítmicas en el fluir de la vida misma: son como los agarraderos a que en el torbellino desordenado que es la vida natural nos asimos para sentir la permanencia por bajo del cambio constante: pues es éste el fin del ritmo: hacernos sentir la paradoja esencial que el tiempo, que la existencia es: el combate de lo otro y de lo mismo. Crean los niños y nacen y mueren, pero cada mañana al asomarnos al balcón, vemos aquel Cupido en mármol veteado y él nos sirve todos los días de hito para andar más firmes en el continuo flujo de la naturaleza. Y la arquitectura tiene por fin la *mansión*, la señal de retorno a lo mismo en la marcha cotidiana.

XIII. 4.—Es entonces la repetición de la vista o apalpamiento de la obra plástica a través de los días y de los años lo que la trueca en obra rítmica y por lo tanto activa. De ahí que la necesidad de todo arte de estar metido en las aguas de la vida (XI 4), sea aún más imperiosa para las artes plásticas. ¿Cómo conmovería yo a mis amigos pintores y escultores a que se dedicaran con toda su fuerza artística al artesanado, a la producción de cacharros, de frescos, de llamadores de puertas, de toda clase de obras duras, que sólo el uso puede hacer realmente artísticas?

XIV. 1.—Mas por ahora sigamos con el poder moral de las artes. Quiero anotar solamente algunas observaciones, que, al tiempo que resumen lo dicho hasta ahora, lo ligan con la cuestión del valor mágico del arte y la consiguiente relación entre religión y arte.

XIV. 2.—Si nos fijamos, hemos anotado hasta ahora en el arte dos potencias morales: una, la de ser actividad, y más concretamente, actividad ordenada o rítmica, que suscitando en el oyente o espectador una semejante actividad, ordenando y aclarando para él el tiempo, lo libra de su pereza, de su fatal modorra, de su abandono a la nada; efecto que se realiza de modo bien distinto según la especie de las artes. Y luego una segunda influencia, ya común a todas, en cuanto, siendo actividades gratuitas o sin finalidad, libertan el espíritu de la agobiadora busca y utilitarismo cotidianos, de la preocupación y el miedo.

XIV. 3.—Pero, mirándolo bien, no son estos fines ajenos a lo que la magia y religión de los pueblos llamados primitivos pretenden. Y tiene su motivo profundo que el poeta, el mago o profeta y el sacerdote tengan un mismo germen en la forma primera de la sociedad. Me limito a citar tres hechos significativos acerca de esto. Lo uno, que el ritmo, esencial, como hemos visto, del arte, es precisamente uno de los más seguros procedimientos mágicos (el más, junto con la mimesis que suele ser por otra parte, si-

guiendo a Marius Schneider, una imitación del "ritmo" de la cosa que se quiere hechizar): no hay ensalmo y conjuro que no esté basado sobre el ritmo (casi siempre muy notorio y aún machacón) de gesto, música y palabra. Y cuando Píndaro clamaba "encantemos pues las cosas con palabras", no ha olvidado aún su originaria calidad de mago, que se apodera de los seres animados y aún inanimados con la magia de sus ritmos.

XIV. 4.—En segundo lugar, la fiesta. La fiesta ha estado siempre, como está aún entre nosotros, ligada con la religión: el día festivo no es (o no es simplemente) un día de descanso, sino un día de celebración religiosa, un día arrebatado al trabajo para la pura actividad antiutilitaria, religiosa. Ahora bien, el día de fiesta es precisamente el día del juego, el día del arte. La diferencia estriba en que la actividad religiosa (litúrgica o mágica) puede no presentarse del todo sin finalidad, sino tener la de conseguir algo de los dioses; y no del todo sin miedo, sino llena del miedo a lo divino. Desnuda la actividad religiosa de esta finalidad y miedo, tenemos el mismo ocio activo del juego, esa liberación de la pena de vivir, a la que también la religión sin duda pretende atender con la institución de la fiesta (aunque sea, en la religión superior, como fin secundario al esencial de agradecer a Dios).

XIV. 5.—Aún más (y he aquí el tercer dato) : la danza, la procesión, las letanías, toda la liturgia, ¿no están en el origen del teatro? Bien sabido es esto, y por dos veces hemos visto en las literaturas occidentales salir la tragedia de las procesiones y cantos de Baco en la antigüedad, salir de los atrios de las iglesias el teatro medieval. Y es siempre el dramaturgo (autor y actor) oficiante de un misterio: el misterio de la risa, el misterio de la desgracia y de la muerte. Y es así como el sacerdote y el actor, colocados hoy como en dos polos opuestos de las dignidades humanas, participan en cierto grado (aunque sea el sacerdote actor instrumental de místicas realidades) de un oficio común: o deben participar: mal para el actor o para el sacerdote si no lo hacen.

XV. 1.—Con esto nuestro tema fundamental de la operación moral del arte nos ha centrado en torno al teatro; y ahora más concretamente, sobre la tragedia. Porque habíamos antes definido el efecto de las artes como una remoción del espíritu, como una exaltación vital, que repetidamente designamos con el nombre de alegría. Pero ahora, al pensar en la tragedia, nos asalta esta idea: ¿cómo puede ser la alegría el efecto de toda buena obra de arte, y de una tragedia por tanto, si justamente la tragedia nos ofrece el espectáculo del dolor, del pecado, de la desgracia, de la impotencia humana ante el azar de la muerte?

XV. 2.—Y sin embargo, vayamos al hecho real: examinemos en nosotros el efecto moral de la asistencia a una tragedia: lo que en nosotros queda no es ciertamente depresión, no duelo, no tristeza, sino una situación de espíritu exaltada y radiante, que absurdamente no parece distinta de la que queda después de una buena comedia, con la diferencia, si es caso, de que aquí la risa nos deja algo más cansados, menos exultantes que la tragedia. Pero al fin ¿qué diferencia hay (y tengo que poner ejemplos cinematográficos, porque hoy el verdadero teatro es prácticamente desconocido entre nosotros) ¿qué diferencia hay entre el gozo de haber visto "Brigada 21" y el

gozo de haber visto "Prima comunione", por ejemplos de buenas tragedia y comedia cinematográficas?

XV. 3.—Podría decirse lo que ya Spinoza anotó en sus teoremas de moral geométrica: que el opuesto de la alegría no es el dolor, sino la tristeza. Y en verdad es el dolor algo activo, noble, elevado, firme, mientras es la tristeza (vicio egoísta siempre, contra el dolor, altruista) la flojera, el abandono a la nada, el declive hacia la angustia (hasta que llega a ella y se hace desesperación y por tanto dolor y por tanto alegría). Sí, y en la vida misma la tristeza nos ablanda y nos degrada, pero el verdadero dolor nos enaltece al cabo, nos reafirma, nos hace más verdaderos, nos purifica.

XV. 4.—Nos purifica: ésta es la palabra acaso que mejor expresa el efecto de la tragedia también sobre nosotros. Pero esto nos mueve a desarrollar el mecanismo por el que así la tragedia conduce a la alegría a través de la purificación; a analizar el proceso que ya Aristóteles estudió oscuramente en su "Poética" con el nombre de *kátharsis*, *catarsis* o purificación, y después ha sido constantemente interpretado de mil maneras diversas.

XVI. 1.—Sentemos lo primero esta observación: la *catarsis*, que conduce a la alegría por medio de la tragedia, se produce en el actor al tiempo y de una manera semejante que en el espectador: es el actor el que, con la actitud que él mismo adopta frente a su personaje, indica al público la actitud que frente al personaje debe tomar. Es el actor el que, jugando (absorto en su juego, no en su personaje) debe contagiar al público el espíritu de juego.

XVI. 2.—Acaso la interpretación más vulgar de la *catarsis* será que se produce por "simpatía", por *sympátheia*, por participación del público (y del actor) en los sufrimientos del personaje con el que se identifican; y entonces, al modo que purifica el sufrimiento en la vida llamada real, así purificaría el sufrimiento participado en el teatro. Pero de ningún modo pienso que esto sea exacto ni aproximado siquiera.

XVI. 3.—Y ya aparte de las consideraciones teóricas, basta que analicemos detenidamente nuestras reacciones en el teatro (o en el buen cine, que es al fin lo más parecido): ¿cuándo nos conmovemos? ¿cuándo se nos saltan las lágrimas? ¿cuándo se nos encoge? ¿cuándo se nos ensancha el corazón? ¿Es precisamente en los momentos en que el personaje sufre esos mismos sentimientos, en los momentos en que está conmovido, en que llora, en que se angustia o se solaza? De ninguna manera, si os fijáis bien (y recordad siempre que hablo del buen arte dramático, no del drama de serial radiofónico): cuántas veces os sorprenderéis llorando en el momento en que Edipo, sin saber aún nada de su destino, pregunta ansiosamente al pastor (y él está ansioso, no vosotros, público, que ya lo sabéis; y él no llora y vosotros lloráis) o se os anega de dolor el pecho cuando al final de las "Bacantes" de Eurípides aparece Agave, aún loca de Baco, con la cabeza de su hijo cazado por ella, que aún confunde con la de un león; y lloraréis acaso de... -no sé- de conmiseración y aún -absurdamente- de ternura, al ver a Fedra presa de su pasión incestuosa, a Macbeth y su mujer con los ojos brillantes de ambición sangrienta.

XVI. 4.—No es pues por "simpatía" con el personaje, por identificación con él, como se produce la emoción purificadora. Ya Aristóteles, aunque no declara expresamente

esto, lo debía ver con claridad, cuando decía que los personajes deben ser *ouk epieikeis*, "no equitativos, no adaptados a la convivencia". ¿Por qué esto? Evidentemente por lo mismo que, según él también, han de ser *beltiones*, "más nobles, más elevados, más grandes (que lo normal), un tanto sobrehumanos" (y así eran reyes y héroes en la tragedia antigua) ¿Por qué pues? Por esta razón: que si el personaje fuera de tamaño corriente y simpático, la identificación del espectador con él sería demasiado fácil y no es tal identificación lo que se persigue.

XVI. 5.—No debe haber pues identificación entre el espectador y el personaje. El público debe ser él mismo y ver al otro fuera de él y tener ante él una actitud *emotiva crítica*. Es curioso que el gran dramaturgo contemporáneo Berthold Brecht haya afirmado (y sostenido con su práctica) algo muy semejante para el actor: el actor no debe identificarse con el personaje, debe mantener frente a él una actitud crítica: exige Brecht una *Verfremdung*, un extrañamiento del actor respecto a su personaje, para que su interpretación sea moralmente eficaz sobre el pueblo, mientras viene a considerar como inmoral el abandono total del actor al personaje, en efecto, así creemos también nosotros, que en el actor, lo mismo que en el espectador, debe haber dos personalidades en pugna: la suya y la del personaje (he aquí el motivo profundo de la careta en la verdadera tragedia); es probablemente en esta ironía interna donde encontraremos el origen de la catarsis o purificación.

XVI. 6.— Veamos de qué modo. Fijémonos por qué en la vida llamada real son malos o despreciables los más de los hombres que lo son: es simplemente porque se dejan llevar, porque no ven claramente el mal en el que caen; porque la desgracia, la maldad, se le presentan de una manera vacilante, dudosa, llenos de disculpas, de agraderos para la justificación (¡oh, qué pocos son los malos heroicos, los que no se justifican, los que no creen que sus villanías sean en el fondo honradas!), todo desdibujado, todo propio para que el hombre deje de distinguir entre malo y bueno y se haga incapaz de cualquier actitud crítica sobre su propia conducta moral. Pues bien: el arte es justamente lo que reduce a claridad hiriente la nublosa vacilación. El tragediógrafo te presenta implacablemente ante los ojos la maldad, la desgracia, la infinita miseria del hombre (y por si él no lo ha hecho con bastante claro trazo, es el actor el que debe recalcar con su gesto y tono esta claridad), todo ello agrandado además por las proporciones extraordinarias del personaje *betlión* (v. arriba. XVI 4): hasta que te obliga a gritarte con sinceridad: "aquí está el mal".

XVI. 7.—Ahora: cuando uno dice "aquí hay algo malo", es porque en ese mismo momento está tratando de hacerlo bueno, de superarlo, de librarse de su maldad. Más claramente: el espíritu humano está dotado de tal potencia de impulso hacia el bien, es tan absolutamente incapaz de aguantar el dolor desnudo, el mal desnudo, el espectáculo del abismo de su nada puesto al descubierto, que basta con enfrentarlo de repente con ese espectáculo, con conducirlo a la desesperación más honda, para que, como por un resorte, su espíritu salte desesperadamente hacia la luz, hacia la esperanza ("el que desespera espera" canta Antonio Machado), hacia la alegría. Sí: porque en verdad la única fuente de la alegría en nuestra alma es ésta: el sentimiento de que hemos visto el mal cara a cara y de que podemos luchar contra él. Y este sentimiento es el que la tragedia nos produce intensamente, al desencadenar dentro de nosotros lo mismo que se desencadena dentro del actor: la lucha o crítica emotiva entre el rostro y la máscara, entre el personaje (malo, o por lo menos no bueno y en

este caso enormemente desgraciado) y el propio espíritu de cada uno de nosotros obligado a sentirse bueno y alegre.

XVII. 1.—Claro es que este tipo de arte trágico requiere unos espectadores vivos, no sonámbulos: espectadores activos, dominadores, que colaboren en la representación: no perdamos de vista la originaria falta de separación entre la escena y el patio, la originaria confusión entre el coro de la tragedia y el de los espectadores mismos.

XVII. 2.—Por eso las épocas de debilitación moral se caracterizan antes que nada por una decadencia de la tragedia: así desapareció de la escena griega desde el s. IV a J., así de la escena latina desde la época de Sila (donde se redujo a la pantomina o bailable con tema de tragedia, género más soportable). Y en fin también entre nosotros. Porque sí: el espectador entre nosotros (me refiero sobre todo al de cine) es sonámbulo, pasivo, presto a ser dominado, femenino en el mal sentido de la palabra.

XVII. 3.—Fijaos en la reacción general ante "La muerte de un viajante": una película inaguantable; en la que observarais ante "Brigada 21": ¡psch! Sin embargo he ahí dos excelentes tragedias (no quiero hablar de las de tema antiguo, "Hamlet" p. ej. ni exótico, como "La puerta del infierno"). ¿Por qué nuestro público no aguanta estas tragedias, o al menos no siente gusto en ellas? Es bien fácil de ver: el viajante es un hombre antipático: enfermo, soberbio y, por si fuera poco difícil identificarse con él, medio loco: y ¿quién puede tener ninguna simpatía por el policía de "Brigada 21"?

XVII. 4.—He aquí la cuestión: las películas que de ordinario gustan son las simpáticas, las fáciles, las de protagonista valiente y buen muchacho; son las películas en que el espectador se identifica enseguida con uno de los personajes (ved al mozalbete que en su butaca sigue con el golpe de su puño los puñetazos del bueno "duro"; o ved a la muchachita que aprieta la mano de su novio en los momentos "tiernos"). Y es que ese espectador va al cine a vivir una vida falsa, distinta de la suya: a sentirse a poca costa héroe de una gran aventura; va en suma a que *lo vivan*, a que le vivan lo que no puede o no sabe vivir.

XVII. 5.—Tal es la película, el drama fácil, es decir: el que ni nos alegra ni nos hace nada, si no es ayudarnos eficazmente a cometer el asesinato del tiempo. Pero ya se sabe que el bien no coincide con la comodidad: cuenta el hombre con un empuje inextinguible hacia el bien (XVI 7); cuenta con una naturaleza constantemente inclinada a la inercia. Uno no puede ser héroe metido entre las sábanas de su cama y soñando con heroicidades; al contrario: eso le ha de quitar la fuerza de ser héroe. Y algo así le pasa al espectador de cine pasivo o identificado.

XVII. 6.—Por eso voy a acabar este discurso con una exigencia que querría que desde hoy os impusierais vosotros mismos como espectadores de arte; lo mismo que, como artistas, os exigía antes (XI 4, XIII 4) para primer mandamiento un metimiento de lleno en las aguas de la vida cotidiana, así querría exigiros ahora como usuarios del arte: no busquéis la película, no busquéis la obra de arte cómoda, la que os deja como estáis y os ayuda a consumiros sin subir un palmo más arriba. Sed colaboradores en el arte: buscad la película, buscad la obra que os alegra, que os hace mejores, que no os de-

ja como sois. No es nada cómodo hacerse otro. Pero hacerse otro es la esencia del bien.