



*rehearsed at the Gipsy
& House)
The G. Gipsy*

Thomas Mann

Ensayos sobre música,
teatro y literatura

El presente volumen reúne una selección de los ensayos de Thomas Mann, sin duda una de las figuras centrales de la literatura del siglo XX. Poco conocida en España, la ingente obra ensayística de este autor —los volúmenes publicados después de su muerte suman más de dos mil páginas— constituye un análisis penetrante e imaginativo de la cultura europea. Alrededor de este tema central se agrupan otros como la relación del artista con la sociedad, la complejidad de la realidad y del tiempo o las seducciones de la espiritualidad, el eros y la muerte. Los textos que aquí presentamos suponen una eficaz aproximación al ideario estético de Mann en campos como la música —«la pasión por la fascinante obra de Wagner acompaña mi vida desde que la vislumbré por primera vez»—, el teatro, «patria de toda espiritualidad sensual y de toda sensualidad espiritual», y la literatura. Es en este último apartado donde se encuentran algunos de los ensayos más perceptivos y profundos de su autor, en torno a grandes figuras de la literatura universal: desde un «Viaje por mar con Don Quijote» —genial comentario de la obra de Cervantes escrito en el barco que le llevaba a Estados Unidos en 1934 huyendo de los nazis hasta el conmovedor ensayo sobre Chéjov, pasando por Goethe, Zola o la *Anna Karenina* de Tolstói.

Nota editorial

Los ensayos de Thomas Mann se fueron publicando en cuatro volúmenes establecidos por el propio Mann a lo largo de su vida: *Rede und Antwort* (1922), *Die Forderung des Tages* (1930), *Leiden und Grösse der Meister* (1935) y *Adel des Geistes* (1945). A esta primera selección se añadieron nuevos volúmenes de ensayos. Tras la muerte del autor en 1955 se publicaron diversas selecciones de ensayos, entre ellas las compiladas por Erika Mann y Michael Mann.

La presente selección, que pretende presentar al lector los ensayos de Thomas Mann en su aspecto más universal, se basa principalmente en la edición de escritos sobre literatura de Thomas Mann realizada por Michael Mann, *Thomas Mann, Essays. Band 1 Literatur* (Frankfurt a.M. 1977). A ella pertenecen todos los ensayos aquí presentados a excepción de los ensayos sobre Goethe («Fantasía sobre Goethe», en *Goethes Laufbahn als Schriftsteller. Zwölf Essays und Reden*, Frankfurt a.M. 1982), Wagner («Richard Wagner y *El anillo del Nibelungo*», en *Wagner und unsere Zeit*, ed. Erika Mann, Frankfurt a.M. 1983) y Cervantes («Viaje por mar con *Don Quijote*», en *Thomas Mann, Essays, vol. 4*, ed. Hermann Kurzke y Stephan Stachorski, Frankfurt a.M. 1995).

Discurso sobre el teatro

(1929)

Con motivo de la inauguración de los Festivales de Heidelberg

Sin duda lo aprobarán ustedes y no lo considerarán un atropello si ante todo hago mención de la profunda sombra que en el último momento ha caído sobre nuestra fiesta. Llevamos luto por Hugo von Hofmannsthal. Lamentamos una pérdida que difícilmente podía haber afectado más al mundo del espíritu. Muchas plumas en el mundo se movilizan en esta hora en honor del glorioso difunto. No es éste el momento para competir con ellas y evaluar en palabras lo que hemos perdido con su marcha, y apreciar lo que poseemos en su persona. La inauguración de un festival cultural alemán, sin embargo, y ustedes me darán seguramente la razón, no puede imaginarse hoy sin una palabra de recuerdo solemne, apenado y afectuoso.

El giro del dolor a la alegría, al saludo dirigido a la riqueza y la fuerza de la vida, me resulta fácil. El año pasado, cuando Heidelberg celebró su festival veraniego de teatro, que ha alcanzado fama rápidamente, se encontraba aquí Gerhart Hauptmann, el más ilustre, el primero en el reino dramático de la actualidad alemana, e hizo el pregón del festival con su discurso inolvidable sobre el árbol de Gallo-

wayshire. Un predecesor de tal calibre podría quitar el ánimo. Pero al servirme del único medio para eliminar la timidez que me invade al pensar en ello, puedo estar felizmente seguro de actuar de acuerdo con el sentir y el deseo cordial de toda esta concurrencia. Este medio es la reverencia ante Hauptmann, con la que nos honramos a nosotros mismos como alemanes; y consiste en saludar con respeto y fidelidad a este hombre majestuoso, en expresar la satisfacción de todos nosotros porque su gran presencia embellece, una vez más, este festival y porque la más dolorosamente alemana de sus obras, el drama profundamente popular *Florian Geyer*, va a pasar, bajo su mirada, ante nosotros. Hoy nos quejamos mucho de que el teatro ha perdido el contacto con el pueblo. Me parece que este contacto se restablece en cuanto se representa Hauptmann. *Los tejedores*, *El cochero Henschel*, *Rose Bernd* fueron en su día productos atrevidos y discutidos de una escuela artística revolucionaria, festejados por una élite de literatos cultos y avanzados. Hoy vemos que son piezas populares, en el sentido más noble de la palabra, vemos que siempre lo fueron, también cuando se las tenía por literatura experimental para la academia —encabezadas por la ejemplar historia de caballeros y campesinos, en la que el espíritu y el destino populares están concebidos y moldeados a lo grande como tragedia nacional.

Este saludo y este homenaje debían, ante todo, servir para mi alivio. Queda —mi tema, esta materia tumultuosa, multicolor y empapada en aventura, el teatro, un tema propenso a dejar agolparse los pensamientos y a dejar latir más aprisa el corazón en una confusión de placer y aprensión. El teatro, esta cuestión esencial de la nación espiritual —pues sigue siéndolo aunque la nación empírica no tenga ni tiempo ni ganas para preocuparse mucho del asunto: ¡con qué podría yo atreverme a contribuir a la crítica y la explicación de su naturaleza, de su situación del momento, de sus aspectos futuros, a la vista de todo lo que han pen-

sado y dicho en el pasado las más claras y perspicaces cabezas de Alemania y de todo lo que se piensa y dice a diario en conferencias polémicas, en los ensayos de revistas culturales o de esas que se dedican expresa y especialmente al teatro, al drama, al arte escénico! Me basta con hojear una serie de ejemplares de la revista bimestral del Berliner Bühnenvolksbund^[1] *Das Nationaltheater*, o echar un vistazo al programa redactado por algún diligente joven dramaturgo de cualquier teatro de provincia alemán, para darme cuenta de que habría que madrugar mucho para participar con cierta dignidad en una discusión alemana sobre el teatro. No hablo de la crítica del día, que comenta una función concreta y que generalmente se ejerce con seriedad y sensibilidad. Existe en Alemania una literatura filosófico-teatral, profunda e inteligentemente aplicada, llevada por la preocupación cultural que le inspira su imponente objeto. Por demasiada preocupación, quizá. El tema al que yo quisiera reducir y limitar la seductora amplitud de la tarea de hablar sobre el teatro ya se anuncia: el tema del miedo. Hay demasiado miedo en el mundo y, sobre todo, en Alemania; demasiados augurios negros y pronósticos apocalípticos, demasiadas condenas de la época y autocondenas; demasiado miedo que busca la salvación de la cultura, lo que en el fondo quiere decir: miedo por la vida, un miedo algo ingenuo, y además un miedo que no corresponde en absoluto a los alemanes, el pueblo de la vida y de la gran confianza, el pueblo del «muere y renace».

Pero me adelanto, y de manera imprecisa. Me expongo a que se me interprete en el sentido de que aconsejo la friolidad en cosas de teatro. «¿Y por qué no? —oigo pensar—. Así nos va por encargar a un narrador para hacer de orador en un festival de teatro. ¿Qué es para él la escena? Carece de una relación seria y concienzuda con ella. Probablemente la escena es para él, si es que es algo, un entretenimiento, pero no un problema; por eso intenta quitarnos de la cabeza la preocupación por el destino del teatro, y

sólo demuestra con ello que como escritor de novelas ajeno al teatro no es el hombre adecuado para su misión de pregonero». —El mejor hombre, desde luego que no, soy consciente de ello. Pero no por ser narrador. La relación del novelista alemán con el teatro es especial; es todo menos una no-relación. Está siempre determinada y bendecida clásicamente por el fervor cordial con el que trata de ella la novela representativa de los alemanes, la obra capital en prosa de Goethe. Que *Wilhelm Meister* sea, en el fondo, una novela sobre el teatro, lo dice todo. El teatro ha tenido el inmenso honor —permítanme expresarme en estos términos— de ser integrado en el sistema psicológico de la experiencia de la humanidad autobiográfica-autodefinitoria-pedagógica y, por fin, social de Goethe; el teatro está en el origen de esta vivencia, de la pasión por el teatro nace todo ese cosmos de amor, aprendizaje, educación, y surge como recuerdo fundamental una y otra vez y en los momentos más inesperados: así cuando más tarde Wilhelm, en los años de peregrinaje, estudia para cirujano y anatomista y descubre que está ya muy adelantado en el conocimiento del cuerpo humano gracias, sorprendentemente, a su carrera teatral. «¡Bien mirado —dice—, allí el ser humano físico tiene el papel principal, un hombre guapo, una mujer hermosa! Si el director tiene la suerte de dar con ellos, los autores de comedias y de tragedias están a buen recaudo. Las circunstancias más libres en las que vive esa sociedad familiarizan a sus integrantes más que ninguna otra relación con la verdadera belleza de los miembros desnudos; también los trajes diferentes obligan a evidenciar lo que normalmente está tapado... Y de esta manera yo estaba suficientemente preparado para prestar cumplida atención a la lección de anatomía que enseña a conocer más de cerca las partes externas; por lo mismo, tampoco me eran extrañas las partes internas ya que siempre he tenido una cierta intuición de ellas».

¡Extraordinarias palabras, curiosas asociaciones! En ellas habla una frivolidad candorosa que nos es bien conocida en Goethe, pero que difícilmente gustará al estudioso alemán del teatro. Es encantador cómo el eros de Goethe aparece aquí sonriente, envuelto en simpatía humanista por la vida orgánica y su máxima manifestación, el cuerpo humano, y con su sonrisa reúne, de una vez, dos terrenos aparentemente tan ajenos el uno al otro como el teatro y la medicina; el filósofo de la cultura, sin embargo, encontrará que en la afirmación de que todos quedan contentos cuando gente guapa actúa sobre el escenario, queda malparada la dignidad del teatro. Sea como fuere. La vivencia del teatro está en la base de la más grande novela alemana. De ahí mana, creo yo, sobre cada narrador alemán una cierta autorización para hablar del teatro.

Pero probablemente soy injusto, injusto conmigo mismo, al pensar que debo hacer descender esta autorización de tan lejos. ¿Acaso no la llevo en mí como una antiquísima afición sensual-espiritual, que nunca se cansa y renace en su frescura original de cada saturación o decepción? ¿Y acaso esta autorización amorosa no se halla siempre allí donde lo sensual y lo espiritual contraen esa unión que anula la diferencia entre ambos y de la que nace la constitución artística en forma de gusto, capacidad receptiva, creación? Creo que el teatro es la patria de toda espiritualidad sensual y de toda sensualidad espiritual; que, así como está al principio de la novela de aprendizaje y aventura de Goethe, siempre y en todo caso es el comienzo de la vibración artística. La tragedia marca el comienzo del teatro para Europa pero no para toda la humanidad; pues floreció en las culturas pre-helénicas y de Asia Menor, las culturas más antiguas y ancestrales, como ceremonia, revestimiento de sacerdotes, procesión, mascarada sagrada, culto de Adonis, diversión mítica del pueblo. Y así como históricamente es un fenómeno primigenio, también lo es en el terreno individual. ¿Quién no ha empezado con el drama? Me gusta-

ría conocer al artista de la palabra y del pensamiento que, independientemente del espíritu artístico que más tarde se apoderase de él y le retuviera, no hubiera escrito de niño tragedias y hubiera obligado a sus hermanos y compañeros a representarlas con él. Aún más atrás en el recuerdo individual se encuentra el juego de máscaras preteatral, la arrebatada autopresentación como dioses, héroes, salvajes, a la que nos dedicábamos, el intenso deseo de ser reconocidos como algo que no éramos. La preponderancia de la palabra y el concepto «jugar» la comparte el teatro con la infancia; es la infancia del arte, la infancia como arte, lo eternamente infantil celebra ahí su máximo triunfo; las ideas de fiesta y juego aparecen ahí unidas, todo teatro es fiesta y juego, y con corazón festivo de niños hemos amado únicamente el *juego*, que era juego de la fantasía y de alguna manera era dramático.

Rojo y dorado y vistoso, un templo mágico en miniatura de cartón y cola, con sus decorados de una sala y un bosque, y sus personajes de brazos bamboleantes, está al comienzo de nuestra biografía, en la habitación oscurecida, iluminado con luz artificial, es el teatro de muñecos, ese instituto teatral en cuyo director, cantante, actor, escenificador, director de orquesta y telonista nos constituíamos entusiasmados bajo la impresión de la experiencia teatral multidimensional. No necesitábamos un público para las enfáticas improvisaciones que representábamos sobre el escenario con ardiente gravedad; nosotros éramos también el público y aplaudíamos generosamente. En cuanto nos representan algo, qué agradecidos y dispuestos seguimos estando a este ejercicio infantil de nuestras manos, que Shakespeare solicita cuando al final de una de sus comedias hace decir:

*¡Para terminar la comedia,
saludadnos con manos benevolentes!*

—¡para esa manifestación humana primigenia de placer que, como la expectación y la curiosidad, reside verdaderamente en el teatro!

Y así me deslizo hacia un confesar y rememorar a lo largo de toda mi vida, y debo cuidarme de no dejarme llevar, de no perderme. La diversidad de aspectos, la proteica riqueza transmutadora del objeto y de mis experiencias con él, me confunde y me exalta. ¡Cuántas cosas son teatro, y el teatro, cuántas cosas es, y cuántos ríos, corrientes y arroyos procedentes de las alturas desembocan en este embalse! El opulento baño de los sentidos de la ópera; el mito intelectualizado del escenario wagneriano con sus visiones llenas de sublime candor y sabiduría doliente, a cuyos pies la música, honda, extática y respirando profundamente, pasa arrolladora con su marea de canto, declamación y comentario; la grandiosa inocencia de Shakespeare; la dialéctica generosa de Schiller; la cortesía divina y la amable disposición a la confesión de los dramas de Goethe; el histerismo titánico de Kleist; el moralismo casuístico de Hebbel; la magia burguesa de la pieza de Ibsen: a todo esto, y a cuánto más, ofrecieron las tablas su espacio; se lo ofrecen a todo aquello que pueda ganar el aplauso del público ingenuo o cultivado, a todo aquello que sea capaz de conmover, entusiasmar, entretener, sacudir, revolver, incluso fanatizar, a la farsa ágil cuyas intrigas se hunden en un vendaval de carcajadas, al estudio psicológico de caracteres, que gracias a nuevos y certeros descubrimientos sobre lo humano nos obliga a la reflexión íntima, a la comedia de salón con sus afectos divertidos y frívolos y sus ingeniosidades satíricas, a la pieza de tesis y agitación que conmociona nuestro sentido de la justicia, nuestra conciencia social —estas tablas son inocentes como Shakespeare, neutrales como la naturaleza y la vida, no hay un teatro, hay cientos, y por eso es imposible decirlo todo sobre la complejidad de una experiencia que se nos ofreció por todas partes, que buscamos en todas

partes, en cada viaje, en cada ciudad, en cada país, sí, para la que fuimos incluso especialmente receptivos en el extranjero, en la «situación más disponible» del viajero, del que está de paso, y no menos receptivos cuando no entendíamos ni una palabra, ni siquiera una sílaba raíz, de la lengua del país en la que tenía lugar la función teatral, como sucedió en el área eslava o en Hungría. En serio, aun sin entender el diálogo y sin comprender el entramado de la intriga quedaba suficiente recreo para la vista y el oído como para llenar la velada —la situación misma contenía y proporcionaba sobrado encanto para unas horas: estar sentado entre otras personas delante de una obra de teatro es suficiente.

Se dirá que es un tanto frívolo que eso sea suficiente. Admitirlo significa hacer una confesión, hacer una concesión al aspecto teatral-comediante del fenómeno dramático total, de la que quizá el hombre civilizado debería avergonzarse. Pero yo, en todo caso, quiero hacer honor a la verdad y al teatro y reconocer que, a menudo, no me siento en el teatro de casa muy diferente a como me siento en el teatro radicalmente extranjero, que durante un buen rato no entiendo nada y tengo que hacerme explicar luego el argumento como un tonto, porque el elemento puramente comediante, lo exhibido en escena, el tacto artístico de los actores, sus logros y sus fallos, su ir y venir, su manera de hablar y actuar, sus tics, lo que hacen con los brazos y cómo consiguen llegar de un grupo de muebles al otro, absorbe, en un sentido crítico o complacido, mi atención tan por completo que me vuelvo ciego para cualquier intriga.

Y ahora, a pesar de todo, pregunto: ¿hay que avergonzarse de ello? ¿No está la vivencia del teatro inseparablemente unida a la vivencia de la personalidad del actor? ¿No es la vivencia artística en la que el factor físico-humano juega un papel como en ninguna otra? Y así el recuerdo, el agradecimiento se extiende a la vivencia del gran arte interpretativo, una vivencia fisionómica, espiritual y física, que

hace aún más complejo el tema y condena a la perplejidad a la palabra evocadora. El virtuosismo desafortunado de Ermete Novelli, la humanidad elegante y experta en el dolor de Bassermann, la generosidad nerviosa de Joseph Kainz, el profundo espíritu femenino de la Höflich, la comicidad barroca y malévolamente de un ser humano tan fantástico como Pallenberg: ¿por qué empiezo si no puedo terminar? Es una locura pretender ser exhaustivo hablando de teatro. Tendría que hablar de los matices estilísticos con los que se ha presentado en el curso del tiempo ante el aficionado, del rigor literario con el que lo oficiaba Brahm, del arrebatado de sabia sensualidad con el que Reinhardt lo embujaba, de los experimentos socialmente afilados y aprendidos de los rusos de los novísimos con sus contribuciones revolucionarias de cine y ruido de altavoces... Pero no sigo, noto que voy por un camino equivocado.

Están ustedes descontentos conmigo. Piensan que en lugar de balbucir cuatro cosas sobre el teatro como inagotable vivencia personal, yo debería, ya que juego a ser orador, intentar aportar algunas ideas útiles sobre el tema. Pero ya ven, tampoco soy capaz de eso; ni de definir el teatro, ni de decir algo sensato sobre el teatro; porque cualquier razonamiento sobre el teatro me molesta como si se razonara sobre la vida y la naturaleza —lo que sin duda se puede hacer cuando uno es filósofo, y por eso hablé de la filosofía del teatro alemana—, y esto mismo es lo que me infundía miedo ante mi imponente tema. Sin embargo, en el fondo de este miedo hay algo absolutamente risueño y despreocupado: es miedo solamente con respecto al teatro como tema oratorio, con respecto a la cosa misma, al teatro, el miedo es una infinita, profundamente plácida confianza, sensual diría yo, como la sentimos también hacia la naturaleza y la vida, confianza en un fenómeno fundamental, un instinto primario, que sé que está en mí, como está en toda la humanidad, y me parece ridículo y mezquino hacerme conjeturas sobre su pujanza o su decadencia.

Hay demasiado miedo en el mundo, aquí está de nuevo mi tema más pequeño y más preciso, demasiada hipocondría cultural y demasiada preocupación por los tiempos que corren, especialmente en Alemania, y su tema preferido, casi su símbolo, es el teatro. Repito que no quiero oponer la frivolidad a la congoja. Como alemán tomo parte comprometida y consciente de la sagrada gravedad que nuestros grandes hombres de teatro, Schiller, Hebbel, Wagner, han inculcado a la nación en cuestiones de la escena, y cuando en mi primera juventud pasé cierto tiempo en el extranjero meridional, donde sin duda se ama el teatro, y se ama con talento, pero al mismo tiempo con un amor más relajado y por lo mismo menos espiritual, como también el sur es menos espiritual que el norte, me sentí, de vuelta a casa, gozosamente arropado en el teatro, y ante la disciplina cultural que allí reinaba, de nuevo como alemán entre alemanes, en la tradición y la moralidad patrias. Alemania es mi patria no en último lugar, quizá en primer lugar, como país del teatro, cuya exuberante capital Berlín, cargada de vitalidad inteligente, es hoy probablemente la capital mundial de la escena, y en cuyas provincias abundan los sólidos institutos y centros dedicados al arte escénico dirigidos con ambición y espíritu experimental a pesar de todas las dificultades del momento, como país, insisto, de la competición cultural y festiva entre las ciudades, como país de la idea misma de festival, que sólo podía surgir en Alemania, y que Inglaterra ahora intenta arraigar en su suelo con un festival de teatro dedicado a Shaw. Por este compromiso leo también con simpatía y, creo poder decir, con comprensión aquellos estudios teatral-filosóficos de nuestros escritores vigilantes del momento tan llenos de condena culturalmente conservadora de la situación teatral, de quejas sobre el abandono y la desacralización de la escena, sobre su caída desde la idealidad sagrada y la compenetración con el pueblo a lo descaradamente comercial y al papel de una diversión para pocos y no los mejores, tan llenos

de sabia y amarga conciencia de las razones históricas de tal decadencia. Opino que este golpearse el pecho, este sentimiento de culpa e indignidad en cosas de la verdadera cultura, este sentimiento enfático de inferioridad de la época y el anhelo teórico de renovación que de él se deriva, es una cosa bella y generosa. Pero se puede exagerar, puede destruir la alegría de la vida, la inmediatez de la vida, y arruinar el ingenuo gusto por la existencia al que tiene derecho también la forma de vida más defectuosa, y que es lo único que garantiza una relativa productividad.

¡Qué época tan lamentable en la que vivimos, y qué lamentables nosotros, sus hijos! El mecanismo asfixia el alma, el espíritu y el arte se van a pique, el gramófono, el cine, la radio, el récord deportivo están a la bárbara orden del día, y la época se dirige hacia el «tipo del chófer, es decir hacia una humanidad despojada de nobleza y de dignidad». Lo leemos, lo sabemos, no lo podemos negar, y nos avergonzamos de las veladas pasadas con nuestro eufónico aparato Electrola, ese vulgar producto de la época que, sin que tengamos que dejarnos pisotear en el guardarropas de una sala de concierto, nos transmite una sinfonía de Brahms con una casi perfecta naturalidad del sonido orquestal. Nos avergonzamos de otras numerosas horas de vicio que se nos pasaron entregados al más profundo voyeurismo, al más desenfrenado entretenimiento por estímulos fisionómicos, mímicos y épico-visuales en la oscuridad frente a la pequeña pantalla, que rebosante de juegos de sombras se ensancha hasta ser un mundo. Nos avergonzamos, ya que estamos en ello, por la falacia de los cuadros de Cézanne y Renoir en las paredes de nuestra habitación, por esas reproducciones que en su vulgar perfección van hasta el último extremo y hurtan a los ojos «lisa y llanamente», como diría esta época, la capacidad de distinguir entre el original y la copia.

Podríamos intentar defendernos con disculpas, intercediendo a favor de esa clase de medios democráticos de la

felicidad. Podríamos decir que la muerte del alma a manos del mecanismo se vuelve dudosa, en cuanto el mecanismo adquiere un alma, y el aparato de música, por ejemplo, es en su fase de desarrollo actual, que no es la definitiva, una propuesta musical verdaderamente seria de la que quizá se aparte despectivamente una cierta beatería cultural pero nunca un músico. Por otro lado, el lamento sobre el embrutecimiento del mundo debido a la mecánica es ya muy antiguo. Heinrich Heine, en absoluto un reaccionario, como sin duda puede afirmarse, escribió a principios de los años cuarenta del siglo pasado en este sentido sobre el piano, el despiadado pianoforte con sus estridentes sonidos tintineantes desprovistos de resonancia natural, que es característico de «nuestro tiempo» y cuyo éxito da testimonio del triunfo del maquinismo sobre el espíritu. ¿Sus palabras no expresan el miedo del hombre sensible? El conservador cultural que proclama hoy el fin de la música difícilmente echará la culpa de este desenlace al piano de cola Blüthner.

Quizá el espíritu está demasiado estrechamente unido a la vida o, al menos, a la forma humana de la vida, como para que las grandes preocupaciones que se dedican hoy a su desaparición no tuvieran que ser calificadas de miedo exagerado. Quizá el espíritu también se halla allí donde guarda silencio, no llama la atención o se oculta. La nueva investigación de la vida que pone todo el peso en el instinto, en el impulso, la creatividad inconsciente, y tiene tan poco bueno que decir del espíritu que podríamos hablar de una decidida hostilidad hacia él en su actitud, es naturalmente *también* espíritu, un rechazo condicionado espiritualmente del intelectualismo unilateral de décadas científicas pasadas. La escasa espiritualidad de nuestro tiempo, de nuestra juventud, su tan elogiada objetividad, es, al final, una impronta fisionómica cuyo origen es, como de todo lo fisionómico, el espíritu. Estos jóvenes deportistas se avergonzarían de reconocer que su pasión está fundamentada filosóficamente, pero es así. Es la expresión de la voluntad de la