



LITERATURA Y CINE: LA ATRACCION DEL ABISMO

— Por Vicente Molina Foix

Profesor de Estética en la Universidad de San Sebastián. Aunque fue uno de los «Nueve Novísimos» poetas seleccionados por Castellet, su obra literaria se ha desarrollado en el campo de la novela. Premio Barral 1973, acaba de publicar «Los padres viudos», su cuarta novela. Ejerce la crítica cinematográfica regularmente.



«Antiguamente (el cine) no planteaba problemas. Era un producto de calidad probada y relativamente homogéneo. Se estaba bastante seguro del tipo de placer que iba a procurar. Podía ser mejor o menos bueno de lo que se esperaba, pero no se experimentaban inquietudes. Ahora hay escuelas y doctrinas, que en todo momento obligan a una opción, algo que personalmente encuentro de lo más desagradable.» Así se expresaba en 1964 el filósofo Claude Lévi-Strauss en las páginas de la revista «Cahiers du cinéma» en conversación con el crítico y director de cine Jacques Rivette. Lévi-Strauss, que a lo largo de esa entrevista demuestra ser un espectador asiduo y atento a las salas de cine, se lamenta de que las películas de hoy —de entonces— le aportaban menos satisfacción que las de antaño, y a la pregunta del

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y

entrevistador sobre un posible cambio del cine que justificara su propio cambio de actitud, daba la respuesta antes citada.

Las palabras del autor de «El pensamiento salvaje», conceptualmente indiscutibles, son, a mi juicio, la expresión matizada, madurada bajo la luz del tiempo, del talante aventurero y anti-artístico con el que una importante parte de los intelectuales europeos saludaron en el período de entreguerras mundiales el afianzamiento del cine. Un talante que podría resumirse como actitud encantada y al mismo tiempo escéptica, ardorosa y *blasée*, infantiloides y paternalista, de unos creadores que, cuando sienten que el cine se aproxima a sus preocupaciones profesionales y tiene aspiraciones artísticas, se vuelven celosos, mientras que cuando se aleja de ellas se muestran extremadamente benevolentes.

Hay que insistir, sin embargo, en que ese espíritu de fascinada displicencia hacia el cine, que le niega cualquier veleidad artística y sólo acepta en él su condición de espectáculo feérico, rústico, producto feliz de un anonimato y una inconsciencia crítica sobre el propio lenguaje que maneja, no fue el único ni siquiera el dominante entre los intelectuales europeos de los años 20 y 30. Más numerosos fueron, y también más conspicuos, los pronunciamientos radicalmente negativos de los que, como Paul Valéry, opinaban que el cine desvía al público del núcleo esencial de su ser, que es la reflexión ordenada de los acontecimientos que la vida depara.

Se podría hacer un censo muy extenso de opiniones desabridas de los que Pío Baroja llamaba «cinematófobos», pero baste que, por un lado, citemos los elementales dictérios de un Adorno, que vio en el cine un vehículo exclusivo de alienación, o de

▷ crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía; *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria; *La poesía española actual*, por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Literatura y periodismo*, por Lorenzo Gomis, doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información; *El romanero, hoy*, por Diego Catalán, director del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»; *Enseñar literatura*, por Andrés Amorós, profesor de Literatura en la Universidad Complutense y crítico literario y teatral; *La encrucijada de la novela latinoamericana actual*, por Rafael Conte, crítico literario; *El personaje de teatro, personaje genérico*, por Francisco Nieva; y *El oficio de escritor*, por Carmen Martín Gaité, novelista, historiadora y crítica literaria.

Antonio Machado, que pone en boca de su apócrifo Juan de Mairena la condena del cine como «invento de Satanás para aburrir al género humano», y expresa en otra página su esperanza de que «cuando haya en Europa dictadores con sentido común se llenarán los presidios de cineastas». Por otro lado, con un argumento aunque descalificador más avisado, Bernard Shaw advertía en 1924 contra la servidumbre moral de un medio de expresión que por naturaleza tiene que suscitar el interés del 100 por 100 de la población, desde «el millonario americano y el *coolie* chino a la institutriz de provincias y el camarero de un poblacho minero». Para Shaw, el «resultado del hecho de que el cine deba llegar a todas partes y complacer a todo el mundo es que las películas han suplantado a los antiguos sermones y la catequesis dominical; rezuman moralidad, pero no osan abordar la virtud. Y la virtud, que desafía y desprecia a la moralidad, es la savia del buen arte dramático». En la misma categoría de recelosos inteligentes está Franz Kafka, que reprochaba la excesiva velocidad de sus movimientos. En el cine, le confió Kafka un día a su joven amigo Gustav Janouch, «la mirada no se apropia de las imágenes, sino que éstas se apropian de la mirada e inundan la conciencia. El cine viste de uniforme a los ojos que siempre habían permanecido desnudos».

Las reservas frente al movimiento vertiginoso e inmotivado y la acción pura, sin meta, son las que predominan entre aquellos que rechazaron con desconfianza el cine por las razones justamente contrarias a las que cautivaron a los vanguardistas. Adorno y Chesterton, desde posiciones ideológicas opuestas, pero enraizadas ambas en una repugnancia al maquinismo y a la inmaterialidad de la obra de arte, parecen sentirse hostigados por esa resistencia del lenguaje fílmico a ser objeto de reflexión y análisis con la misma parsimonia que un libro o un lienzo permiten. En el cine, apuntó alarmado Chesterton, «los hombres no son hombres, sino borrosos y desconcertantes destellos de luz». El mismo resquemor ante el carácter ilusionista del cinema yace en el fondo de las acusaciones machadianas o en las de otro airado cinematógrafo, don Miguel de Unamuno.

En un artículo, «Sobre el porvenir del teatro», que el joven Luis Buñuel satirizó ferozmente, declara Antonio Machado: «La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente ciné-

tica. Allí vemos claramente que la acción sin palabras, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es estéticamente nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.» Unamuno, por su parte, como Machado, paladín de una cultura auditiva más que visual, consideraba el arte cinematográfico «arte de situaciones en que se consigue que el público de bajos instintos estéticos lllore sin necesidad de decir nada, con una mímica de latiguillo», y llegó a polemizar con el más perspicaz Ortega, profetizando, con escasa visión de futuro, que «va a ser la reacción contra el exceso de cine lo que va a resucitar el drama hablado, aquel en que lo esencial es lo que se dice, la palabra».

Como puede observarse por los casos citados, fue la peculiaridad sintáctica y hasta material del nuevo lenguaje («acción sin palabra», «flujo cinético», «arte de situaciones») lo que desconcertó a una ilustre parte de la inteligencia del siglo. Ese mismo marchamo de velocidad, fugacidad e intensidad fue, por el contrario, el que atrajo a surrealistas y demás intelectuales irracionalistas de la época, quienes saludaron con alborozo el nuevo invento por sus derivaciones del mundo infantil de la linterna mágica. Antonio Espina, por ejemplo, en unas «Reflexiones sobre cinematografía» publicadas en 1927 en la «Revista de Occidente», subraya la extraordinaria importancia que en el cine adquieren la movilidad y la espacialidad: «Desde la retardación *infinita* que nos permite analizar despacio el más pequeño gesto y las más huidizas formaciones del movimiento hasta la aceleración vertiginosa de lo instantáneo. Lo hiperveloz del dinamismo maquinista y lo hipovelo de lo semiestático».

A Espina, como a tantos otros practicantes de una disciplina sedentaria, le fascinan en el cine las «perspectivas insospechadas que tal máximo dominio de la velocidad pone ante el ojo actual. La inauguración de un verdadero y extraño mundo de magia, lanzado por la linterna sobre un pequeño trozo de lienzo blanco. La taumaturgia de traslaciones y transmutaciones a que dará lugar». Para el ensayista, esos metamorfismos revelan el «secreto mecánico» de la naturaleza, o, dicho de otra forma, niegan la realidad. El cine, pues, como *negativo* de lo real, espacio de lo

inefable y lo imposible; por ello, el sueño del escritor es «alejar al cine todo lo posible de la realidad. Y realizar en él todo cuanto, por absurdo o fantástico, no puede realizarse en la vida real ni en el arte habitual».

El escape de los parámetros del «arte habitual» surge una y otra vez como anhelo de los artistas que al curso narrativo prefieren la «concentración emotiva» de la que hablaba Louis Aragon en uno de sus escritos teóricos más tempranos (1918) sobre el cine. Ya en esas fechas aún balbucientes del medio el poeta francés recalca en el cine sus artes específicas: «Dotar de un valor poético a lo que aún no lo poseía, restringir a voluntad el campo objetivo para intensificar la expresión». Gracias a esas novísimas posibilidades que emanan de su utillaje y su propia gramática, el cine —capaz de ralentis y aceleraciones, de magnificar y minimizar ópticamente la realidad— se convierte sin dificultad en el depositario de la *belleza moderna* para una generación hastiada del teatro y las leyes fijadas en la letra escrita.

Frente al logocentrismo y el poso inmanente de la palabra literaria, el cine, en especial entonces, mudo y sincopado, sucede o usurpa el reino de la música. Así lo vio el novelista César Arconada, otro de los literatos que en la España vanguardista se ocupó del cine con asiduidad y talento. En su trabajo «Música y cinema», aparecido en las páginas de «La Gaceta Literaria», Arconada equipara a las dos artes por lo que ambas poseen en común: «su blanda materia, su poética substancia, su atmósfera diluida y desmedida». El cine fraterniza con la música en el movimiento, que la pintura, el teatro y la poesía se esforzaron en reflejar en esa época cubista y futurista; la ventaja de las dos primeras es su inmaterialidad. «Si la música es un diagrama de sonidos incrustados en el silencio, el cine es un diagrama de luces incrustadas en la sombra», afirma Arconada. La sombra en un arte de luces como el cine, al igual que el silencio (vindicado radicalmente por John Cage) en el lenguaje sonoro de la música, se convierten en componentes *negativos* esenciales, que acaban conformando la realidad substancial de esas artes.

Entre los dos extremos apuntados, un tercer frente menos vertiginoso se perfila. Es el de los literatos que entendieron el cine en su futuro, analizando, pues, los rasgos infantiles de un medio naciente. El hoy no muy leído Vicente Blasco Ibáñez, uno de los escritores que más contacto tuvo en vida con el cine, sin duda el más beneficiado por él, denunciaba en 1922, en el prólogo de

su *novela cinematográfica* «El paraíso de las mujeres», a sus compañeros de la «República de las Letras (...) estado conservador y misógino, que se subleva instintivamente ante toda novedad». La novedad en este caso es la cinematografía, que Blasco Ibáñez designa enigmáticamente como nuevo medio de expresión literaria: «novela expresada por medio de imágenes y frases cortas».

Es indudable que el valenciano era sospechosamente parcial al hacer esta caracterización del séptimo arte como subsidiario de la novela; el hecho mismo de que «El paraíso de las mujeres» fuese un guión filmico solicitado al autor por una productora estadounidense que, al no realizarse el film, se publicó en forma novelada, lo atestigua. Pero también es cierto que Blasco Ibáñez acierta al insistir en esas páginas, respondiendo a sus colegas ciegos a los entonces rudimentarios y folletinescos encantos del cine, en que: «como ocurre en la infancia de todo arte, el primer producto del cinematógrafo ha sido el melodrama terrorífico y la farsa que hace reír hasta desquijarse, géneros que con más rapidez atraen a las multitudes. Pero ahora, después de dos docenas de años de existencia, los que nos preocupamos del desarrollo cinematográfico vamos viendo cómo se afina el gusto del público en las naciones más instruidas y cómo al lado de las historias para reír y las tragedias detectivescas surgen las primeras manifestaciones de la verdadera novela cinematográfica, con caracteres extraídos de la realidad, observaciones psicológicas y una fábula que mantiene despierto al mismo tiempo el interés del espectador».

La larga cita del autor de «Cañas y barro» ilustra, a mi juicio, un vacilante, pero sagaz entendimiento artístico del cine. Más lejos llegan o más penetrantes resultan al respecto los escritores de ese tercer frente al que me he referido que supieron desde muy pronto ponderar en el cine tanto el tufo circense como el olor libresco. Son los que —como Walter Benjamin, Francisco Ayala, Fernando Vela o Ramón— comprendieron el potencial artístico del cine, con sus limitaciones y tributos, no viendo en él ni alienación ni truco, pero tampoco esa «artesanía técnica» o brote de un instinto primario que sedujo a los militantes vanguardistas, para quienes el cine podía ser un medio de sacudida delirante, un instrumento de extensión onírica, una caja de magia, pero nunca un fin expresivo en sí mismo.

El gran poeta y teórico filmico Béla Balázs dirigió ya en 1924 una llamada a los estéticos e historiadores del arte, intentando

sacar al cine del apartado de la juguetería: «El arte cinematográfico reclama voz y voto, un representante entre vosotros; quiere ser digno objeto de vuestras meditaciones, y que le dediquéis un capítulo en esos grandes sistemas de estética en los que se habla hasta de la curva de las patas de las sillas y del arte del peinado y, sin embargo, ni siquiera se mienta al cine». Su petición de darle al cinema paridad artística, la consideración de discurso potencialmente comunicativo y no ferial, muy pocos la oyeron y quizá hoy, en esas mismas filas, pocos la siguen escuchando. En la España renovadora de la Generación de la República fue curiosamente el gran maestro de la pirueta y el *calembour*, Ramón Gómez de la Serna, uno de los que se ocupó con mayor seriedad teórica del cine en un artículo, «La nueva épica», aparecido en 1928 en «La Gaceta Literaria» publicación que, junto con la «Revista de Occidente» desempeñó en la década previa a la guerra civil la vanguardia del fervor cinematográfico.

Ramón, al contrario que la mayoría de los detractores y defensores del cine en aquellos días, encara con optimismo lo que entonces ya era irreversible, el advenimiento del cine hablado, que para el escritor madrileño significaba «volverse a encontrar con la conciencia». Frente a la reivindicación puramente gestual y automática de los surrealistas, Ramón anticipa aprobatoriamente que con el cine sonoro «ya no habrá tantas carreras, se abusará menos de los leones en las habitaciones», y al escasear la «trucancia (...), la palabra situará a los personajes, y el ruido acompañará al silencio». Haciendo hincapié en los ingredientes literarios del cine (algo que puede sorprender en un espíritu tan burlón y acrobático, cuya máxima experiencia cinematográfica, su interpretación en el filme «Esencia de verbena», de Giménez Caballero, es un ejemplo de acto dadaísta), Gómez de la Serna hace en dicho artículo un canto a la importancia del texto, avisa contra el «efectismo empírico de dos o tres situaciones», manifiesta su fe en un «cinematógrafo reintegrado de lleno al arte» y justifica el papel del creador literario en la profundización y ampliación de un repertorio cinematográfico que vaya más allá del *slapstick* y la ingenuidad del serial de aventuras.

En el mismo período de entreguerras encontramos interesantes acercamientos materialistas al cine, orientados no sólo a elevarlo a la categoría de producto artístico, sino confiándole un cometido concienciador y edificante. Bertolt Brecht, por ejemplo, anota en su diario en septiembre de 1922 una reflexión dirigida al escritor

que aplica un doble rasero en sus trabajos literarios y cinematográficos. «Si la industria cinematográfica opina que el *kitsch* es preferible al buen trabajo, se trata de un error perdonable, imputable a la capacidad infinita que tiene la gente de tragarse el *kitsch* (...), así como a esos escritores que confunden nivel elevado y aburrimiento, a esos 'poetas incomprendidos' que recitan sus versos a puerta cerrada. Por el contrario, el error de los poetas que, considerando que el cine es *kitsch*, escriben películas, es imperdonable». Y concluye Brecht su acusación con un penetrante recordatorio: «Hay películas eficaces que producen efecto incluso a la gente que las considera *kitsch*, pero lo que no hay son películas eficaces provenientes de gente que las considera como *kitsch*». El dramaturgo alemán, que en su exilio norteamericano tendría una agitada colaboración como guionista con la industria del cine y antes, en 1932, fue coautor con Slatan Dudow de un filme de agitación social, «Kühle Wampe», marxista en inspiración, rechaza el *kitsch*, la vulgaridad chillona y autocomplaciente del cine de la época, tan atractiva para otros intelectuales, anticipando para el nuevo medio una vena didáctica y un servicio auténtico al arte popular.

En 1936 aparece uno de los ensayos más inteligentes que se han escrito sobre el papel del cine en el concierto de las artes de la modernidad. Se trata del breve opúsculo de Walter Benjamin «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», cuyo punto de partida es la revisión de las profundas transformaciones que se producen en el terreno artístico cuando «la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes, que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo». Seríamos infieles resumiendo en unos párrafos el extraordinario tejido de conceptos con que Benjamin construye su discurso, pero baste señalar, como idea matriz, lo que el filósofo llama atrofiamiento o trituración del *aura* ceremoniosa o sagrada que hasta el siglo XX había envuelto a toda obra de arte, lo cual hace que el producto artístico se vea emancipado, gracias a la reproductibilidad técnica de periódicos, fotografías, cine, etc., de su existencia como ritual. Esa mediación maquinal a que se ve sometido el objeto artístico, su propia difusión y multiplicación infinita («del *aura* no hay copia», dirá Benjamin), hace que cine y fotografía aparezcan en su flagrante materialidad como los exponentes más exactos de un momento moderno caracterizado por el peligro, los efectos de choque y la diseminación.

Novela o pintura fueron, para el burgués decimonónico, fuentes de recogimiento; la recepción ahora de la nueva obra de arte-proyector se produce en la dispersión, distraída o convulsamente, disipadamente. «Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película —escribe Benjamin— con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y, en cambio, no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado.» Ahora bien, Benjamin no participa en absoluto de los lamentos apocalípticos expresados por otros intelectuales antes citados ante el efecto de choque cinemático que resquebraja o boicotea el logocentrismo de la obra de arte; Benjamin, por el contrario, lo acepta desacomplejadamente como síntoma de transformaciones de hondo alcance en la constitución de un nuevo sistema de percepción de lo real, en el cual el cine actúa como «instrumento de entrenamiento».

Desde esa actitud, Benjamin advertía en la naturaleza especular del cine unas sugestivas posibilidades de exploración y captación del *inconsciente óptico*, igual que gracias al psicoanálisis freudiano nos atrevemos a penetrar y extraer datos del inconsciente pulsional. Para Benjamin, sin embargo, esa capacidad registradora del cine lleva, tanto acústicamente como ópticamente, a un agudizamiento de la percepción de lo real; el cine aparece así como un posible medio de liberación consciente y no mágica, de cuestionamiento y complejización de nuestro marco de referencias sobre lo visible. «Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme».

Entre las mixtificaciones funambulescas de los intelectuales irracionalistas de los felices 20, que hicieron del cine sortilegio y juguete, y la utilización catártica que soñó Walter Benjamin, quería terminar este ensayo con una breve exposición de homenaje a la profunda y ecuánime visión del asturiano Fernando Vela en su texto de 1927 «Desde la ribera oscura». Se trata, en mi opinión, del conjunto de reflexiones sobre el cine más lúcido que un escritor haya hecho divulgativamente y desde terrenos no ligados a la específica teoría cinematográfica. Vela, hombre muy afecto a

Ortega, de quien fue brazo derecho y secretario en la «Revista de Occidente» no se muestra refractario a reconocer el «poder elemental de poetización» del cine, medio que «imita la distribución de luces del teatro del ensueño». Pero el escritor, que, como sus contemporáneos y amigos de vanguardia, siente fanáticamente que el cine «está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de sport», no se detiene en ese umbral de embrujo y prestidigitación sensual. Y por eso sugiere que aquellas primitivas películas «en que unos negros bailan, unos bañistas se salpican y vuelan y desaparecen fantásticamente unos muebles valen tanto como unas pinturas rupestres. Son las pinturas rupestres del cine».

Pero el cine afinará sus instrumentos expresivos y crecerá, nos enseñará a vernos; es el arte que podrá, según Vela, gestualizar la gradual abstracción del artista culto o, en palabras de Béla Balász que Vela cita, desenterrar «al hombre sepulto bajo conceptos y palabras para sacarlo de nuevo a una inmediata visibilidad». «El personaje de cine, además de ver las cosas, ha de *sentirlas*. Por eso nos parece infantil y primitivo (a veces neurótico, alcohólico, convulso), porque vive todavía en el estado emocional, anterior a la especialización del intelecto». El cine, pues, era aún para Vela, desde la ribera oscura del descubrimiento jubiloso, una forma infantil y barbárica, pura *presentación* y silueta, un medio en el que «la laminación sufrida por los seres cinematográficos ha acercado tanto su interior a su exterior que ha hecho de ambos una sola cosa».

¿Puede entonces —se pregunta el ensayista asturiano— ser el cine un arte, es decir, un modo de desrealización? Con acierto, la respuesta de Vela es afirmativamente ambigua: «En el cine, la irrealidad se presenta con los mismos caracteres de la realidad; la desrealización es conseguida por igual procedimiento que la realización». El cine es, podemos concluir, exactitud y mimetismo, reflejo de sombras que se esfuman, pero también arte inverosímil en sus técnicas de extrema verosimilitud; y su capacidad de trascender lo primitivo o de hacer convivir deseo y realidad, acto e ilusión, coincide con la potencialidad imaginaria de los niños. La infantilidad del cine, que tantos hombres y mujeres, intelectuales e iletrados, añoran, es muy probablemente, si seguimos a Vela, «la persistencia del niño en el hombre moderno de un siglo que va a la proa de los siglos».