

# Lo típico y lo originario

NOTAS DE FILOSOFIA

P. ALFONSO LOPEZ QUINTAS

Se está dando actualmente entre arquitectos y artistas un movimiento de reversión a las pequeñas grandes ciudades que rodean a nuestras urbes populosas. Segovia y Cuenca, por ejemplo, están siendo objeto de atención amorosa por parte de grupos de hombres sensibles que en ellas toman asiento con la bien meditada conciencia de estar realizando algo valioso. Y no sin fundamento, pues en nuestra ajetreada y banal época tal vez una de las actividades más destacadas que pueda acometer un espíritu selecto es situarse en un entorno que le permita sentirse arraigado, esto es, un clima donde surge la belleza espontáneamente porque deja desplegarse a la realidad en toda su fuerza originaria.

Los pueblos que realmente cuentan en la vida de un hombre cultivado no son los originales, los que buscan la singularidad en la mera distinción, sino los originarios, los que han surgido de dentro a fuera, orgánicamente, a impulsos de una energía vital y expresiva, como surge una planta, un animal o un ser humano. La originalidad que importa no es la que suscita una impresión de rareza, sino un sentimiento de profundidad. Es el secreto de la lozanía perenne de los estilos frente a la caducidad de los meros esquemas, fáciles imitaciones superficiales de algo radical que no admite copia.

De ahí el peligro de expresar la calidad irreducible—en parte inefable, es decir, inexpresable—de un pueblo con el equívoco adjetivo “típico”, que ofrece, entre otras, una peligrosa vertiente de espectacularidad que fácilmente da lugar a convertir lo originario en mero elemento de exportación. Cuando algo tan inasible y “atmosférico” como es aquello que un pueblo tiene de incomunicable pasa a poder de los slogans publicitarios de las agencias turísticas está a dos pasos de convertirse en artículo de mercader. Cuando los tesoros del folklore abandonan la plaza popular para exhibirse en los tablados, algo irrecuperable se pierde en la vida de los pueblos, a saber: el alma de las gentes en estado naciente, el proceso eternamente emotivo del brotar mismo de la vida humana en su singular e irrepetible entorno.

Si los pueblos más cultos de la tierra se cuidan

de conservar sus esencias características, lo que se ha dado en llamar sus costumbres regionales en oposición al cosmopolitismo amorfó de las grandes urbes, no es por el afán supercivilizado de exhibir tipismo en los escaparates nacionales, sino para evitar ese corrosivo fenómeno que acompaña a todo proceso civilizador: la nivelación de los espíritus.

Para resolver los estragos que había producido en la moral del país la primera guerra mundial—tributaria de esquemas racionalistas poco respetuosos con lo que toda realidad humana implica de irreducible—la Alemania de 1918 hizo florecer en su seno multitud de movimientos de juventud que ansiaban retornar a las fuentes. Como escribí en otro número de esta misma Revista, el joven debía llegar, a fuerza de ensayo, a poseer una sensibilidad aguda para cuanto desborda el ámbito de la retracción egoísta: la comunicación en el amor cristiano (ágape) y la captación intuitiva del sentido de las realidades simbólicas. Las marchas a través del campo desempeñaban, a este respecto, un papel de primer orden, pues “caminar, en frase de Guardini, es una forma de vida”. Cuando se marcha en grupo a través del campo, cada uno se siente atendido a sí mismo y a sus camaradas, y a la sorpresa siempre nueva del paisaje se une un fuerte sentimiento personal de responsabilidad. Esta situación de relativo desamparo acrecienta en el joven la capacidad de sacrificio, el sentimiento de solidaridad y lo abre al sentido de lo originario y lo real. Solo, frente al reino indómito de la naturaleza libre, el caminante debe enfrentarse con toda seriedad al mundo de las cosas reales, no a un frágil entramado de meras palabras y convenciones sociales artificiosas. Caminar era el símbolo certero de los movimientos juveniles.

No se trataba, pues, de superar la depresión moral de la juventud con un movimiento evasivo de espíritu neorromántico integrado por grupos formados con un criterio culturalista, sino de arraigar a los jóvenes en las fuentes de la vida auténtica, la vida corpóreo-espiritual del hombre. Por eso cultivaban estos movimientos cuanto hay de auténtico en el pueblo, sobre todo su atención a la unidad que alienta más allá de los límites y a través de los límites: la

unidad de lo que llamamos interioridad y exterioridad en las expresiones humanas, la unidad de arte y vida real, unidad de vida fuertemente personal y comunitaria a la par, etc.

En España, tras la conmoción de la guerra civil, se advirtió un movimiento análogo de retorno a lo autóctono. De esta atención prestada a nuestras costumbres, cantos, bailes, etc., no se recogerán sino espléndidos frutos, si se entiende lo popular como lo que es: fuente primaria de vida personal, no moneda de cambio y artículo de comercio.

Todo esto nos indica que privar a los pueblos de sus estilos propios de vida—en arquitectura, en religión, etc.—bajo pretexto de lograr un purismo universalizante es demasiado nefasto para que no nos urja delatarlo a tiempo. Todo elemento exótico importado violentamente contribuye a desmantelar el espíritu de los pueblos y alienarlos, no por ser malo en sí, sino justamente por ser “extraño”, es decir, “bárbaro”, al no integrarse orgánicamente en el nuevo clima. El hombre se desarrolla de dentro a fuera, y no admite impúnicamente ingredientes ajenos.

En un artículo muy sentido escribió César González Ruano que todo hombre quiere llegar a triunfar en el lugar en que se crió: cambiar la silla de madera por la mecedora, levantar un piso a la casa de los mayores y aparecer con un nuevo modelo de coche por los viejos caminos del pueblo. No deja de albergar sus grados de filosofía esta fina observación. El hombre quiere escalar la cima de sus aspiraciones en el clima en que inició su existencia, como la manzana quiere lucir en el árbol que le dió la vida.

Decididamente hay que ser universales desde la situación en que se está. Sólo se puede ser en rigor universal cuando se toma en serio la propia condición. Mozart es un compositor universal por haber sido fiel a su clima rococó, a su Salzburg elegante y bella, a su Viena cortesana y cosmopolita, al gusto, cultura y exigencias de los mismos que llenaron su espíritu, con sus violentas expoliaciones, de una angustia que decidió su temprana muerte. Juan Sebastián Bach conquistó el mundo desde su severa, humilde y provinciana tribuna de cantor y organista. Velázquez es el pintor por excelencia—como solía

decir en sus clases a voz en grito el alemán Hans Sellmayr—por haberse enraizado en la vida de una corte española.

Claro está que este arraigo tiene ante sí el despeñadero fácil del folklorismo, y de hecho se dan situaciones, como la actual española, en que se impone reaccionar contra el acantonamiento intelectual que limita y empobrece el espíritu. Un pueblo que produjo hace varias centurias la música religiosa más rigurosamente universal, por más profundamente española—subrayando intencionadamente el adverbio—no puede considerarse fatalmente ligado a la limitación de un folklorismo musical o literario meramente anecdótico. A este respecto, Manuel de Falla es buen ejemplo de cómo se puede conquistar el mundo, a fuerza de genio, desde una atalaya modesta de provincia.

Pasarse la vida discutiendo si Unamuno es o no filósofo, y si figura o no entre los primeros pensadores europeos es sin duda un rasgo de provincialismo estéril. Pero hablar al mundo desde la tribuna provincial de la vieja Salamanca es procedimiento de espíritu sano que transmite un mensaje de arraigo en las fuentes de la vida humana.

De ahí el peligro de todo proceso de racionalización, que agota los espíritus por afán de dejarlos en franquía frente a lo universal, olvidando que, si es necesario desbordar los límites del entorno, este desbordamiento debe lograrse a través de éstos, no aparte o en contra de los mismos. La universalidad debe ganarse por vía de dominio, no de despojo.

Nótese que lo provincial se hace provinciano cuando carece de calidad, de profundidad humana, pues lo valioso y profundo es de por sí universal. Sófocles es muy heleno, Chopin muy polaco, Wagner inconfundiblemente germano, y Picasso lleva una innegable impronta española, y todos ellos son, merced justamente a su hondo arraigo en lo humano que les dió vida, hombres abiertamente universales. Hay una singular universalidad en el genio que desborda los límites espacio-temporales al entrañarse en lo real al nivel de hondura en que todos los hombres entran mutuamente en una comunión de inevitable solidari-

dad. Lo superficial desune; lo profundo establece los vínculos más duraderos.

Es digna de notarse en este contexto la intensidad con que subraya la encíclica *Ecclesiam suam* la necesidad de fomentar todos los valores humanos, y el impulso que dió el Concilio Vaticano II al cultivo litúrgico de las lenguas regionales.

#### EL TIPISMO EN EL "CINE"

Hay un reciente *film* español que puede servir de ejemplo claro de falso tipismo; falso por superficial, meramente anecdótico, farragoso y prosaico. Me refiero a la obra de Summers *La niña de luto*. Al verla se confirma uno en la idea de que no basta decir cosas, exponer argumentos y llevar a la pantalla escenas más o menos pintorescas de pueblo. Hay que elevarse, al hacerlo, a las regiones del Arte merced a una técnica de síntesis y selección sólo asequible al que posee el raro sentido de lo profundo y esencial.

Se observa en muchos "objetivistas"—partidarios de la novela objetiva, el cine objetivo, etc.—que confunden lo radical con lo esquemático, abrupto y seco, olvidando que hay películas muy lentas que se mueven todas ellas a lo largo de un nivel esencial, y otras muy rápidas que lanzan al espectador a un torbellino alocado de imágenes sin calado humano. El ritmo verdadero nace en lo profundo—y es cosa de intuición—, no en el artificio tecnológico de un cierto tempo impuesto a la mera sucesión temporal de planos y secuencias. Lo mismo se diga de las busquedades y salidas de tono utilizadas para provocar la emoción, como si ésta, bien entendida, tuviera otro origen que la presencia de aquello que, por valioso, sobrecoge. Al hombre maduro le desagrada que se pretenda conmoverle con artificios dirigidos a su vertiente meramente vital psicofisiológica. El Arte verdadero se orienta, a través de la sensibilidad, a lo que hay de más profundo en el hombre. Por eso es tal Arte el único que a la postre transfigura la sensibilidad, a la que empezó por no glorificar mediante una ilegítima autonomización.

Así, pues, ningún espectador sensible puede sentirse a gusto ante la mera exhibición de escenas pretendidamente típicas, pues sabe que lo típico, si es

originario, está enclavado en un entorno que no puede ser convertido en artículo de exportación sin quedar expuesto al riesgo de perder sus más radicales esencias. De aquí arranca el peligro de banalización que entraña el turismo con su carácter esencialmente "espectacular" y huidizo. Asimismo el cinematógrafo, cuando no está asistido por una gran sensibilidad, puede asemejarse excesivamente al espejo de Stendhal, que se va deslizando superficialmente a lo largo de los caminos de la vida, sin cuidarse de llevar a una con las raíces arrancadas la tierra de que éstas se nutren.

Estas consideraciones generales nos permiten explicar la desazón que produce la película *La niña de luto*, que nos transmite sin la menor transfiguración estética episodios significativos, pero vulgares, mejor dicho, vulgarmente vistos y superficialmente narrados. Porque la narración, para ser artística, no basta que sea fiel a los hechos, sino que debe ahondar en los planos más hondos en que anidan las razones últimas del acontecer. En esta visión genética y profunda de la acción humana radica la energía transformante de los grandes creadores de obras artísticas, cuyo genio no sólo no se interpone entre la realidad y sus creaciones, sino que transfigura lo sensible para hacerlo perfecto medio expresivo de lo real que en él se encarna. Muchas "olas" actuales de artistas con más pretensiones innovadoras que bagaje estético parecen ignorar que la elevación de plano que realiza el verdadero Arte no significa una alienación bastarda de la realidad a describir, sino su desarrollo definitivo. En qué consista la íntima esencia de un olivo tal vez nadie lo haya descrito con más energía y veracidad que Vincent Van Gogh. La gracia, la elegante levedad y fuerza plástica de un arlequín nunca logró una expresión más nítida que bajo el pincel mágico—transfigurador—de Pablo Picasso. Porque es de saber que la tan decantada fantasía de los genios creadores no se dirige primariamente a inventar en el sentido de crear de la nada, sino en el de "hallar" lo que yacía recóndito en la realidad más a mano. Cuando Beethoven expresó con medios musicales el mensaje del poeta Schiller en su *Oda a la Alegría*, no hizo sino inventar—en sentido

etimológico—, es decir, descubrir las más hondas resonancias de dicho poema. Por eso tiene el Arte tan largo alcance y tan honda repercusión en la vida humana: porque deja al descubierto y a flor de sensibilidad lo que es esencialmente recóndito, por profundo. De modo que el Arte viene a ser la paradoja viviente de algo que se revela claramente como esencialmente oscuro, que se exterioriza como esencialmente íntimo, que se expresa como algo esencialmente inefable. Esta duplicidad de planos es lo que confiere al Arte su inevitable y fecunda tensión, que alcanza en el ámbito de lo religioso su punto culminante, como acaba de mostrar el gran pensador suizo Hans Urs von Balthasar en una obra de título santomático: *Herrlichkeit. Eine theologische Aesthetik*.

Esta transfiguración operada sobre los medios sensibles y sobre la mera narración de hechos por la visión de lo profundo produce sobre el espectador un sentimiento de trascendencia, una profunda emoción específica. El hombre se siente en su elemento, y su espíritu se esponja y plenifica cuando se halla a nivel de realidades muy densas. Ello explica el poder emotivo del diálogo—sobre todo, el sostenido con personas muy ricas espiritualmente—, de la vivencia de obras profundas de arte, de la presencia de ciertos paisajes cargados de significación, etc., es decir, de todas aquellas formas de correlación que, de modo más o menos intenso, podemos calificar de "encuentro".

Al estar cegada esta vía—la única legítima y auténtica—de sana emotividad, debido a la superficialidad del planteamiento general, hay que suplir esta laguna con los medios que provocan violentamente formas de emotividad inferiores. No a otra causa responde el cultivo actual de temas, como los de terror, violencia, angustia, etc., que pueden dar una fugaz impresión de profundidad y misterio.

Júzguense a esta luz las escenas de humor negro—con más de negro que de humor, ya que el humor auténtico se mueve siempre en niveles muy hondos—con las que intenta Summers dar cierta fuerza expresiva a su inconsistente obra. No es indiferente, por tanto, que hayan provocado estas escenas la abierta hilaridad del público, porque la superficialización de lo sublime se convierte automáticamente en recurso

grotesco que provoca la risa por el contraste que encierra.

Lo mismo puede decirse de las alusiones, en parte aviesas, a temas o situaciones de carácter religioso, mediante las cuales intenta, sin duda, el autor dar a su obra el relieve que necesita para ascender a un relieve artístico de cierta discreción. Sucede, en efecto, que lo religioso, merced a su inadmisible profundidad y trascendencia, ofrece la amplitud de perspectiva y la hondura de misterio que necesita una obra de arte para ser cualitativamente elevada. Pero no basta una alusión marginal a cuestiones religiosas para asumir la amplitud de sentido de éstas.

Tal vez en esta dirección podríamos aclarar no pocos de los resabios anticlericales de nuestra literatura y arte escénico. Y, si hemos de hablar sinceramente, no deja de causar asombro que jóvenes directores que se deciden a dar la batalla bajo el amparo de una actitud inconformista y renovadora—cristalizada en la sugestiva y beligerante imagen de la ola que se abate sobre las aguas estacionadas de las corrientes más antiguas—apoyen sus obras en tópicos y recursos banales que ya eran insopportablemente anticuados en tiempos de nuestros abuelos. A este propósito no puedo menos de preguntarme, no sin cierta indignación, si nuestros escritores y cineastas no deberían preocuparse un poco más de los grandes, tremendos e inaplazables problemas que tiene planteada hoy nuestra sociedad y dejar un poco en santa paz ciertos temas relativos a la Iglesia, temas cuya solución, por su temible complejidad, exige una muy seria preparación profesional. ¿Será posible que en países con problemas tan brutalmente urgentes como el analfabetismo, el paro obrero, la emigración forzosa, las deficiencias docentes en los tres estratos de la cultura, la precariedad de los medios de locomoción, la evasión de los campesinos, la falta de una verdadera formación política, etc., etc., se pierda tiempo, por parte precisamente de los jóvenes sedicentes progresistas, tocando temas que hace tiempo perdieron toda vigencia e importancia vital?

El tipismo de esta película no se eleva al plano de lo auténticamente artístico, porque no vence la limitación espaciotempórea de lo meramente documental, al no alcanzar el nivel de lo profundo y originario.