

AL TEATRO CON FEDERICO GARCIA LORCA

A Enrique Díez-Canedo, entre la Vieja y Nueva España.

La Epigraffa es un arte menor, pero arte, al fin y al cabo, que yo, como hombre de letras minúsculas, he cultivado al elegir para mis trabajos títulos evasivos. Semejante ambigüedad no tiene nada de trato estilístico ni de treta psicológica, acongojado como estoy por el sentimiento vergonzante de que con ello huyo de lo concreto, por tanto, de la verdad, si Hegel tiene razón: *Die Wahrheit ist konkret*. Ocurre, sin embargo, que Hegel es el más abstruso de los filósofos, explotando al máximo la fundamental ambigüedad del lenguaje alemán. Baste citar, de pasado y como ejemplo, los conceptos de *Entfremdung*, *Einsicht* y *Aufhebung*. Sea como fuere, volviendo a mi modesta experiencia, he caído en cuenta de lo que más o menos venía haciendo era practicar la técnica de la *Verfremdung* redescubierta por el formalismo ruso. Redescubierta, digo, porque descubierta lo fue por Marini «è del poeta il fin, la meraviglia; chi non sa far stupir, vada alla striglia» y estigmatizada, llevándola al paroxismo, por el padre Isla en los sermones de fray Gerundio de Campazos. Fue obviamente Bertolt Brecht quien elevó esta técnica a concepto formal, clave de su teatro dialéctico: nueva presentación del objeto (*Gegenstand*), pero al fin de mejor conocerlo, no para mixtificar al público, sino para demitificar la obra.

En el caso presente el título «Al Teatro con García Lorca», copiado del libro de la princesa Bibesco *Au théâtre avec Marcel Proust*, es sólo aparentemente ambiguo, pues, no deja de enunciar siquiera oblicuamente la trivialidad de mi relación con Federico: fuimos de su mano al teatro, al de Calderón y Cervantes. Quiere decirse que voy a hablar de lo que es una parte insignificante de la enorme personalidad de Lorca a través de mi no menos insignificante testimonio, acompañando mi vivencia con juicios posteriormente alcanzados, razón por la cual este mi discurso no puede ser tan trivial y cándido como quisiera. Juicios no precisa y necesariamente críticos, pero sí cognoscitivos. *¿Was bleibt, stiften die Dichter*, como creía Hölderlin a los críticos, como creen los estructuralistas, o el público, como creen los sociólogos? Yo me inclino a pensar que toda obra, atri-

buible primordial y esencialmente al creador, si es realmente un *capolavoro*, en último término le trasciende. En términos generales lo expresó insuperablemente Hegel: La cosa no se agota en su objetivo *Die Sache ist nicht in ihrem Zweck erschöpft*, sino en su realización, *sondern in ihrer Ausführung*, ni es el resultado la verdadera totalidad, *noch ist das Resultat das wirkliche Ganze*, sino junto con su devenir, *sondern es zusammen mit seinem Werden*.

Gente hay a la que envidia, sin pertenecer, capaz de comprender todo de rondón; como en el ejército los gastadores, van a la cabeza marcando el rumbo. Yo, al contrario, siempre he marchado más que a remolque de los otros, a la deriva de la corriente vital, torpe, pero nunca en pelotón. Siempre he necesitado, como los ingleses, un *second thought* o, más modestamente, como las vacas, un rumiado. De haber participado en una gran ocasión, me hubiese ocurrido como al protagonista de *La Chartreuse de Parme*, quien de la batalla de Waterloo no entendió nada. Quizá me pase lo mismo con La Barraca, aunque no puede compararse su batalla con la de Waterloo, y ni siquiera con la de Hernani, por más que Federico alcance talla de Víctor Hugo, y que el estreno del acto de *La vida es sueño* alcanzó ribetes bélicos.

La misma dificultad que en mi relación con los grandes sucesos experimento en mi trato con los hombres importantes que la suerte me ha deparado: no basta, ciertamente conocer, hay que reconocer. Federico ya era importante, en 1932, cuando le conocí y, acaso desde niño, y no por precoz (horrible palabra ¡y concepto!), sino precisamente por la madurez de su infantilismo que, por fortuna, le duró toda su (corta) vida. En 1932 Federico era todavía más conocido como poeta que como dramaturgo, y el interés mayor que ofrece La Barraca es el de haber servido de catalizador de sus dotes y vocación teatrales. Hay, ciertamente, otros artistas, llamémosles genios, creadores, o simplemente productores, que maduran lentamente, son reconcentrados y se recluyen en la torre de marfil, como destacadamente, Kafka. Federico, inútil decirlo, era su antípoda. No se enciende una luz para esconderla bajo el celemín; pues bien, el brillo de la de Federico era tal que no podía ni quería ser escamoteado, proponiéndose más que iluminar, deslumbrar, más todavía que atraer, subyugar. De aquí que no sólo por compasión del prójimo, sino también por pasión personalista, tampoco cabía la posibilidad que yo llamaría con el término mejicano tan gracioso de ser ninguneado por Federico.

En este (des)orden de ideas recuerdo una anécdota graciosa del escritor católico Bruce Marshall que me contó en una ocasión en que coincidimos en Florencia: «¡Sí, claro que he conocido a Chesterton,

el gran Chesterton! ¿Que en qué consistió ese conocimiento? Pues estábamos en la iglesia, y cuando terminó la misa, observé que se había olvidado su sombrero. Entonces lo cogí, corriendo tras él para decirle: "Señor Chesterton, perdone la molestia, soy un joven escritor católico, gran admirador suyo, y usted se ha olvidado su sombrero", a lo que se volvió hacia mí, recuperó el sombrero y me dijo: "Gracias, muchachos", me volvió la espalda y... eso fue todo.» No puede negarse que éste fue un cierto conocimiento, aunque no un conocimiento cierto.

Evidentemente, en mi caso no se trata de un contacto tangencial, fugaz; pues, como digo, durante año y medio he convivido con Federico, lo que, por otra parte, no excluye malentendidos y equívocos. Surgió, por tanto, una relación personal entre dos términos, Federico y este modesto escritor. Comprendo, demasiado comprendo, que para el lector lo único interesante es uno de los términos naturalmente: Federico. Ocurre, sin embargo, que yo no puedo prescindir de Emilio Garrigues. Han de percibir por fuerza cómo ha visto el orador a la enorme personalidad, al fino poeta, al dramaturgo esforzado que fue Federico.

La situación recuerda la paradoja o parábola tan conocida del camello que tiene que pasar por el ojo de la aguja: ¿qué se podría hacer?, ¿empequeñecer al camello, a Federico, para que pasase por mi aguja? No quiero, en la medida que le admiro, ni tampoco podría, pues ¿cómo empequeñecer a quien es tan grande? Entonces de algún modo tengo que ponerme a su talla: intentaré ensancharme, pero sin engrandecerme, sin aumentarme (que es la tentación que tiene no sólo todo crítico, sino, como dijo Anatole France, cualquier lacayo, de devorar al artista), limitándome a ser un buen testigo, a prestar aquí testimonio, presentando *mi Federico*, en el bienentendido de que soy más de él que él de mí. Digo esto porque toda delicadeza es poca, no ya para enjuiciar a Federico, sino para hablar de quien por su estatuta e infausto fin la historiografía tiende, con toda justicia, a convertirse en hagiografía. Los ingleses, con su tendencia al *understatement*, cuando enjuician de nuevo a algún escritor del pasado dicen que ha sido *revisited* aunque, en realidad, lo que ha sido es pulverizado. Pues bien, lo admirable en el caso de Federico es cómo su persona y obra resisten el embate del tiempo y la mudanza del gusto.

Por añadidura nunca fui íntimo ni menos confidente de Federico, debido a la diferencia de edad y temperamento, pues el mío, moldeado en la colina de los chopos (Instituto Escuela, Residencia y, para decirlo todo, también la Guardia Civil), al aire del Guadarrama, tenía un cierto cuño puritano, deportivo. que difícilmente congeniaba

con la vertiente de Federico sedentaria, flamenca, gitana, señoril (taxis y cafés). Sería, por lo demás, interesante estudiar en un plano más general cómo se conciliaba el espíritu ascético, serrano (Guadarrama), casi prusiano, iniciado por la Institución Libre de Enseñanza, con el relajado, bohemia indisciplinada, epicureísmo del Sur. En el grupo de los Residentes del Sur * estaba representado por Federico, Moreno Villa, Pepín Bello, Dalí, Buñuel. Claro es que la contradicción empezaba por producirse en la cabeza misma de la Institución (Giner) y de la Residencia (A. Jiménez), que eran andaluces.

Por otra parte, el apremio del trabajo colectivo en La Barraca no favorecía ninguna clase de tertulias y expansiones. Más decisivo todavía me parece el hecho de que en esta *primera* etapa La Barraca fue para Lorca en buena parte un «divertimiento», una fiesta, como lo era para los estudiantes. Quiere decirse que su ánimo era más lúdico que didáctico, pues todo lo más que quería era aprender la técnica teatral. Federico siempre se conservó no ya joven, sino infantil, su modelo no fue Dorian Gray, sino el del Evangelio y lo propio le ocurre a su obra, según queda dicho.

Si pese a tantas insuficiencias oso violar la intimidad de muerto tan ilustre, es propio; en más de una ocasión me enjuició, destacadamente, al repartirnos los papeles de la obra del auto sacramental *La vida es sueño*. Federico en seguida eligió dos papeles, uno para él, del que voy a hablar largo y tendido, porque ello tiene harta importancia, y otro para mí, que nunca había pensado en ser actor, lo que solamente tiene un valor anecdótico. Me dijo, «tú tienes que personalizar el Entendimiento», precisamente el Entendimiento y no la Sabiduría. Desde luego, el verso de Neruda «Yo sé poco; yo apenas sé» me cuadraba, entonces y ahora, a la perfección. Conviene tener en cuenta que Calderón describe al Entendimiento como un dómine pedante y fastidioso que, irónicamente, no entiende nada de la condición humana. Prefiero, pues, imaginar que Federico lo que me atribuía era, como al protagonista de *La casada infiel*, más bien «la luz del entendimiento», interpretado éste como un cierto sentido del pund(honor) de la responsabilidad, más todavía, de la decisión. Voy, pues, a escribir no con sapiencia, pero sí con honestidad, la cual, bien lo sé, no garantiza ni objetividad ni veracidad.

Hecho este esbozo de explicación del porqué y en qué dimensión fan trivial estoy hablando, ha llegado el momento de pasar del introito al canon de este artículo.

* Según el etnólogo J. Sermet en su obra *La España del Sur*, el Sur comienza ya en Madrid, a partir de la estación de Atocha.

¿Cómo surgió La Barraca? De entrada yo diría que por generación espontánea: porque tenía que nacer. Y nació no de la crema de la intelectualidad, sino, como Cristo, en el pesebre. Es decir, que la idea, más exactamente, el barrunto, fue primitivamente—aunque Federico después le diese forma—de un grupo de estudiantes de filosofía y letras, al que yo pertenecía, y otro de arquitectos. Casi todos ellos han pasado a la historia, siquiera pequeña, de estos últimos cuarenta años de mi país, pero ni el tiempo ni la ocasión me permiten una semblanza de todos y cada uno de ellos. En el momento de *Sturm und Drang* del año 31 (acababa de venir la República), había una subconsciencia en todas las clases y una consciencia en la llamada *intelligenzia*, de un compromiso histórico y, por tanto, de una misión que cumplir. En cuanto a los estudiantes habíamos oído voces, como Juana de Arco, pero sin comprenderlas. Ahora bien, cuando no sabe uno qué papel representar, lo más fácil es representar un papel de teatro. Quiero decir que todo lo menos que queremos los estudiantes cuando se tienen veinte años, que era mi caso, es... estudiar. Pretendíamos renovar la sociedad cuyo espejo es, precisamente, el teatro, y no tuvimos en cuenta el proverbial consejo «arrojar la cara importa, que el espejo no hay por qué». Queríamos hacer, sin saber qué, y para ello lo mejor es pasar de lectores a actores. Ser actor es la manera más directa, y a la vez más ilusa, de pasar a la acción. Por eso pusimos en práctica esa idea de hacer teatro. Conscientes de nuestra incompetencia, apelamos a un grupo de poetas y pintores. Ciertamente han abundado siempre en España los poetas mucho más que los físicos y matemáticos, pero destacadamente en 1932. La llamada generación del 27 de Góngora estaba en plena eclosión y, por tanto, si puede hablarse de alumbramiento fue el embarazo de la selección. Los nombres más obvios eran los de aquellos mismos que habían ido a Sevilla para celebrar el centenario de Góngora, y que respetábamos como profesores: Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén. Este era el grupo de los docentes, de los académicos, de los eruditos, y luego el de los escritores, es decir, García Lorca, que ya tenía el nombre de Federico como poeta y dramaturgo, lo que es todo un símbolo; Rafael Albertí, con algún renombre y que había ya estrenado *El hombre deshabitado*, la primera pieza teatral surrealista, el Hernani del vanguardismo escénico español. Finalmente, Luis Cernuda, que era más que una promesa y, además, amigo de Federico. Aleixandre quedó descartado a causa de su delicada salud. Por los pintores, quienes colaboraron desde un principio, fueron Santiago Ontañón, el malogrado Alfonso Ponce de León y el más conocido, Benjamín Palencia, que gozaba ya de la misma distinción que Federico, de conocerse por su nom-

bre de pila, quien dibujó el emblema de La Barraca, acompañándonos con todo entusiasmo en alguno de nuestros desplazamientos.

Se produjo en seguida lo que yo llamaría una eliminación espontánea en cuya virtud fueron seleccionándose o autoseleccionándose los que, en definitiva, iban a perseverar en la empresa en cuestión quedando de lado, por sus ocupaciones académicas, esos tres profesores nombrados en primer término. Entonces sobrevino la pequeña guerra civil que desencadenamos los españoles a la menor ocasión, la pugna entre Federico y Rafael. Los dos poetas, y por dramaturgos y andaluces más dados que otros al gesto y a la escena, por la mera fuerza de su personalidad resultaban no tanto competidores cuanto exclusivos, aunque no enemigos, pese a lo que se haya dicho. Pero de hecho, por una serie de circunstancias, probablemente por la incipiente politización de Alberti (moscovita *ante ditteram*), fue Federico quien perseveró, acaso también por su intimidación con el entonces ministro de Educación, don Fernando de los Ríos, a cuya sensibilidad debió La Barraca la indispensable ayuda oficial. Resulta significativo que Federico no escogiese a ningún otro poeta de sus amigos, sino, desde el primer momento, a un dramaturgo novel, Eduardo Ugarte. Por el lado de los estudiantes, pues, también por selección natural, quedamos al frente cuatro estudiantes de filosofía y letras: Enrique Díez-Canedo, Luis Meana, Gonzalo Menéndez-Pidal, Pedro Miguel González-Quizjano y yo, que además serví como actor. De arquitectura destaca Arturo Ruíz Castillo, y recuerdo los nombres de Arturo Sáenz de la Calzada, Luis Vivanco y Fernando Lacasa. Esta fue, por tanto, la primera gestación de La Barraca, y éstos sus parteros.

La elección de Federico, frente a la opinión de Vivanco, que postulaba poetas más puros, era lógica, a la vista de su experiencia teatral, pero respondía también a una profunda intuición, de la que apenas éramos entonces conscientes, acerca de su más profunda personalidad artística, contribuyendo además a robustecer una vieja tendencia en Lorca, hasta entonces estimado sobre todo por su lírica. El hecho de que en Federico, a partir de 1932 predominase, sobre la lírica, el teatro, merece un punto de reflexión. Podría parecer anacrónico, por no decir obsoleto, atribuir importancia a la división de géneros literarios, cuando actualmente ni siquiera se respeta la tradicional bisexual. No obstante, estimo legítimo considerar que en un literato predomina la vertiente dramática sobre la lírica, entendida aquella como un predominio de la acción, el gesto, la actitud, el tono, sobre la mera palabra. La Etnología, ciencia moderna de la conducta, a diferencia de la Etica tradicional, abarca miradas, gestos y actitudes físicas que expresan, comunican, ¡también se habla con el cuerpo! La mímica es anterior al

lenguaje, y éste no puede ni debe desterrarla, pues encierra posibilidades dignas de ser explotadas y que, sin embargo, no lo fueron, olvidando la *commedia dell'arte*, apenas renovada en Alemania por solitarios como Wedekin. En efecto, pocos literatos en la Europa de entonces se percataron de la importancia de esta olvidada tradición, mientras que Eliot (1898), Brecht (1898) y Lorca (1898) componen un trío excepcional, al que podría añadirse Claudel en el parnaso del siglo XX: excelentes líricos y dramaturgos. Brecht y Lorca, nacidos en el mismo año, pese a la apariencia, los más afines por la común pasión por el teatro, si bien la diferencia entre el estilo dramático y el lírico sea mucho mayor en Federico. Brecht comenzó su carrera recitando sus versos con acompañamiento de guitarra, actuó a menudo como actor y concedió al Gesto toda su importancia en sus obras épicas (más bien dialécticas). Federico comenzó su propio curso artístico con los títeres, tocaba la guitarra, y en su decurso fue derivando progresivamente hacia el teatro. Resulta, pues, legítimo suponer que de haber vivido también hubiese elaborado su personal teoría del teatro y hubiese sido director de escena para revolucionarla, como Luis Brecht. Más significativo todavía que esto es el hecho de que otro tanto pueda decirse de Federico, no ya en su vida literaria, sino en la personal y cotidiana. Cualquiera que le haya conocido recordará cómo compensaba la torpeza de sus piernas con una supercarga, una alta tensión somática, explotando al máximo la capacidad expresiva del busto, las manos, la frente, el entrecejo y, naturalmente, de la mirada. Todo ello condicionaba, configuraba a Federico, más todavía que como escritor, como actor, y en este sentido superaba a Eliot, tan poco sociable, cuya segunda voz se satisfizo con ser dramaturgo y conferenciante, silenciando apenas *his first voice* la meditativa, personal, íntima.

Posiblemente me equívoco, pero entiendo que esta segunda voz era en Federico la primera, en el tiempo (guñol de su infancia) y en importancia. Necesitaba comunicarse con sus semejantes y disemejantes para un mensaje de tipo ético, ya que la política le interesaba bien poco, aparte un populismo menos comprometido que el de Machado. Le faltaba no ya para la acción, pero ni siquiera para la ideología, política, la gama mordaz de Machado, la esperpéntica de Valle-Inclán y Alberti, ni la irónica de Brecht. Federico era demasiado alegre para la sátira y la parodia. Así sus tres tragedias contienen, camuflado, el mensaje de la total liberación erótica y responden más al teatro convencional en cuanto el convenio se basa en un plano colectivo, social, que a la poesía dramática. Esta, por lo demás, es difícilísima de lograr: los dos únicos ejemplos que podrían citarse son, acaso, *Murder in the cathedral* de Eliot, y *Le partage de midi* de Claudel.

Constituida, como queda dicho, la dirección de La Barraca no conseguía superar la etapa del proyecto y de la discusión. De ésta nace, a veces, no siempre, la luz, y a menudo la disensión, pues todo queda en disquisición estéril-*. Yo era muy consciente de eso, porque, con la impaciencia de la juventud, sabía que estaba robando tiempo al tiempo, es decir, que en vez de estar estudiando perdía muchas horas, si es que se puede llamar perder el tiempo dedicarlo al teatro clásico de su país, pero, en fin, evidentemente, hay un orden de prioridades. Y entonces tuvo lugar, más que una decisión, un acontecimiento, pues no sé cómo fue, pero el caso es que Federico y yo (como mandatario del grupo de los seis estudiantes de filosofía) decidimos tener una entrevista que fue cumbre, como ahora se dice, pues me citó en el ático en que vivía. Lo voy a contar, porque es una digresión, pero significativa en cuanto ilumina la personalidad del poeta. Era la mañana de un día caluroso, la primavera bien entrada en Madrid del año 1932, y

* La Unión Federal de Estudiantes Hispánicos (término enfático, cuya única virtud era la de englobar certeramente a los hispanoamericanos) padecía de la ambición de sus ideales, pues no merecían el término de objetivos, que es cuando existe adecuación a los medios. Yo había dimitido mi cargo de secretario general de la UFEH para consagrarme a la Asociación de Estudiantes de Filosofía y Letras, donde cabía una labor más modesta pero harta más eficaz, como, por ejemplo, en el proyecto de La Barraca. El presidente de la UFEH, Arturo Sáenz de la Calzada, tuvo la generosidad de comprender esta necesidad de autonomía, asociándonos como actor, con lo que el amor al teatro le hizo descubrir, dicho sea de paso, al Amor con mayúscula. Con el tiempo, sin embargo, una vez que hubimos conseguido pasar de los proyectos a los hechos, inventando todo, pues actuábamos *ex nihilo*, se nos reprochó, por los *aparatchik* de la UFEH, esta autonomía de actuación tan necesaria. Lo cierto es que dejamos en marcha nuestro aparato propio, el de La Barraca, recibido por nuestros herederos, sin empacho ni gratitud, como suele ocurrir con todo heredero. Me excuso de entrar en estos detalles casi apoloéticos provocados por la lectura del libro *La Barraca*, de Luis Sáenz de la Calzada, tan informativo en que su desconocimiento acerca del período fundacional no le impide ciertas reticencias contra el grupo de esforzados pioneros, entre los cuales se encuentra su hermano Arturo. Parece reprochar a aquellos estudiantes que no se dedicasen exclusivamente a ser actores, es decir, a dejar de estudiar *¡sacerdos in aeternum!* He de reconocer nuestra flaqueza y admirar el celo de nuestros sucesores que murió con La Barraca misma, cuando Federico consideró que la experiencia adquirida en ella le había ya preparado suficientemente para el teatro profesional. He de reconocer, asimismo, que el desinterés de Luis Sáenz de la Calzada por la historia anterior de La Barraca sólo corre pareja con el mío por la posterior. Yo me aferro al *post hoc, ergo propter hoc*, mientras Calzada prefiere el *hic et nunc* y en cualquier caso comulgamos ambos en el despego hispánico por todo aquello que es objetivo e impersonal.

Queda claro que el presente artículo sólo aspira a ser un complemento del libro de Calzada, y también un contrapunto a su piedad anticuaría, como la llamaba Nietzsche. Hay que añadir que nuestros sucesores resultaron más cómodos también para Lorca y Ugarte, al quedar éstos de únicos fundadores, rodeados ahora de gente más joven y admiradora. Los estudiantes fundadores éramos sumamente independientes, casi ácratas, anticonvencionales, antirretóricos. Nuestra adhesión a Federico no era incondicional, pues en la medida en que le (re)sentíamos como padre, nos rebelábamos contra ciertos aspectos de su sensualidad. Así, por ejemplo, el discurso de presentación del estreno en Almazán, que Federico repetía con variantes, se nos antojaba excesivamente ampuloso. De aquí que Gonzalo Menéndez-Pidal, quien por sus saberes familiares, y propios, era quien más violentamente reaccionaba contra toda verborrea, incluida la poética, en una ocasión enganchó a Federico con las cadenas del hombre (en el auto sacramental) de modo que tirando de él le sacamos de escena ante el asombro del público, llevando al máximo la técnica de la *Verfremdung*, de Bertolt Brecht.

me abrió la puerta el propio poeta, en calzoncillos. Esto no me impresionó, pues con la impertinencia de mis veinte años no me asombraba de nada, y menos de una indumentaria anticonvencional. Al poco de cruzar las frases rituales, de la puerta que daba a la terraza, salió un joven, un efebo, yo diría, completamente desnudo: el poeta Luis Cernuda. Federico dijo, a guisa de explicación: «Estábamos haciendo gimnasia revolcatoria», con una intención más connotativa que denotativa. Cernuda era un hombre muy joven, muy guapo, muy distinguido, tan acomplexado que resultaba despectivo. Yo no le conocía apenas, pero en el momento le conocí del todo. Realmente fue ésta la primera y la única, por cierto, que merece el calificativo de surrealista, representación de La Barraca: yo, correctamente vestido, como un estudiante normal y corriente, y sentado de frente a mí, Luis Cernuda, no menos correctamente desnudo, y Federico, más ecléctico, en calzoncillos. Quiere decirse que, planteada en tales términos la conversación, tenía que salir de allí la verdad desnuda, y salió. Ahora bien, en cuanto unos españoles se reúnen, lo que deciden, cuando quieren pasar a la acción, es dar un golpe de Estado. Y lo dimos. Llegamos a la conclusión de que de seguir en una dirección colegiada perderíamos la dirección: no iríamos a ninguna parte. Así, pues, Federico debería cargar con la responsabilidad artística y yo la administrativa, ejecutiva, porque deben saber ustedes, pues es tópico, que Federico era alérgico para todos y cada uno de los detalles de la vida práctica. Torpe y remolón para telefonar, telegrafiar, extender un cheque, coger un tren, acudir a las citas, resultaba premioso y complicado en el plano del quehacer cotidiano. Cuando no se disipaba en el alboroto social se recluía en su órbita onírica, no exenta, como todo lo infantil, de recovecos y marrullerías, que completaban su natural encanto. Metidos, por fin, en acción la primerísima dificultad era la de reclutar actores, y especialmente mujeres, pues en 1932 ser actriz era poco menos que meretriz, hasta el punto que en nuestros primeros desplazamientos utilizamos una carabina, la así llamada, y nunca mejor señorita de (la) compañía. Constituye un indicio de la estratificación cultural de la sociedad española de la época el hecho de que la inmensa mayoría de los actores eran ex alumnos del Instituto-Escuela, uno de la Institución, dos del Liceo Francés y los hermanos Hígueras, que eran los únicos con vocación profesional. Por lo demás, la oferta era tan exígua que puedo asegurar que ningún candidato fue rechazado: a la inversa de la parábola evangélica, «pocos son llamados y todos son elegidos». En cuanto a nuestras (pues yo también fui actor) virtudes, la única era la de la... virginidad. Por lo que hace a las directivas que recibíamos de Federico en el primer año y medio, puedo decir que eran del tipo guiño-

lesco (en la tradición gloriosa de la *commedia dell'arte*) para los entremeses, y estáticas, lo que es lógico, para el auto.

Para el repertorio había, en cambio, el embarazo de la elección, dada la riqueza de nuestro teatro clásico, pero carecíamos de ideas claras de cómo tratarlo. Nos propiníamos hacer un teatro del pueblo, pero no para el pueblo, es decir, de divulgación, de vulgarización, sino un teatro universitario, por tanto, de exigencia, de calidad. Federico creía sinceramente haber alcanzado esta meta, y el coro universal de elogios (ministros, pedagogos, críticos, público) corroboraba tal opinión. Gracias, más todavía que a su erudición, a las antenas de su sensibilidad, ya había reparado en la importancia de Wedekind, el precursor de Bertolt Brecht, a través del anticonvencionalismo que supone la técnica del gran guiñol para la renovación del teatro alemán. En todo caso estábamos convencidos de que había que ir al gran teatro del Siglo de Oro, no desconociendo las dificultades que comportaba una empresa de resurrección semejante: hasta ahí llegaba nuestra lucidez. Se trataba de una exhumación después de siglos, puesto que el teatro clásico realmente cuando se representaba, lo que era poco frecuente, se representaba mediocrementemente por las compañías profesionales, entre las cuales descollaba la de Margarita Xirgu. Con ella debió contar Federico para representar su propio teatro, así como con Lola Membrives y Josefina Díaz, pese a sus anatemas contra las compañías profesionales.

Por indicación, naturalmente, de Federico se pensó que podríamos empezar con *La vida es sueño*, y rápidamente se desechó el drama así titulado que cuenta la peripecia de la vida inverosímil, pero no imposible, de un príncipe, para elegir el auto sacramental, que es el drama de la libertad humana. ¿Libertad para qué?, preguntaba Lenin. La respuesta cristiana es que el hombre debe liberarse no del capital, sino de los pecados capitales. En *La vida es sueño* de Calderón el pecado capital es el de la libertad, el mal uso que hace el hombre de su libre albedrío. Yo no sabría decir ahora, no quiero inventar, por qué Federico exigió precisamente el auto sacramental y no la comedia o drama. Podría, acaso, responder a un criterio, de estilo literario, porque Federico que presumía, que coqueteaba, de inculto, en realidad tenía sus ribetes académicos, y como ustedes quizás saben, postuló entrar en la Universidad como docente, cosa que nunca hizo por su insuficiente disciplina, pues, por lo demás, tenía capacidad de trabajo. Pero yo diría que más bien sería un gusto, una fruición sensual del sonido del Barroco, un gusto, unido en el caso del autor, y un regusto más existencial o sensorial que intelectual por el misterio, lo que le inclinó a favor del auto.

Federico era, efectivamente, una persona que, como poeta y como andaluz, sentía profundamente la dimensión del misterio, no sólo en momentos estelares, que hasta ahí cualquiera llega, sino hasta en las peripecias triviales de la vida cotidiana. No en vano ha dicho Guillén, el poeta canta: «Lo extraordinario: todo». Cabe pensar que Federico era más supersticioso que religioso, pero el idioma alemán suaviza tal diferencia: *Aberglaube... aber Glaube* (contracreencia, pero, al fin y al cabo, creencia). Por ello creo que lo que llevó a elegir el auto fue esa, digamos su vertiente subjetiva, y si se me apura, su propensión onírica: para él la vida era sueño... Literal y bellamente ha dicho que en su madurez no hacía sino vivir lo que había soñado en su niñez, a la que sin duda consideraba, como Rilke, la patria del hombre. Esto difícilmente se compadece con su energía vital, su sociabilidad; para el hombre del Sur, mediterráneo, no hay morada interior: vive en la calle. Toda rica personalidad, sin embargo, como es la del poeta, consigue la *concordantia oppositorum*.

Operaba, además, una consideración objetiva. Y es que él, y esto se lo he oído, y luego se ha recogido en sus obras completas, tenía empeño en devolver al pueblo lo que era suyo, o sea, de restaurar olvidados valores literarios colectivos. El era consciente de que el del siglo XVI y XVII había sido un teatro predominante popular, de corral, y se propuso, sin conseguirlo, desde luego, revivirlo con gran exigencia artística, desplazándolo de las salas de espectáculo emplazándolo en el corazón de los pueblos, en sus plazas. De que le movió también esta, que podríamos llamar vocación tradicionalista (no conservadora) popular (no folklórica), dan fe inequívoca las palabras que pronunció Federico en la primera representación del auto en Almazán (Soria). Tradición de la literatura clásica que respondía, naturalmente, a un profundo sentido cristiano, religioso, de la vida. Por tanto, eso justificaba el que resultase precisamente elegido el auto sacramental de *La vida es sueño*, aunque podría haber sido otro cualquiera, pero ya se verá más tarde el significado que tenía esta obra.

Ahora bien, es sabido que el auto sacramental responde, junto, aunque diverso, con la Mística, a una de nuestras filiaciones literarias, siempre que no se confunda tradicionalismo con conservadurismo. Cuando me dirijo a extranjeros, me parece oportuno señalar, de pasada, que opera también en España otra tradición del cristianismo contestatario, como ahora se dice, que arranca nada menos con el *Mío Cid*, donde se dice: «Dios, qué buen vasallo si hubiera buen señor», se confirma con lo del Alcalde de Zalamea, «Al rey la hacienda y la vida se ha de dar, pero el honor es patrimonio del alma,

y el alma es sólo de Dios», etc., y culmina, naturalmente, en la gran obra de Lope *Fuente Ovejuna*.

La elección del auto sacramental como primera obra de nuestro repertorio, acompañado de dos obritas que eran completamente neutras, política e ideológicamente, como los dos entremeses de Cervantes que elegimos, respondía a un honesto deseo de devolver al pueblo lo que era suyo: el doble y complementario sentido del misterio y el de la burla. Esto cayó mal, sin embargo, en algunos de los dirigentes de la República y del movimiento estudiantil que pensaban que el repertorio era demasiado reaccionario. Justo es decir que el mecenas de La Barraca, don Fernando de los Ríos, quien había escrito sobre el Estado español del XVI páginas de exaltación, no incurrió nunca en semejante vulgaridad. La Barraca en su segunda etapa montó obras que tenían más empeño revolucionario como era significada, destacadamente, *Fuente Ovejuna*, pero nunca se convirtió en un teatro revolucionario, como lo era ya el de Alberti.

Si ahora, volviendo a tomar el hilo, caigo en lo anecdótico, es porque la primera representación del auto confirma a España como país de paradojas. Estrenamos el auto de *La vida es sueño* en Soria, precisamente en un claustro románico bellissimo, llamado San Juan de Duero, a la orilla del río, por la noche, con focos. Pues bien, en aquel claustro topamos con la Iglesia, pero la militante y ultramontana. Resulta que los estudiantes tradicionalistas de Soria pensaron que había que anatematizar algo tan escandaloso como la representación de un auto sacramental. Esto es peregrino y realmente revelador del estado de (des)ánimo de los españoles de la gran confusión mental en que nos encontrábamos en aquel año 32. Fueron, pues, a reventar la obra, y al reventarla, nos reventaron a nosotros. Debo decir que Benjamín Palencia, con esa imaginación pictórica que le es propia, nos había caracterizado de una manera estrambótica, destinada a moverse con la pausa de la dignidad escénica; nada apta, en cambio, para salir corriendo, que es lo que hubo que hacer. A mí, en el papel del Entendimiento, me había revestido de dalmática y, como toca, un birrete de astrónomo, de esos de punta, a la manera de Piero della Francesca, todo pintarrajeado, sin mis gafas de miope. Al desatarse el gran alboroto, que felizmente no acabó en tiroteo, sino en pedrea, porque nos arrojaban piedras, además de insultos, salimos corriendo y yo me separé, quedando aislado del grupo de mis compañeros. Fue una batalla naval, como dice Quevedo, de nabos, más exactamente, de piedras. La ocasión se prestaba a un juego de palabras, a lo cual soy muy aficionado; y dije: «Bueno, es cierto que los estudiantes tradicionalistas de Soria han perdido la razón, pero no es menos cierto

que los de La Barraca han perdido el Entendimiento». Esto explica, acaso, la razón de la sinrazón (la guerra civil), sobrevenida poco después.

También es importante, significativo, para mi modo de ver, la elección del personaje que Federico se empeñó en representar contra nuestra voluntad, por creer que carecía de facultades para moverse con garbo escénico, en lo que nos equivocábamos, aunque eran evidentes los defectos físicos que tenía Federico. Como también errábamos en preferir una actriz, por pensar en Eva, de la que la Sombra es una réplica. Es bien sabido, en efecto, que en todo auto sacramental no se trata de personajes físicos, reales, históricos, sino de símbolos o de alegorías: el Príncipe de las Tinieblas, el Entendimiento, la Luz, la Sabiduría, el Poder, la Tierra, el Agua, etc. Claro es que los símbolos, como los ángeles, no tienen sexo. En cualquier caso Federico escogió la Sombra. ¿Porqué ese personaje precisamente y no otro? Bien pudiera ser que fuese por una preferencia literaria, pues los versos que recita la Sombra son, quizá, el ápice de la literatura barroca. ¿Qué es el barroco? Muchas cosas contradictorias, se han dicho, y uno de los tópicos es que tras su oropel verbal esconde una vaciedad, pues cuando la fe, el verdadero sentimiento religioso ya había muerto, los escritores del barroco español lo conservaron, ritualizado, lo embalsamaron dentro de este *flatus vocis* del rito barroco. Sea como fuere hay algo más, según luego veremos en estos versos que atraieron a Federico, y no sólo su forma literaria, sino también cómo les atraían a los contemporáneos de Calderón, su contenido. Está permitido suponer que para él ambos elementos (forma y contenido) componían un paradigma de la poesía dramática. Así como Eliot prefería Shakespeare a Ibsen, no por ser mejor dramaturgo, sino mejor poeta, así también creo que Federico preferiría el auto de *La vida es sueño* a *Don Juan Tenorio*, que es lo que el siglo XIX ofrece de más similar, y no sólo por ser Calderón mejor poeta que Zorrilla, sino, además, más cristiano. Evidentemente, al hombre crítico (¿y quién no lo es?) de hoy resulta difícil practicar y ni siquiera comprender una religión como la de Calderón capaz tanto de temer de rodillas a Dios como de bailar en su honor, según reconoce Heidegger.

La entrada de Federico había creado previamente la atmósfera apropiada a los versos en cuestión. Era verdaderamente espectacular porque la Sombra asiste, sin ser vista, al proyecto de la creación del hombre por Dios. Comprende que, naturalmente, el universo va a ser ofrecido entero al hombre, con mengua del poder del demonio, del poder de las tinieblas. Benjamín Palencia había hecho una caracterización fantástica del personaje entre cortesana veneciana que va alborozada al carnaval, y dama española que vuelve mustia de la Se-

mana Santa, con un resultado que no dejaba de ser impresionante: se amenguaban las luces y una música triste anunciaba la llegada de la Sombra como espectro en la penumbra.

*¿Cuándo el acento fue rayo veloz,
trueno el eco, relámpago la voz,
flecha el aire, dogal
el suspiro, el anhélito puñal,
sino hoy, que contra mí,
las cláusulas del cántico que oí,
el relámpago, el rayo, el trueno son
dogal, flecha y puñal del corazón?
¡Oh qué mal ejemplar
el áspid mi quebranto ha de dejar;
pues siendo el áspid yo
que de la luz huyendo, se escondió
resulta ser en él
la música el conjuro más cruel!
Pero miente el dolor,
que si él se da a partido, no el furor,
la ira, la rabia, el pasmo, el frenesí,
que ha introducido en mí
que del no ser pasando el hombre al ser,
esposo de la luz haya de ser,
siendo la sombra en tálamo feliz,
a su opuesta, jurada emperatriz
del universo; pero no haré tal;
¡oh, mátame el dolor antes que el mal!
¡Ah, del profundo horror, cuna del susto
y tumba del pavor,
en quien es el vivir,
morir eterno para no morir!
¡Patria horrible cruel
del odio infame, del rencor infiel,
escuela del penar,
mansión del llanto, casa del pesar;
reino de confusión,
Babel del siglo, lóbrega mansión
del espanto, el asombro y la crueldad!
¡Ah, del centro, de cuya oscuridad
la Sombra arrastra el lóbrego capuz!
¡Ah, del negado auxilio de la luz,
línea del mal, antípoda del bien,
ciudad sin Dios! ¡Ah, del abismo!*

La vida es sueño es una creación genial de Pedro Calderón de la Barca, pero no sólo literaria, sino conceptualmente, teniendo en cuenta la coyuntura cultural histórica. Así, cuando ya la explicación física-matemática del universo estaba hecha y rehecha, todavía Cal-

derón la explica a través de los símbolos literarios que coinciden con los de la fe. Este extraordinario desfase histórico bien merece ser señalado. La literatura puede más que la ciencia, en la medida que ésta, a fuerza de ser tentativa, experimental, se atiene no a convicciones, sino a hipótesis, por lo que quizá no pasa de ser ciencia-ficción, y como tal, sometida a constante revisión. En este sentido señalaba Levi-Strauss que una de las más recientes hipótesis de astrónomos y biólogos sobre el origen de la vida se basa en que una energía cualquiera aplicada a un conjunto desordenado de elementos (que en *La vida es sueño* son Aire, Agua, Fuego y Tierra) tiende a conferir una estructura al conjunto. Pues bien, quizá que Calderón haya atinado más que Galileo o Newton, al describir cómo El Poder (Energía) convierte el desorden de los elementos en estructura, y resulte un estructuralista *ante litteram*.

Debo decir que así como es genial la invención de la Sombra, que se define indudablemente como sinónimo de la culpa y antípoda de la luz y de la gracia, su relación con el Príncipe de las Tinieblas es sumamente confusa. Calderón era sacerdote, teólogo, pero se permitía sus escarceos literarios, también, cuando hacía un auto, estableciendo arbitraria e incoherentemente la relación entre el Príncipe y la Sombra. Si el Príncipe de las Tinieblas, lógicamente tendría que ser la Sombra una especie de transición, en cierto modo la Sombra de Calderón parece que cobra el paso al Príncipe y es más tenebrosa. Según parece, hay una tradición nacida de la influencia de la religión galilea sobre el judaísmo en cuya virtud el Príncipe de las Tinieblas es luz(cifer), lucifero, que en una etimología un tanto ambigua viene a ser portador de la luz, de una luz que no ilumina como la de la Gracia, sino que ciega. De hecho, el lenguaje popular que Calderón recoge contrae la palabra a Lucero, y lucero, en castellano, es todo astro que ilumina el firmamento. Acaso resulte, pues, la creación calderoniana algo ambigua, objetable desde el punto de vista teológico, pero un acierto total desde el punto de vista literario.

Junto con este montaje del auto sacramental llevamos otro de menor cuantía. Expresándome en términos gastronómicos, el auto sacramental era el plato fuerte, y además teníamos los entremeses, concretamente dos de Cervantes, que por ser de menos empeño teatral los desempeñábamos mejor aquellos actores improvisados. Uno se llamaba *La guardia cuidadosa*, y el otro *Los dos habladores*. No tengo tiempo de comentarlos, pero indudablemente era el contrapunto de esa obra intensa, teológica dramática que era el auto. Esto era motivo para que se distrajese el auditorio, porque naturalmente caíamos muchos de nosotros, los escépticos, en la tentación de con-

siderar que los palurdos, como diría Antonio Machado, se quedarían todavía más atónitos, pues de un auto sacramental no entendían nada. Le objetábamos a Federico: «Van a salir como el negro del sermón: con la cabeza caliente y los pies fríos», a lo que contestaba: «No importa, para comprender *La vida es sueño* todas las luces teológicas son necesarias», y añadía, «pero no para sentirla».

Quizá tenía razón si se tiene en cuenta a Santo Tomás, *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*, y a Goethe, *wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen*, no captaréis aquello que no sintáis, aunque, por otra parte, los sentidos no dejan de estar culturalizados, socializados, percibiendo preferentemente aquellas sensaciones para los que están ya preparados por la civilización, y en el caso de las clases menos cultas, por el mito, la fábula, el convencionalismo. Este acervo popular estaba muy presente, a nivel de conciencia y de subconciencia, en Federico, quien ha dicho con Marcel Proust, que qué sería de los pobres niños ricos si no estuviesen en contacto con el personal de servicio doméstico. Pensando la indudable cultura religiosa del pueblo español, confiaba Federico en su capacidad de sentir el auto. Yo, de todos modos, mucho más escéptico, como digo, recordaba, mejor dicho, para ser más exacto, he recordado al leerlo, una cita de Chejov, el gran novelista ruso que decía que no le viniesen a él con una mitificación del mujik ruso, porque lo conocía demasiado para idealizarlo. Indudablemente había una cierta dificultad entre la obra y el público; no mayor, sin embargo, que si hubiese sido un público burgués de la ciudad. Otra cuestión es la de que qué sentido tenía para esos actores, para esos directores presentar una obra de contenido religioso si no eran creyentes. Evidentemente se corría el peligro de quedarse, diría yo, al pie de la letra, es decir, de atenerse exclusivamente, como dice la lingüística moderna, al significante. Y, dando de lado el significado, entonces es que el significante, ¿no llegaría a ser insignificante? La pregunta es insidiosa, pero creo que se puede contestar por la negativa. Y yo lo creo, porque al menos Federico estaba perfectamente percatado del sentido religioso. Por su parte no había, pues, falacia ni engaño, o por lo menos él era el primer engañado, porque debo decir que Federico siempre fue religioso, aunque no practicaba. Como ustedes saben, compuso una oda al Santísimo Sacramento del Altar que le ocasionó un disgusto grave con Falla, a quien veneraba, porque Falla consideró que se había tomado demasiadas licencias poéticas, aunque el tema era profundamente religioso. Les quiero invocar la declaración a un periodista que demuestra que él era perfectamente consciente de lo que se ventilaba en la literatura religiosa clásica

española: «En el mundo luchan no sólo fuerzas humanas, sino telúricas», perspectiva que sintoniza perfectamente con el significado, y no sólo con el significante del auto sacramental en cuestión. Cualquiera duda a este respecto queda disipada al recordar el discurso de presentación que hizo en la *première* de Almazán, en donde se dicen estas certeras palabras de elogio a Calderón por haber llegado «al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo: me refiero al Santo sacrificio de la misa». No parece probable que Federico conociese, pese a ser famoso, el *Dialogue on dramatic poetry* escrito por Eliot en 1923, en que explica la importancia de la misa *as a form of ideal drama*, por el hecho de que su fuerza expresiva radica en sentimientos comunitarios y en una disciplina tradicional. Por mi parte me atengo a la función simbólica de la misa, ya que frente al craso materialismo que la sabiduría popular española expresa, en el refrán «Al pan, pan, y al vino, vino», muestra que estos alimentos no son tan sustanciales como aparentan. pues pueden cambiar de identidad, que no es otra cosa de lo que hace el poeta con las palabras, cuando metaforiza.

Señoras y señores, creo que en vuelo planeado, como los aviones al tomar tierra, hemos ido acercándonos a la personalidad de Federico, lo que yo, pese a la opinión hoy dominante, sigo creyendo útil, por cuanto es un esfuerzo que vale la pena por sí mismo, aun cuando no ayudase a comprender sus obras. Bien sé, demasiado sé, que para la crítica moderna, la obra, el autor no tiene para qué ser tomado en cuenta al enjuiciar, al valorar la obra. El autor, allá él, su vida personal, su peripecia histórica, no interesa y no debe incidir sobre su producción. La obra de arte es plenamente autónoma, independiente de su creador. Por bien saberlo no estoy del todo de acuerdo, y, *a fortiori*, en el caso de España, en donde el personalismo de todas las relaciones hace que realmente lo subjetivo influya y condicione profundamente todo el contenido de la obra. Es decir, que para mí es inseparable la personalidad de Federico de su producción literaria, aunque tampoco ignoro que para la actual crítica no se trata de comprender ni la una ni la otra. Yo, que no puedo decir con Dante *anch'io son poeta*, he de atenerme modestamente a mis relaciones personales, aun a costa de incurrir en argumentos *ad honimem*. Me explico: de Federico podría decirse, igual que se ha dicho de Rilke, y con igual ambigüedad, que constituye un acontecimiento más cultural que literario. No sé si interpreto bien esta ambigüedad, pero ello creo autoriza a considerar al artista creador (y no meramente repetidor) como un todo, en el sentido de que el microcosmo de la obra está

inverso en el macrocosmo, en la sociedad, y no es, por tanto, autónoma. De aquí que no pueda yo compartir la afectada indiferencia de la crítica actual hacia el autor, pues éste, como la Esfinge, nos plantea el acuciante dilema «Adivíname o te devoro», que, bien entendido, equivale a «Adivina, que voy a devorarte...». No otro era el programa de Federico, con aquellos ojos tan luminosos cuan deslumbrantes, con su mirada tan penetrante como impenetrable. En un orden de ideas opuesto escribe Eugenio Montale en su diario que es muy raro coinciden rostro y máscara, pero que si ello se da en una misma persona, ésta sería la única capaz de decirnos la palabra que estamos esperando. Semejante afirmación desdeña que etimológicamente máscara y persona son términos sinónimos y, por añadidura, que hay preguntas pero no últimas, definitivas, respuestas; recuérdese, en efecto, la cita que hacíamos de Hegel al principio de la conferencia sobre el carácter abierto, inacabado, de toda obra. Por su parte Machado, en un verso famoso: «a distinguir me paro, las voces de los ecos», da un consejo difícilmente aplicable a todo artista en la medida en que éste crea para alguien o para algo, pues sin eco no hay voz: el creador necesita oírse, reflejarse. Todo conduce, pues, a interesarse por la vida individual y, por supuesto, también social.

Para comprender la compleja personalidad de Federico había que superar el obstáculo de su simpatía. La universal que dispensaba casi indiscriminadamente era auténtica, sin llegar a convertirse en ese fenómeno ya estudiado por Max Scheler para el que la lengua inglesa ha forjado el neologismo *empathy*, es decir, cuando el sujeto activo se abandona tanto al sujeto pasivo o al objeto que termina por perder su propia identidad, fenómeno que, por cierto, intuyó en su novela *Le neveu de Rameu*. Si Federico, como todo artista auténtico, no perdía la suya es porque conseguía el difícil equilibrio entre la contracción y la expresión, la introversión y la extraversión. De este modo dispensaba y compensaba sus dotes tan ricas como contradictorias y respecto a estas últimas téngase en cuenta que si toda persona el contradecirse es una posibilidad, para el artista es una necesidad que sólo la más necia crítica podría reprocharle. Cabe distinguir en Lorca una forma existencial, casi ostentosa de puro rutilante, de moverse en y con la vida, irradiando goce y simpatía, proyectándose. En este sentido encuentro simbólica su elección del entremés cervantino *Los dos habladores* que él podía haber representado insuperablemente, pues se asiste allí a una explosión verbal *ad infinitum*, más que para comunicarse con el interlocutor, con los otros para afirmarse, identificarse, en el discurso. Por otra parte cabe distinguir en Federico un (tras)fondo esencial, que, sin embargo, no era ese patetismo que

Vicente Aleixandre supuso *ultima ratio*. Semejante visión parece responder a la concepción, que podemos bautizar hegeliana, del nacimiento trágico del arte (los dolores de parto de la creación) no menos añeja que la opuesta, representada destacadamente por Ovidio, el gran gozador de la *dolce vita* romana: «Vita verecunda est, Musa jocosa» y relanzada por Schiller. Ciertamente, el caso de Federico es el opuesto: el de una vida jocosa y una musa triste (tanto la lírica como la dramática), por lo que es legítimo suponer que su literatura nace en ese último repliegue patético más que en su olborozo vital, tal como lo describe el recital abracadabrante de la Sombra que él tanto apreciaba, «el relámpago, el rayo, el trueno son». En ese último reducto habría, pues, escrito Federico su más depurada poesía lírica y dramática, y no en su remolino vital. Semejante hipótesis es válida siempre que se complete con dos complementos. El uno es aportado por Adorno cuando frente tanto a Hegel cuanto a Schiller sostiene que el Arte consiste en una tensión entre alegría y tristeza.

El otro va un paso más allá del arte y de su contraste (pese a todo trivial) con la vida, más exactamente un paso más atrás, *priusquam*. Paso aventurado, sin duda, pues no ignoro la autorizada teoría de S. Benn del *ein dumpfer, schöpferischer Keim* del apagado embrión creador que sólo a través de la palabra puede desarrollarse. Eliot apoya a Benn rebasándolo: no se sabe lo que hay que decir hasta después de dicho. Si, pues, me decido a avanzar es alentado por no menos competentes mentores. No apelo, con ello, a un recurso retórico propio de final de una disertación, sino que se trata de algo intelectualmente sólido. Me remito a la cita de Hegel sobre el carácter abierto, inacabado de la obra en general y que Paul Celan aplica a la artística al decir que sólo lo *Unbesungene ist Unbezwungen*. Afirmación corroborada por por Heidegger cuando afirma que cuanto más grande el pensamiento de un pensador tanto más rico en su obra lo no pensado.

Aplicado esto a Federico quiere decir que su última morada no era ni la agitación de la alegría existencial ni la emoción del patetismo descubierto por Aleixandre, sino más bien un nódulo opaco inserto en su *maelstrom* vital, como ese centro inmóvil de los grandes ciclones, y allí escribía y también callaba su más depurada poesía, pues la última palabra del genio es inefable.

Pues bien, para mí es éste el mejor, junto con la proverbial (¡y tan significativa!) aversión de Federico hacia la vejez, consuelo de su precoz silencio vital.

EMILIO GARRIGUES DIAZ-CAÑABATE

Embajada de España.
BONN (República Federal Alemana).