



Кавучо



18



LAYE N.º 18

publicación de la Delegación
de Educación Nacional,
Mallorca, 278, Barcelona

Director: Eugenio Fuentes Martín

1.

AMOR CORTÉS Y LIRISMO PROVENZAL

COTEJANDO la historia de las literaturas y la de los pueblos, se nos hace patente un curioso fenómeno de correspondencias entre las manifestaciones líricas, el amor y las formas de vida. Consideremos el lirismo provenzal, un ejemplo más de esta correspondencia, y veremos que todas las características de su contenido — sobrevalorización de la mujer casada, amor por la señora natural, amor extramatrimonial, feudalismo en amor — tienen su origen en la realidad de un momento.

«Hubo un tiempo en la Historia en que los hombres eran como niños...» Así empieza Bagué su maravilloso libro «Edad Media». Sí, eran como niños, pero unos niños sanos, mal educados. Vivían en enormes castillos, un poco fríos, un mucho aburridos, y se pasaban el día entregados a sus deportes favoritos, la caza y la guerra, con los que saciaban a la vez que acrecentaban sus primitivos instintos. Estos hombres, guerreros y cazadores, sobreestimaban la rudeza que excluye toda nota de delicadeza y ternura. Y en su mundo no había tiempo para el refinamiento. Los ratos libres había que emplearlos buscando por los caminos inspiración para narraciones obscenas.

Frente al hombre tosco, avasallador, grosero incluso, había otro elemento minoritario en la vida del castillo: la mujer, que, por temperamento y por género de vida, estaba más predispuesta a la delicadeza, a la dulzura. Llegó un momento en que estos dos mundos, el masculino y el femenino, chocaron, y a la solución tradicional de la sumisión femenina vino a oponerse otra más revolucionaria: la de la evasión.

Un movimiento religioso influyó en la nueva actitud de la mujer, al fomentar su valorización. El asceta Robert d'Abrissel emprendió, en la época del primer trovador, una campaña de predicaciones, atacando la corrupción del mundo y la depravación de costumbres, y proponiendo el ejemplo de una vida mejor dentro de las normas cristianas.

El efecto que produjo fué impresionante y millares de fieles le siguieron en su doctrina.

La Iglesia venía predicando desde los primeros tiempos en pro de la mujer. No se cansaba de repetirle al hombre que la mujer tenía sus mismos derechos y de mostrársela como compañera. Ahora nuestro asceta volvía sobre el tema. Pero los hombres no sacaron provecho de esta doctrina (aunque a ellos iba especialmente dirigida). Estaban ocupados, rebosaban demasiado vigor para prestar oído a un moralista y, si lo hacían, no comprendían sus palabras. ¿Cómo podía ser su igual, su compañera, un ser tan débil, incapaz de llevar armas? Las mujeres, en cambio, estaban mejor dispuestas. Sobre sus labores de bordado habían madurado alguna vez ideas de revuelta, habían soñado en una entrega distinta, voluntaria y, cuando se abrió la puerta ante un ideal superior, pasaron resueltamente por ella.

Gran número de mujeres de la nobleza abandonaron a sus maridos y fueron a engrosar las filas de Robert d'Abrissel.

El hombre pierde a la mujer de su lado y por primera vez se le plantea un problema: se da cuenta de cómo la necesita, y quiere retenerla. Para ello sólo hay una solución: brindarle mejores dones de los que le ofrece la Iglesia. La reacción inmediata es agasajarla, convertirla en centro de su vida. Luego el hombre, quizá porque su primer problema le ha madurado espiritualmente, quizá para acercarse mejor a la mujer, empieza a sentir el anhelo de este refinamiento espiritual del que sólo ella es depositaria, y se dirige a su compañera para alcanzarlo. La mujer casada ha pasado a primer plano.

En el abigarrado mundo que constituye la vida de un castillo, ante los numerosos jóvenes que han acudido a adiestrarse en el manejo de las armas, ante los vasallos todos, hay una mujer que brilla más que ninguna otra. Me refiero a la *dómina*, la esposa del señor feudal, que representa en ausencia de éste el poder soberano. Es, generalmente, la única mujer casada y siempre la de más alto linaje, y a ella se dirigen las miradas y los deseos de todos.

El amor que los caballeros sienten por la *dómina* es un amor adúlterino, pero esto no debe sorprendernos como una novedad. Es verdad que el mundo medieval estaba impregnado de una profunda religiosidad, pero en los tiempos en que empezó a escribir el primer trovador, el amor extramatrimonial había venido a valorarse entre la nobleza. En la corte de Leonor de Aquitania, en que se habían planteado los problemas amorosos, se llegó a la conclusión de que era éste el único amor sincero, lo cual se nos hace explicable, si tenemos en cuenta que los matrimonios

entre nobles obedecían, en la mayoría de los casos, a una necesidad política o a una ambición territorial.

Valorización de la mujer casada, amor por la señora natural, excelencia del amor extramatrimonial... Ya tenemos los gérmenes del amor cortés; una nota más y quedará explicado.

En la sociedad medieval, en que el servicio feudal era el vínculo normal entre los hombres, era natural que a un poeta, aunque fuese de elevada condición social, el deseo de humillarse ante su dama le llevase a sentirse vasallo ante ella. Por otra parte, las circunstancias se prestaban a una transferencia por la que el vasallo dirigía a la *dómina* el amor y el homenaje que debía a su señor. Con este doble hecho se había asimilado el servicio amoroso al feudal. Una vez operada dicha asimilación, tan de acuerdo con el mundo en que vivía, era natural que encontrase eco en todos los poetas y viniera a constituir una forma de expresar el amor.

Este nuevo tipo de relación amorosa que es el amor cortés, lleva consigo la creación de una serie de situaciones que son las que, externamente al menos, lo configuran.

Ante todo, y como queda dicho, el poeta, aun cuando pertenezca a la alta nobleza, es un vasallo ante su dama, que puede incluso venderlo o matarlo. La dama queda en una situación aventajada, que le hace mostrarse desdeñosa y poco dispuesta a otorgar favores. El poeta, para aproximarse a su altura, tiene que sufrir una especie de aprendizaje que es en realidad una purificación. Del grado ínfimo de *fenhedor* (tímido), pasa al de *pregador* (suplicante) y al de *entenedor* (enamorado) y, si la suerte le acompaña en su carrera, llegará a *drutz* (amigo) de su dama y recibirá el preciado galardón, la intimidad, que se otorga simbólicamente con un beso. Grados semejantes a los que pasa el que va a ser ordenado caballero, y beso semejante al de la ordenación.

El poeta ha alcanzado la meta de sus aspiraciones. Ya su dama no es arisca con él y juntos pueden sostener largas conversaciones (1). Pero los *crois*, maldicientes que rodean al marido, le susurran al oído motivos de sospecha, pretendiendo, con esta falsa muestra de fidelidad, obtener sus favores. Con esto surge una atmósfera de inseguridad entre la dama y el poeta, que presta un encanto más a su situación; mientras, el marido aparece bajo una nueva faceta, la del celoso que puede entorpecer las relaciones de los amantes, y se crea para él el apodo despectivo de *gilos*, con el que se le designará en todas las composiciones.

El poeta, la *dómina*, los *crois*, el *gilos* son los protagonistas constantes de las poesías provenzales.

El hombre de todos los tiempos ha sentido una constante necesidad

(1) Las normas prescriben aspirar al *solatz*, conversación, pero los poetas no suelen pararse aquí. Algunos desean estar tendidos a los pies de su dama mientras ésta duerme; otros son más explícitos. No debe considerarse el amor cortés como una adoración contemplativa; nada más lejos de esto. Incluso en Bernat de Ventadorn, uno de los poetas más delicados, el deseo físico está expresado de forma muy cruda, incluso brutal.

de justificar su amor, de crearle un fin. Hay, a grandes rasgos, dos maneras de justificar el amor: una la proeza, el hecho heroico que puede repercutir en beneficio ajeno; otra, más auténtica quizá, el perfeccionamiento interior del amante que, en último término, tiene eco en el mundo externo.

Volvamos al amor cortés. Por definición se basaba en una traición, puesto que la dama estaba casada, y tenía, por lo mismo, más necesidad de justificarse que ningún otro. Los trovadores eligieron la segunda forma de justificación, la perfección personal que lleva al *joi*.

Ahora bien; al considerar lo fecunda que resulta esta justificación, es inevitable pensar que, quizás inconscientemente, era la justificación lo que se buscaba, y por eso se eligió un amor que necesitase doblemente de ella.

Parece un poco paradójico, pero pensemos: el trovador, al cifrar sus deseos en la dama más inasequible, creaba en él un anhelo hacia lo imposible y con ello una fuente de perfección individual. Esto se hace patente en un principio del amor cortés, según el cual el amante no podía hacerse nunca suficientemente digno de la amada. Si la perfección del amante presupone la perfección del objeto amado, es natural que el poeta busque el ideal más elevado para elevarse más él mismo.

Cuando llegamos aquí, se nos ocurre comparar el amor provenzal con otro tipo de amor que existía en Francia por la misma época. Se trata del amor de la lengua de *oïl*, del francés propiamente dicho, que encontramos claramente desarrollado en la obra de un Chrestien de Troyes.

Las actitudes son completamente distintas. El hombre francés busca el amor por el amor mismo; aspira a la unión completa entre los amantes, que no es posible sino dentro del matrimonio. El camino que conduce a esta unión es la perfección externa, concretada en la práctica de la proeza. El hombre, sólo después de probar su valor y altruismo se hace merecedor de la mujer amada. También hay aquí una perfección, pero no como fin, sino como medio.

Esta actitud realista está en franca oposición con la propia del amor cortés que, más intelectual, más alambicada, busca el amor por sus frutos, basándose en la convicción de que el hombre sólo produce la obra de arte en estado de insatisfacción erótica.

ANA M.^a VALERO

LA CONCIENCIA DE LA MUERTE EN LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

S i bien al perfecto cristiano la muerte no debiera afectarle sino con alegría, es muy humano temerla. O, cuando menos, considerarla en toda su importancia, trascendentalidad y emoción absolutamente individual, en la que no cabe otra compañía que la del propio espíritu.

Pero de la muerte no se habla como se quiere sino como se puede, y también según es. Hay quien trata el tema desde la placidez, más o menos relativa, de un espíritu poco dado a meditaciones que podrían ser motejadas de tristes; otros, nacen con la conciencia de la muerte arraigada en lo más íntimo de su constitución anímica; otros, en fin, hablan de ella como temiéndola, movidos tal vez de una necesidad de intentar comprenderla, de prepararse para saber encontrarla.

Y — las matizaciones son innúmeras y complejas como cada mentalidad — otros habrá que no puedan sustraerse a ese fatal pensamiento, de trascendencia ineludible, que pesa en su existir con gravidez de destino, de hado, de fatalidad doliente; individuos que no sabrán, o no podrán, desprenderse del sentimiento — en el que también cabe la más honda ortodoxia — de que la muerte es realmente dura y acaba con muchas cosas...

Creemos, aunque siempre con la reserva imprescindible cuando se trata de alcanzar la última intencionalidad y esencia de un poeta, que algo de lo dicho últimamente viene a formar parte del concepto que Miguel Hernández, muerto joven y con una producción más que notable — perennes flores de su recuerdo — tenía de la muerte.

Al leer la poesía de Miguel Hernández, de todo su mensaje, matizado y hondo, nos llama la atención esa conciencia luctuosa tan patente en toda su obra, conciencia, por otra parte, que pocas veces — como en la elegía a Francisco Sijé — se manifiesta con directa intención, con inmediata voluntad de expresarse. Para Miguel Hernández, la muerte es como un telón de fondo, desde luego mucho más trágico que el que para su tránsito pedía Jorge Folch. Mucho más trágico porque en Miguel Hernández es, quizá, más temido. Para Folch, de auténtica mentalidad de romano tarraconense, la muerte era más bien un conocimiento como fenómeno que como sentimiento atemorizador o, en todo caso, poco deseable.

Sin duda, la obra poética es susceptible de ser vista desde muy distintos ángulos de admiración, desde muy diversas perspectivas de sentimiento. Veamos ahora, aparte de una labor crítica, cuál es el paisaje sentimental en que las escenas del corazón de Miguel Hernández tienen efecto.

La muerte para Miguel Hernández es el triste teatro de su — ¿por qué no decirlo? — tragedia, tanto de la vivida que le dictó sus poemas como de la nueva y presentida antes de que se secase la tinta de la pluma que los pergeñó... Y la inquietud que rezuman sus versos hechos poesía, son las bambalinas de esa misma escena, cuyas candilejas fueron, tal vez, las luces de su amor..., no conseguido.

La vida de Miguel Hernández sabemos que fué poco alegre. La fama le mimaba cuando obtenía ya las sonrisas casi mejores de sus más íntimas y particulares musas. Pero luego le sonrió la desgracia, o le hizo una mueca; y a los treinta y dos años, Miguel Hernández, con toda su impetuosidad y dulzura de hombre de campo, de hombre de siembra y barbecho, muere.

Fieles trasuntos de esta biografía son sus poemas, que nos dejaron, junto con su memoria, hartos consuelos, diciendo a lo Manrique. En ellos está su mayor pureza de hombre incontaminado, de zagal que ha conducido rebaños y que sabe que la tierra es dura de cavar, y que los caminos al hogar son largos, y que las mozas no son fáciles al amor.

Al abrir «El rayo que no cesa», un primer poema en octosílabos, versos de maravilloso poder de evocación y de síntesis, de acerada belleza incidente en la sensibilidad, nos muestra ya al Miguel Hernández de siempre, ese Miguel Hernández que, ante todo, siente que en su mismo pecho le nacen dardos hacia su mismo corazón, «ese rayo que no cesa de su inquietud», que tan bien nos muestra en su primer soneto, en tanto que experimenta la certeza de la muerte acechándole. Y dice:

Pero al fin podré vencerte,
ave y rayo secular,
corazón, que de la muerte
nadie ha de hacerme dudar.

¿Y este rayo será, acaso, su propio corazón, tan abierto a todo amor, que a sí mismo se dardea en un no saciado afán de ternura? Pues Miguel Hernández nos parece, a veces, un chiquillo que ha sido tratado a palos, lejos y huérfano de todo cariño, de todo hogar. Cuando dice «que de la muerte nadie ha de hacerme dudar», pensamos que en la muerte cree como liberación, como triunfo, como algo digno de ser deseado, y que le vencerá a sí mismo y que a sí mismo dará victoria.

La muerte es paisaje, y aun camino, en la poesía de Miguel Hernández; fijémonos en cuál o cuáles son los temas principales del poeta, para buscar en ellos esa luz segunda que los ilumina. Ante todo vemos en Miguel Hernández a un poeta erótico, amoroso; un poeta de la tierra, de la tierra como realidad vital y vitalizadora, como elemento sustentante no sólo de

pisadas y caminos, sino de anhelos, afanes, inquietudes, preocupaciones. Esto es cierto. Y ese barro con el cual a veces el poeta se identifica:

Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino...,

lo siente tan suyo y tanto se siente en ese fango, que ese fango le ayuda a amar, a vivir y a ser. Y también le ayudará a morir, le esperará cariñoso:

Y cierta, y sin tal vez, la tierra umbría
desde la eternidad está dispuesta
a recibir mi adiós definitivo.

Pero Miguel Hernández ama, ama. La fuerza del amor, sin embargo, no le presta más que amargos acentos de enamorado con poca esperanza, en los que, a veces, brilla la ilusión de una realidad amorosa, de una realidad junto a la amada, pero que, casi siempre, se convierte en motivo de pesadosa reflexión:

Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve

nos dice este terceto al acabar un soneto en el que ha encontrado «un hielo de irreductible y pavorosa nieve» en el corazón de la amada. Y, otra vez, el lamento se entona así:

sus sustanciales besos, mi sustento,
me faltan y me muero sobre mayo.

Luego:

Mi corazón no puede más de triste:
con el flotante espectro de un ahogado
vuela en la sangre y se hunde sin apoyo.

Y aun insistirá:

dentro del corazón donde me muero.

Y:

Un enterrado vivo por el llanto,

exclama en otro poema amoroso, igualmente de apenado desenlace, ese hombre que dice con sencillez y patetismo:

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.

Y, ¡qué triste verso este de:

y a sol y a sombra muero de baldío

que deja oír el poeta cuando se le niega el beso!

Casi siempre el pensamiento de la muerte le sobrecoge al no entregársele el amor; lógica reacción del sentir en quien el amor es vida. Y, como dice en el soneto final de «El Rayo que no cesa», todo eso no es más

por quererte y sólo por quererte.

Así, pues, vemos como el amor y ese «quererte» son unos de los factores integrantes de la conciencia del sentimiento que Miguel Hernández tenía de la muerte.

Pero el poeta, hasta que un desgraciado acontecimiento no turbó su vida, no se había enfrentado realmente — al menos, según su historia poética — con el verísimo hecho de la muerte. Y fué la de un amigo del alma: Ramón Sijé, su compañero, la que le puso en trance de palpable amargura; la que le habló con la más descarnada palabra, eso es, descarnada, acerca de sí mismo, de la misma muerte.

La emoción caló hondo en el poeta. El dolor aún más, si cabe. Y su don lírico se estremecería. Y de esa amistad y de ese desenlace nació una de las más bellas elegías que nunca se hayan compuesto en español. Hasta entonces, Miguel Hernández podía — pues era el verdadero héroe de su propia inquietud — hablar con serenidad, aunque desgarradora, de su propia muerte, de la muerte que a él tan sólo atañía. Pero con la pérdida de Ramón Sijé, Hernández canta la muerte con acentos más universales aún, que a todos alcanzan.

Y en esa maravillosa elegía, en la que llega a decir al amigo difunto:

y siento más tu muerte que mi vida,

aparece de nuevo el tema del rayo, cuando apunta en la dedicatoria «se me ha muerto como del rayo...». ¡Como del rayo!, dice el poeta. Pero, ¿qué rayo? ¿La exhalación devastadora de sembrados y de bosques? Creemos que no. Más bien, nos parece que se trata del rayo interior que fulminaba con prisas contenidas al mismo Miguel Hernández; ese rayo que, al decir del poeta:

ni cesa ni se agota;
de mí mismo tomó su procedencia
y ejercita en mí mismo sus furores.

Luego el poeta quiere triunfar de la muerte y, con serenidad de hombre de espíritu, al término de la elegía le predice al muerto — le ordena casi — un regreso que se plasma en la seguridad de aquellos versos finales:

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

Y, procurando sacar de esta elegía una consecuencia que nos ayude a hacernos cargo de la conciencia hernandiana de la muerte, observamos

que en este poema la muerte ya no es el telón de fondo: es la esencia misma. Pero una esencia susceptible de ser vencida por la voluntad de amor que en el poeta reside. Y que, si no en lo físico, Miguel Hernández era capaz de sentir el aliento ultraterreno de sus muertos amados, a los que podía convocar — ¡no invocar! — al soplo de las brisas que oreen un almendro...

Hasta ahora, la muerte aparejada con el querer: el amor y la amistad. Vamos a ver, en adelante, ese mismo sentimiento de la muerte sugerido al lado de lo telúrico que informaba, en gran parte, la vida emotiva y sensorial de Miguel Hernández.

Nuestro poeta es, ante todo, un hombre apenado, tal vez por la misma convicción de la fatalidad a que le somete su rayo que no cesa, rayo que, sin duda, estaba forjado lo mismo por la grave dolencia que le aquejaba que por su auténtica y angustiada inquietud. Cuántas veces concretamente la palabra «pena» aparece en sus sonetos. Innumerables. Y ese afán de hombre apenado le lleva también a pensamientos de muerte. Así comienza, por ejemplo, el soneto número seis de su libro «El Rayo que no cesa»:

Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla.

Poema éste, que dice todo y cuanto desea decir. Lo mismo en el soneto noveno, tan original:

Fuera menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vista, nardo.

En esta composición Hernández usa precisamente de dos singulares regionalismos murcianos: «tuera» y «miera», que expresan a un tiempo lo amargo y lo mortífero.

Y otra vez, en medio de una penalidad casi metafísica, el poeta cree no encontrar refugio ni en el mismo amor; y, en tanto un mal presagio le atormenta, procura zafarse de él con sonrisas:

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienes

dice en los primeros versos. Y acaba:

voy entre pena y pena sonriendo.

En los poemas de Hernández abunda la figura y la imagen del toro, el animal simbólico que tal vez encarna mejor la virilidad combativa y amorosa, también predestinada a la muerte, que, sin duda, sería muy grata al poeta, rudo y violento a veces. Al toro puede que Miguel Hernández, hombre de campo, lo viera a menudo y lo sintiera incluido en su paisaje, en su tierra, como potencia animal que como él habitaba el terruño. Y quizá por esto el poeta gusta de compararse con él. Véanse los sonetos 18 y 28

del citado libro, en el último de los cuales oímos cómo la tierra sigue reclamando al poeta. Y algo parecido cuando nos dice, en ocasión de amores, precisamente:

y me emocioño
como se debe emocionar un muerto
al caer en el hoyo...

Tan metida tiene, pecho adentro, la muerte, que en el mismo placer incluso la nombra:

Gozar, y no morir de contento,

exclama. Y del mismo cariz es la emoción que le sobrecoge al cantar la bondad de su huerto, después de lo cual siente una emoción de «muerto que va a caer al hoyo en paz» en el mismo momento de la labranza. Y en seguida pasa a la consideración, casi al deseo, de un cierto morir. Es aquel soneto que empieza así: «¡Y qué buena es la tierra de mi huerto!»

Desde luego, no cabe duda de que Miguel Hernández es un poeta doliente; que la muerte es una constante en su producción literaria; una conciencia ineludible, un sentimiento que tal vez se pudiera resumir así: la certidumbre, con visos de fatalismo, de la muerte, que ora se presenta como deseable, ora como temida, ora, en la elegía, como susceptible de ser vencida; y, siempre como nota fúnebre y consecuente a toda meditación, sentimiento, vivencia sensorial, tanto en la de dolor como en la del más telúrico gozo que, por ejemplo, le ofrece el sano cansancio de labrador.

Miguel Hernández es un humanísimo poeta que, tal vez sin proponérselo, llega a sugerirnos la más noble trascendentalidad que integra el espíritu consciente: el sentimiento del amor, de la vida, de la muerte. Y el de Dios.

Miguel Hernández se fué. Y si bien es posible que, como dice en su poema,

Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía,

lo que es segurísimo es que el tiempo nunca se pondrá amarillo sobre su memoria ni sobre su obra creadora, encima de la cual no permitiremos que se pose el polvo de los humanos descuidos.

ENRIQUE BADOSA

CLASICISMO

LA sintonía de nuestra alma con el alma de la antigüedad clásica estimo no se logra sino en la época de Augusto. El más generoso y revelador contacto nos lo ofrece la poesía virgiliana. En ella no sólo rastreamos los primeros antecedentes ciertos de la privativa actitud de nuestra alma ante personas y cosas, sino que hallamos anticipada a veinte siglos de distancia nuestra actual sensibilidad. Merece la pena la experiencia de esta identificación.

Frente a la luminosidad de la visión homérica del mundo, mantenida en la poesía alejandrina, sobre todo en el bucolismo siracusano, nos sorprende la poesía virgiliana con una brusca reducción de foco. Del sobrehaz de las cosas, de la apariencia de rostros y almas, se concentra en una entrañada visión de los seres animados e inanimados, de los aspectos inapercibidos de las cosas, en una ahincada penetración alma adentro. De ahí su irreprimible simpatía por la sombra.

Esta innovadora actitud aflora en la primavera de las Églogas. Recordad su insinuación del atardecer, en que se diluye, con la Égloga, la melancolía de Títiro y Melibeo:

Ya a lo lejos humean los techos de las granjas y ya van descendiendo
de lo alto de los montes más alargadas cada vez las sombras.

(Eg. I, 82-3.)

Persiste esta dilección por la sombra a lo largo de su poesía toda, hasta desvanecerse en el último hexámetro de la Eneida, en la huída del alma de Turno arrancada a su cuerpo por la espada de Eneas. Y observemos que este nuevo ambiente lo adopta como forma esencial del centro y clave de su poema mayor, el descenso de Eneas a los infiernos. Ciertamente tiene éste un antecedente directo en la poesía homérica: la bajada de Ulises al reino del Hades. Mas notemos que se trata de un mero episodio, índice de la robusta salud de alma de los héroes homéricos, mas sin raíz en la ideación ni en la técnica del padre de la poesía.

No pretendo ahora analizar la complejidad de esa genial sinfonía de sombras que constituye el libro VI de la Eneida, hontanar del poema de

Dante. Me basta subrayar una segunda nota del inconfundible modo de hacer virgiliano: la constante de enajenamiento de sí propio ante el dolor humano. *Notad que la conmisericordia del alma virgiliana, desviándose del ánimo de su héroe tiende a condensarse en cada uno de los grandes remansos dolorosos del reino de las sombras, en Palinuro, en Deífobo, en Dido, en Marcelo, sin contar los hitos menores densificados en los «lugentes campi».*

Estas dos notas distintivas del arte virgiliano reaparecen en la cima de la poesía del primer elegíaco romano, en Propertio. Por modo distinto sorprendemos en ella idéntica secreta afinidad con nuestra propia alma. Voy a fijarme en la más reveladora de sus elegías, la XI del libro IV, llamada con razón la reina de las elegías. Culmina en ella la madurez de la experiencia personal del poeta de Asissium, su sondeo del trasfondo de la pasión amorosa. Y es que el vórtice de fascinación con que arrebató Cintia, su amante, los sentidos y el alma del poeta en la primera parte de su obra, halla su contrapunto de serenidad, de decantada generosidad y nobleza en un cauce por entero distinto: la más honda penetración en el alma femenina de toda la antigüedad grecolatina.

Es la elegía de un epicedio o parlamento desde el reino de la muerte en labios de una mujer romana, de Cornelia. Su linaje es ciertamente el más noble. Es hija de Escribonia, esposa de Augusto. Mas no son sólo los vínculos de la sangre ni su compenetración con Julia la hija de Augusto, lo que le gana el afecto de éste. Es la fragancia de su breve vida ejemplar de esposa y madre. El poeta elige el medio preferido, el recinto infranqueable de las sombras, desde el que habla el alma de Cornelia. E identificado con su heroína nos lega, sin pretenderlo quizá, por obra de entrañamiento en el alma femenina, un exquisito dechado de dignidad y femineidad en su solícita actitud con su esposo y sus tiernos hijos.

El tema central de la elegía es la defensa que hace Cornelia de sí misma en el reino de la muerte, ante el tribunal de jueces incommovibles. Mas se diría que queda rebajado, oscurecido por el concierto de sentimientos humanos que afloran en el alma de la protagonista. En ellos estriba el encanto esencial de la elegía. Son éstos la ausencia de amargura ante la muerte y la cautivadora animación y presencia de ánimo con que se sobrepone a la desolada tristeza de la mansión de las sombras. Esta alacre impulsión superadora de toda cuita y pesar se inicia con la elegía. Percibir la amorosa reconvención a su esposo en vista del duelo que le ensombrece:

Cesa, Paulo, en tu intento de forzar con tus lágrimas mi tumba.

XI, 1

del que pasa en espontánea transición al reconocimiento de su insignificancia, de su levedad inconsistente:

Y carga soy que cabe entre los cinco dedos de la mano.

Ib. 15.

Elegía adelante, cautiva la noble entereza, la llana dignidad, libre del menor dejo de envanecimiento, con que expone sus verdaderos títulos de gloria:

Proclamará esta lápida que tuve un solo esposo
y que no quebranté las leyes del censor
ni mancha alguna mía sonrojó nuestro hogar.

Ib. 36, 41-2

Y sobre todo la intuición del poeta, reveladora de la aristocracia de alma de su heroína, impulsada del más alto móvil de acción humana:

Dióme naturaleza leyes tomadas de mi misma sangre
porque temor de juez no pudiera moverme a ser mejor.

Ib. 47-8.

E insensiblemente, con naturalidad seductora, va desentendiéndose, olvidándose de sí misma. Y relega a segundo término su justificación ante el tribunal inapelable y en alas de su noble solicitud por lo demás llega a prescindir de sí propia en la segunda parte de la elegía. Entonces percibimos de lleno su inconfundible vibración humana. Su afectividad deriva hacia su madre Escribonia, hacia su esposo Paulo, hacia sus hijos y aún hacia el mismo Augusto enternecido por la ausencia de la mejor compañera de su hija Julia.

La aportación privativa de Propercio consiste en que Cornelia continúa después de muerta haciendo objeto a su esposo y a sus hijos de la misma amorosa solicitud que en vida. Reparad en la naturalidad con que les dedica sus desvelos, en la inefable delicadeza con que en presencia de sus jueces sigue consagrando su amor a su esposo y a su desvalida prole. Ved en ello una nueva alianza del más noble desinterés, que acendra una ternura casi cristiana, con la minuciosa previsión femenina nutrida del mejor sentido práctico romano. Comienza por dirigirse así a su hija:

Hija, prenda nacida durante la censura de tu padre,
ten siguiendo mi ejemplo un solo esposo.

Con vuestra prole afianzad la raza; embarco satisfecha
pues dejo tantos hijos que sigan mi destino.

Ib. 67-70

Oid como reconviene a su esposo Paulo:

A ti ahora te confío nuestros hijos, prenda de nuestro amor,
mi desvelo por ellos alienta inextinguible en mis cenizas.

Haz con ellos las veces de madre, de tu cuello
el peso penderá de todo ese tropel de mis amores.

Cuando enjugues su llanto con tus besos, añádeles los míos, los de madre;
desde ahora en adelante será la casa entera carga tuya.

Si el dolor te contrista, no sea en su presencia;

cuando ellos a ti acudan, engañales con besos, enjutas tus mejillas.

Bastante largas son las noches que en llorarme te enardecen

y frecuentes los sueños en que crees que vuelvo a tu presencia.
Siempre que con mi imagen converses en secreto
hazlo como si fuera yo misma a contestarte.

Y volviéndose hacia sus hijos:

Mas si la puerta viera que se cambia de sitio nuestro lecho
y una sagaz madrastra ocupara mi puesto,
aprobad y aceptad de grado, hijos, la unión de vuestro padre,
por esa actitud vuestra ganada ella tendrá que darse por vencida.
No alabéis en exceso a vuestra madre, que en vuestras espontáneas palabras
ella sólo verá un cotejo humillante.
Pero si permanece fiel a mí, con el culto a mi sombra satisfecho,
y de tal sacrificio cree merecedoras mis cenizas,
ya desde ahora habituaos a la idea de que se va acercando su vejez;
nunca su soledad eche de menos el menor cuidado.
Los años que me han sido sustraídos añádanse a los vuestros.
¡Hagan así mis hijos las delicias de la vejez de Paulo!

Ib. 73-96

La voz de Cornelia suena en nuestra alma con un acento nuevo en la poesía clásica. Y es que no nos ha legado la antigüedad parejo símbolo del ideal depositado en el alma de mujer, ni tal concierto de sentimientos, de dignidad, de lealtad al culto del esposo, de providente afección materna.

Quizá cumpla parar mientes en una circunstancia histórica para la cabal inteligencia de la elegía. Propercio se afana en construir. Al terror y aversión inspirados por Cleopatra, a la sensación de angustia en que sume al mundo romano la seducción tendida por la reina a la frenética vitalidad de Antonio, fuerza era enfrentar el dechado de pudicia, de abnegación, de dignidad y ternura, de exquisita humanidad rendida en recato a los más altos deberes, el fondo, en suma, de reservas morales del alma femenina romana alumbrado en Cornelia por Propercio. Y el poeta en la cima de madurez de su genio, acabado el moldeamiento de su alma por las diestras manos de su madre y de su amante se nos da por entero en la elegía. Y entre obsesiones de muerte se ampara de grado en el reino de las sombras y funde en una su ansiedad de un noble amor, insatisfecha de por vida, con la robusta salud de alma de las forjadoras de la grandeza romana.

JAVIER DE ECHAVE-SUSTAETA



x.v.

NOTAS SOBRE EXISTENCIALISMO CRISTIANO: LA FIGURA DE GABRIEL MARCEL

Existencialismo

EL existencialismo como movimiento — muchos pensadores existencialistas han abominado de que sus preceptos fuesen erigidos en doctrina o de un modo amplio en filosofía —, preside el desarrollo cultural de nuestra época.

La urgencia vital de su actitud, la angustia dramática que de ella se origina, el desdén por una especulación racionalista manifestado por unos superemotivos — no activos, adoptando la caracterología de Heymans, expuesta por Le Senne, así como su reacción contra el idealismo hegeliano y la irreductibilidad de sus postulados a conceptos comunes, nos muestran al existencialismo como una postura vital apasionada que preconiza un subjetivismo más o menos matizado, basado en la valoración de la existencia humana.

Dos existencialismos

En el campo filosófico podemos deslindar dos existencialismos: uno de origen ontológico, epistemológico y poético, de entronque más claramente fenoménico; otro de origen ético, sociológico y dramático al que nos referimos principalmente ya que los conceptos que nos ayudarán a situar al existencialismo cristiano, y de una manera concreta la figura de Marcel vigen, en parte, para el primero, pero de un modo específico para el segundo.

Existencialismo y Cristianismo

Entre muchos comentaristas poco profundos del existencialismo, notamos un denominador común de prevención inicial; la preocupación de la aparente contraposición entre el existencialismo y el cristianismo.

A la actitud cristiana en el mundo opone el existencialismo, según ellos, una visión desesperanzada asentada en la angustia y la nada; un sombrío pesimismo matizado por un absurdo irracionalismo.

Y si queremos platearnos este problema en términos más científicos

lo haremos preguntándonos con Roger Troisfontaines si en la actitud de la filosofía existencial debemos apreciar —siguiendo la división establecida por H. Gouhier en «La Philosophie et son histoire»— su adhesión a las filosofías de la realidad, en contraposición a las filosofías de la verdad. De tal manera que como perteneciente a las primeras, se atendería al contacto de lo real y al encontrar en el mundo la acción del Hombre-Dios, podría aceptarla y tenerla en cuenta, mientras que las filosofías que Gouhier llama de la verdad, parten, sí, de lo real pero, para explicarlo, apartan en el camino de sus investigaciones los datos no racionales, no pudiendo, por tanto, aceptar la revelación. En cuyo caso, expresa Troisfontaines, debiéramos alegrarnos del auge del existencialismo. Así como debiéramos deplorarlo «si su concepción de la historia y de la libertad humana contradijeran — como lo afirmaba no hace mucho un joven discípulo de Barth — la doctrina de Jesucristo». (1)

Desde el punto de vista histórico-genético, sin embargo, el existencialismo no sólo no se encuentra separado del cristianismo, sino que tiene un origen eminentemente cristiano.

En efecto, podemos afirmar, transcribiendo la palabra de Paul Foulquié, S. I. que «para el cristiano corriente Dios no es únicamente un Ser al que tener en cuenta, sino que mantiene con él relación de persona a persona y lo integra a su vida, de suerte que para él Dios *existe* en el sentido existencialista del vocablo». (2)

Es decir, Dios se integra como un hecho eminentemente irreducible en la vida del cristiano, y una prueba de que esta integración no es únicamente mantenida desde la posición del hombre, sino preconizada por la misma divinidad, la encontramos en el misterio de la encarnación, en el que J. Hyppolite (3) aprecia una indicación que permite prolongar las filosofías de la existencia, el deseo de participación de Dios en el periplo de la existencia del hombre para integrarse a su vida, en el decurso histórico de la Humanidad.

Del mismo modo, encontramos multitud de elementos determinantes del existencialismo, preconizados en una fenomenología de lo religioso cristiano. El sentido de la angustia que Kierkegaard considera engendrado por la Nada, se da en el cristianismo en una dimensión de trágica solicitud individual. Continúa analizando Foulquié, «El católico... por lo menos no se hunde en la desesperación. Mas no por ello deja el catolicismo de minar la base de toda confianza en uno mismo y mantiene el alma en cierta inquietud que, a veces, se exaspera en crisis de angustia». Y asimismo se encuentra cierta similitud entre el culto a lo irracional (4) mantenido por muchos filósofos existenciales y la concesión a lo

(1) R. Troisfontaines. «El existencialismo y el pensamiento cristiano». Bilbao, Desclée de Brouwer, 1950.

(2) P. Foulquié. «El existencialismo». 23. Serie E. Col. Surco, 1948, p. 124.

(3) J. Hyppolite, Ensayo sobre Jaspers, «Dieu vivant», núm. 3.

(4) P. Foulquié, obra citada, p. 126.

irracional que exige la fe como fenómeno que requiere cierta abdicación de la razón; que entraña un acto de afirmación viva, más que la adhesión intelectual a unos principios formulados.

Y si apreciamos en su verdadera dimensión esta íntima conformación de muchos postulados existencialistas con actitudes cristianas, podemos comprender porqué el cristianismo no puede desdeñar la aportación de la filosofía existencial, originada en un descubrimiento de origen ético.

Así, definiendo con Troisfontaines el existencialismo como un «retorno apasionado del individuo sobre su libertad para sorprender en el despliegue de sus marchas y contramarchas el sentido de su ser», podemos hacer notar, con este autor, cómo sobre esta base de actuación individual se puede edificar una filosofía cristiana. (5) De tal manera, una filosofía del retorno a lo individual, constituido en fórmula de introspección, obligará a esclarecer, a intelectualizar, nociones que, de otro modo, sólo podrían darse como categorías de tipo intuicional en la mística; concepto, por otra parte, en el que tendremos ocasión de insistir cuando centremos esta nota sobre Marcel.

Desde este punto de vista, el acceso al existencialismo debe intentarse por la consideración aislada de los pensadores que lo preconizan como una actitud de inicial afirmación subjetiva. (6)

Y si el existencialismo moderno ha convocado bajo su estandarte de proveniencia kierkegaardiana nombres como los de Heidegger y Jaspers, en Alemania; Abbagnano, Masolo, Paci, Mazzantini Castelli y Bongioanni, en Italia; así como a los rusos Solovieff, Berdiaeff y Chestov; si a ellos podemos unir la solitaria figura de Unamuno, es no obstante en Francia donde encontramos —en contraposición al existencialismo ateo, presidido por Sartre e integrado por Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Camus, Jankéléwitch y Wahl— la dirección existencialista cristiana que reúne los nombres de René Le Senne, Louis Lavelle, Pierre Colin y Roger Troisfontaines, entre otros, y que adquiere máxima trascendencia en la obra de Gabriel Marcel, en quien procuraremos analizarlo.

GABRIEL MARCEL

Reacción contra el idealismo

Gabriel Marcel reacciona contra el idealismo alemán del pasado siglo en una de sus primeras obras importantes: «Journal métaphysique». (7) Aunque en su primera parte (1 de enero, 8 de mayo de 1914), sustente esta obra un carácter propiamente idealista — estudio sobre la

(5) «Una, no la filosofía cristiana. Porque ello sería caer en el error de identificar el mensaje cristiano con una de sus expresiones humanas». R. Troisfontaines, obra citada, p. 86.

(6) ¿El existencialismo? Contestaba Berdiaeff: «¡Pero si soy yo!».

(7) «rehusa encajar el universo en las formas del saber lógico o matemático». Jeanne Delhomme.

inteligibilidad religiosa —, algunos exégetas de Marcel y en particular Colin señalando la fecha concreta del 27 de enero de 1914, advierten cómo llega Marcel a una verdadera filosofía de la existencia, sin conocer a Kierkegaard ni a Jaspers.

A través de su obra, observamos como el hombre adquiere conciencia de su existir en el mundo, considerando su situación en relación a la trascendencia; constituye su experiencia individual como reflexión primaria para conocer su condición humana, a través del análisis de la soledad.

Presentimiento de Dios oculto

Lo que confiere, sin embargo, su verdadero valor de existencialismo de la esperanza al pensamiento filosófico de Marcel es la presencia de una categoría intuicional de máximo valor: el presentimiento de Dios oculto, que confiere a su obra un signo interior señalado por el filósofo cuando dice: «Philosopher, ce fut donc sans doute pour moi dès l'origine transcender» (9). Por este presentimiento, adquiere el desarrollo filosófico de su obra unas características en las que podemos ver resumida, en su intención, una convergencia de la metafísica y del propio fenómeno religioso individual del hombre Gabriel Marcel. Así, puede definir Etienne Gilson la filosofía de Marcel diciendo que parece dirigirse hacia una metafísica del acto de existir (9).

Destino humano

Es sin embargo Colin (10) quien adentrándose en el análisis de la obra de Marcel a la que llama fenomenología de la experiencia cristiana, y estudiando concretamente la segunda parte del «Journal Metaphysique», en la que se preconiza una búsqueda de Dios a través de las relaciones humanas, señala cómo Marcel es requerido acuciantemente en toda su obra por la justificación del destino humano, que encuentra en el «reconocimiento del Dios vivo, a través del destino individual como Creador y a través del muerto-amado como Tú A;soluta». Solución que no constituye una pura abstracción especulativa, sino que se patentiza en un «engagement» (11) personal, como un verdadero imperativo ético en el que se resume un acto de fe actualizado en el presente, que asume, no obstante, la responsabilidad del pasado y promete el porvenir; «engagement» esencialmente distinto del de Sartre en el que el hombre, perdida la idea de Dios, llega a ser, según palabras de este último autor, una pasión inútil.

(8) Gabriel Marcel, «Regard en arrière».

(9) Etienne Gilson, «Un exemple».

(10) Pierre Colin, «Existentialisme chrétien».

(11) La traducción más apropiada de «engagement» es, evidentemente, compromiso. No obstante, la primordial importancia de este concepto en la filosofía de Marcel, como en todo el existencialismo contemporáneo, me inclinan a no traducirla.

Este «engagement», resumiendo un acto de fe viva, presidirá la totalidad del pensamiento marceliano que de un modo amplio y como primer supuesto de su especulación no justificará la persona en el ser sino en lo sobrenatural. Así lo expresa en «Homo viator» cuando dice «La devise de la persone n'est pas *sum*, mais *sursum*».

Y es precisamente en esta interior vocación de superación en la que Marcel aprecia la idea de Dios como Ser absoluto, en el que el hombre se encontrará integrado como piedra del camino. Definición asentada, más sobre una base de apreciación moral que sobre una dogmática coherente, siendo por esta apreciación por la que entramos en una de las grandes preocupaciones filosóficas de Marcel: la mística, para la que no encuentra barreras apreciables que la separen de la metafísica.

Mística especulativa

Esta accesión a Dios al que nos dirigimos más por una verdadera necesidad vital que por una decidida consciencia intelectual, renueva desde la raíz la obra de Marcel, en quien una mística que él habrá de llamar especulativa presidirá gran parte del camino filosófico. En el estudio de conceptos como el de presencia, fidelidad, fe, este análisis persistente nos demostrará cómo pueden vivificarse nociones integradas en una fenomenología de lo religioso, o susceptibles de integrarse en ella de una manera consciente, por el hondo aliento de una filosofía de la existencia; nos probará hasta qué punto es conveniente examinar muchos conceptos a la luz de aquella «cura de subjetividad» que el arzobispo de Toulouse aconsejaba a muchos católicos.

Ya abogaba Marcel por esta mística especulativa en una obra de juventud, una tesis inédita cuyo título debía ser «*Les fondements philosophiques du mysticisme*». Y más tarde hemos notado la influencia de esta subterránea corriente en toda su obra, lo que le lleva a exclamar que en contraposición al racionalismo «*la philosophie religieuse épouse au contraire ma destinée individuelle*» (12).

Fidelidad

Para darnos cuenta, tal como hemos dicho, de la renovación que presta a ciertos conceptos el análisis desde un punto de vista existencial, seguiremos por unos momentos a Troisfontaines que nos hablará de un concepto esencialmente grato a Marcel: el de Presencia, en conexión con una de sus grandes preocupaciones filosóficas: la de la fidelidad, ya que podemos considerar, de un modo amplio, que el desenvolvimiento filosófico de Marcel está dominado por dos preocupaciones fundamentales: «*l'exigence de l'être*» y «*la hantise des êtres saisis dans les singularités et en meme temps atteints dans les mysterieux rapports qui les lient*» (13).

(12) «*Du Refus à l'invocation*», p. 89.

(13) «*Du Refus à l'invocation*», p. 193.

Alcanzamos por el camino de estos dos postulados iniciales la parte central del pensamiento de Marcel que viene resumido según el propio filósofo nos advierte gozosamente, en la frase que constituye, ya entrado el año 1929, el resumen y quintaesencia de sus investigaciones:

«De l'être comme lieu de la fidélité» (14)

que, confiesa Marcel, presenta para él la «fecundidad insondable de ciertas ideas musicales».

Analiza Troisfontaines (15) tres componentes de la fidelidad que constituyen tres aspectos del ser:

1.º Fidelidad como Unión a sí mismo o CONSTANCIA, no como fidelidad de la persona a lo que puede devenir en el futuro, sino como fidelidad al ser aprehendido en su esencia metafísica; la doctrina presenta en la historia de la filosofía un precedente en Hans Müller, pero en Marcel se confiere a esta dimensión de la fidelidad un valor eminentemente creador, lo que no ocurre en el filósofo alemán.

2.º Fidelidad o Unión con los demás, PRESENCIA, que se puede identificar con la fórmula cristiana de la comunión ya que «tout engagement est une reponse» (16). Esa aparición de la categoría social *nosotros*, resume en Marcel una ontología particular en la que el ser, según hemos analizado, se identificaría, por esta fidelidad o presencia, con el *nosotros*, del cual, afirma Troisfontaines, el yo y el tú no son más que términos de una relación, en la que el amor surgirá como una invocación. Ante cuya fuerza nada será capaz de atentar, nadie podrá, ni el propio objeto amado si no mereciese este amor, enturbiarlo. Despersonalización, casi montherlantiana, del objeto amado hecho pura abstracción interior.

En ningún momento deja de considerar Marcel cómo este amor y esta categoría vivencial del *nosotros* entraña un acercamiento a la Divinidad. De tal modo puede afirmar: «Aimer réellement un être c'est l'aimer en Dieu» (17). Es amarlo a través de Dios; es, sobre todo, sentir viva la presencia de Dios a través del vínculo que nos une al objeto amado, lo que hace que de un modo inconsciente, irreflexivo, esta presencia de Dios se nos patentice, para lo cual se necesita, en primer lugar, una plena conciencia de la existencia del amado a la manera de Simone Weil que podía decir: «Entre los seres humanos no se reconoce plenamente la existencia sino de quienes se ama».

3.º Queda finalmente por considerar la fidelidad, Unión a Dios, en la que aquélla se manifiesta como un «engagement» hacia Dios de tal modo que sólo por él se justifica al individuo que preconiza la fidelidad. «Le rapport à Dieu, la position de la transcendance divine permettent seuls de penser l'individualité» (18).

(14) «Etre et Avoir», p. 55-56.

(15) R. Troisfontaines, «La notion de Présence chez Gabriel Marcel».

(16) «Etre et Avoir», p. 63.

(17) «Journal métaphysique», p. 158.

(18) «Du Refus à l'invocation», p. 194.

El individuo potenciará con este acto de fe su destino particular, se identificará, en esencia, con ella: «Ma croyance est moi, je suis ce que je crois» (19).

En esta triple composición de la fidelidad, Marcel, como señaló Gilson, ha reemplazado la evolución creadora por la fidelidad creadora, a través de un método dialéctico del reconocimiento conjunto de lo individual y lo trascendente.

Dramaturgo

Vierte Marcel, al margen de su teoría científica, gran parte de su ideario filosófico en un medio de manifestación artística: el drama, especialmente grato a los existencialistas por sus eminentes cualidades de actuación sobre una gran masa por medio de la sugestión.

En contraposición al teatro naturalista de Sartre en el que impera la desesperación: «Huis-clos», la consideración del inútil esfuerzo: «Morts sans sepulture» o la ambigüedad metafísica de un personaje que roza en todo momento lo absurdo lógico y lo absurdo humano: «Le diable et le bon Dieu», en cuya obra Sartre, como dice con frase gráfica Marcel (20), ha marcado las cartas para poder hacer trampas; frente al teatro desesperanzado de Camus: «Les justes», «L'Etranger», o la acritud de «Les pieces noires» de Anouilh, surge el teatro de Gabriel Marcel como un «teatro del alma en el destierro» (21), en el sentido de un «alma hecha extraña a sí misma y para sí misma poco menos que incomprendible». El teatro de Marcel sabe de todo el peso de la soledad, única cosa incapaz de sobrellevarse. Rose, dice en un pasaje de «Le coeur des autres»: «Il n'y a qu'une souffrance, c'est d'être seule», pero la disposición anímica de sus personajes les hace moverse en un plano de actuación en el que necesitarán continuamente de los demás para integrarse en el concierto de su misma existencia.

J. P. Dubois-Dumée, en un ensayo sobre el teatro de este autor, señala esta progresiva tendencia del teatro de Marcel a convertir la soledad del hombre en la comunión con los demás (22), lo que por otra parte lo hemos observado como una de sus preocupaciones filosóficas más importantes, planteada, sobre todo, en la segunda parte del Journal en la que se precociniza la búsqueda de Dios a través del espejo de las relaciones humanas.

Analizando una de las últimas obras de Marcel: «Rome n'est plus dans Rome», nos encontramos ante un concepto que hemos estudiado en el desarrollo filosófico del autor: el de la fidelidad, que aquí adquiere valor

(19) «Du Refus à l'invocation», p. 220.

(20) G. Marcel, Crítica de «Le diable et le bon Dieu», «Les Nouvelles littéraires».

(21) Gabriel Marcel, «Teatro y filosofía de la existencia», Cuadernos de Insula, núm. II, p. 32.

(22) J. P. Dubois-Dumée, «Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel».

de protagonista, como se ha repetido con anterioridad en tantos de sus personajes: Jaques Delorme, Abel Renaudier, Aline Fortier.

La fidelidad reaparece aquí, atormentando a Pascal Laumière que ha sido infiel a una circunstancia determinada, representada por el Occidente europeo en 1951, del que huye no sólo llevado del miedo concreto a una futura invasión soviética, sino por un cúmulo de circunstancias familiares que le impelen a negarse a sí mismo y abandonarse a la mediocridad, llegando a considerar con el Sertorius de Corneille que «Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis». Será necesario el choque con un ambiente extranjero del que Laumièr esperaba la seguridad para volver a empezar el periplo de su vida, será necesario su viaje a Brasil para que el sabio francés se dé cuenta de su infidelidad y sepa reconocerla, alcance a ver su existencia totalmente traicionada.

En este breve esquema, vemos como Marcel incorpora a su teatro sus preocupaciones filosóficas. Otro punto de contacto viene dado entre estas dos manifestaciones de su obra y será Dubois-Dumée quien lo señale (23) diciendo que en el teatro de Marcel la evolución interior de los personajes no es el resultado del azar o de la habilidad técnica del dramaturgo; todo se encadena según un proceso musical que no se debe más que a sí mismo, añadiendo en nota que una tal descripción podría aplicarse a la filosofía de Marcel que obedece al mismo ritmo profundo de la vida interior.

Compositor

La consideración de la música como punto de contacto entre las obras filosófica y dramática de Marcel, nos conduce a su consideración aislada en el panorama de la producción del filósofo; ostenta en él una gran importancia, ya que no podemos olvidar que Marcel ha dicho de la música que era su única vocación, y en la que únicamente se reconoce creador.

En efecto, para un hombre de la sensibilidad de Marcel no es extraño que la música hubiese de jalonar momentos decisivos de su vida como un telón de fondo eminentemente activo, subjetivo. Así, nos cuenta cómo se asociaron las Sonatas de Brahms a los momentos inolvidables de su conversión.

Compone generalmente melodías no complicadas sobre poemas de sus poetas preferidos. Conocemos alguna, con letra de Jules Supervielle, en la que el compositor extrema una sencillez apacible. En «Le double», sobre un poema de este escritor, hay como única indicación a su ejecución la de que ésta debe ser «dulce y pensativa». Así exactamente, creemos que debe ejecutarse toda la música de Gabriel Marcel, a medio camino entre el puro sentimiento y la digresión metafísica. Así, creemos, deben ser sus improvisaciones al piano en el que toca dos o tres horas al día desde su adolescencia.

(23) J. P. Dubois-Dumée, ensayo citado.

Resumiremos este amor de Marcel por la música citando las palabras de uno de sus personajes, Roger, que al final de «Quatuor en fa dièse», en cuya obra la música es en todo momento la protagonista invisible, afirma: «Les mots mentent, mais la musique dit vrai, la musique seule».

JAIME FERRAN

NOTA: Para el lector que se interese por el filósofo francés, damos la siguiente lista:

Obras de Gabriel Marcel.

Filosofía:

Journal métaphysique (1914-1923). (N. R. F. Gallimard, 1927).

Etre et Avoir (Aubier, 1935).

Du Refus à l'invocation (Gallinard, 1940).

Homo Viator (Aubier, 1944).

La métaphysique de Royce (Aubier, 1945), escrito en 1917.

Teatro:

Le Seuil invisible (Grasset, 1914).

Le Quatuor en fa dièse (Plon, 1925).

Trois pièces: Le Regard neuf, Le Mort de demain, La Chapelle ardente (Plon, 1931).

L'Iconoclaste (Stock, 1923).

Le coeur des autres (Cahiers verts: Grasset).

Un homme de Dieu (Cahiers verts: Grasset).

L'Horizon (Aux étudiants de France, 1945).

Le Monde cassé (Desclée de Brouwer, 1933).

Le chemin de crête (Grasset, 1936).

Le Dard (Plon, 1936).

Le Fanal (Stock, 1936).

La Soif (Desclée de Brouwer, 1938).

Théâtre comique (A. Michel, 1947).

Rome n'est plus dans Rome, estrenada en el Teatro Hebertot.

Esta enumeración de las obras de Gabriel Marcel, así como las citas de «La notion de présence chez Gabriel Marcel» de Roger Troisfontaines, «Solitude et communion dans le théâtre de Gabriel Marcel» de J. P. Dubois-Dumée, «Regard en arrière» de Gabriel Marcel, «Un exemple», de Etienne Gilson están tomadas del libro de Pierre Colin: «Existentialisme chrétien». (Paris, Plon, col. «Présences»).

HONOR A QUIEN CULTIVA SU HACIENDA

II *

EN el artículo anterior se querían poner en evidencia, por lo menos, dos cosas: 1.º, que los modos de vida de una gran parte de las *comunidades españolas, obedecen a una tradición de usos y hábitos que no llega a hacerse crítica, que no tiene historicidad*; 2.º, que en las formas de vida típicas del pueblo español, que son casi íntegramente respuestas espontáneas a las condiciones del medio geográfico y social, no tiene ningún valor normativo nuestro acervo cultural e histórico.

De esto se deducían una cosa bastante grave y otra no tanto, a saber: que la llamada socialmente tradición española, no es tal tradición; que la cultura española puede ser vigente y estar operante, sin perder sus cualidades que la singularizan en la Historia universal, dentro de otras formas de vida que puedan adoptar los españoles, radicalmente distintas a las actuales. Es decir, que se puede postular una reforma de nuestra sociedad, sin que ello implique infidelidad al decurso histórico del pensamiento español.

Conviene ahora que esto que para alguna gente ha de resultar tan paradójico, sea esclarecido; y conviene mucho más que ahondemos en el planteamiento del problema: el problema inicialmente planteado era el de la infecundidad del hombre y de la sociedad española para realizar de modo eficaz una creación que fuera a la vez moderna, propia y original.

Debe decirse también que insistir sobre este tema no implica —o al menos no es esa la intención que aquí subyace— recrearse una vez más en la agónica y abundante literatura que desde Macías Picavea ejerce una dolorosa disección de nuestra historia y de las virtudes, gestos y desplantes a que tan aficionado es el hombre español. La base previa de la que parte nuestra tentativa, reside en la necesidad de que en España se produzca una creación genuinamente nuestra y a la vez universal, sea en el campo científico, el literario o el filosófico, o incluso —lo que es tanto

* Ver LAYE n.º 17.

más acuciante — en la organización de nuestra sociedad; creación que, dado que la validez de las cosas depende no de sus cualidades *a priori*, sino del reconocimiento que de ellas se hace, deberá ser de tal índole que obtenga reconocimiento y valor para los hombres de extramuros, es decir, para el arte, la ciencia o el conocimiento cultivados en el mundo.

¿Qué tiene esto que ver con la cuestión de si nuestra tradición es o no tal tradición, o con el carácter cerrado de nuestras comunidades? ¿Por qué se empezó aquí haciendo un enérgico distingo entre tradición cultural o histórica (sucesión de obras y actitudes con valor ejemplar creadas por hombres españoles) y tradición a-histórica (conjunto de constantes sociológicas relativamente invariables, que hacen que se repitan ciertas estructuras mentales y formas de vida), y por qué se insinuó que esta pseudo-tradición ahogaba a aquélla, a la verdadera, impidiendo una auténtica creación, valedera para nuestro tiempo?

Tal abordaje del problema no debe ser tomado como una mera gana de complicar lo que ya es de suyo asaz complejo; por el contrario, es un modo de lanzarse a la navegación desde supuestos actuales, renunciando de antemano a la azorante y agónica tarea de emprender una interpretación de nuestra historia; es un modo de encararse de frente con la cuestión nodal del problema: la facultad de actualización de la libertad creadora de nuestros hombres. Es, si se quiere, una empresa política, entendiéndose por «política» el planeamiento del inmediato futuro, y entendiéndose — claro está — que no puede haber plan proyectivo para una nueva posibilidad de vida o de cultura, sin un previo dominio de los datos de que se parte, dominación sólo conseguible a través del conocimiento crítico.

2 EN su sentido etimológico, tradición viene del latín *traditio* (entrega, donación o transmisión de una cosa de una persona a otra); el verbo *trado*, *tradidi*, *traditum*, significa eso mismo: entregar, dar o transmitir. Resulta obvio que cuando se produce esta función de entrega de unos bienes de unos hombres a otros, se realiza una continuidad de cosas: hay una comunicación, sea de objetos, de hechos o normas referidas oralmente, de textos escritos, o de creencias. Aunque todo esto es algo que parece tan sencillo, conviene, sin embargo, que lo retengamos: la cualidad primera de la tradición consiste en una *transmisión de cosas* a lo largo del tiempo (se entiende aquí transmisión socializada, no la herencia individual de unos bienes); es decir, consiste en una continuidad histórica de ciertas cosas de las cuales se hacen soportes los hombres que las dan y los que las reciben. Ahora bien, afirmar esto no es suficiente. Una comunidad que habita en una aldea, recibe en herencia un camino, unos árboles, corrales, casas y una iglesia; y con todo, éso no es tradición. A poco que pensemos qué condiciones deben concurrir en aquella continuidad para que haya tradición verdadera, veremos otro dato también asaz importante: se requiere cierta insistencia en el tiempo, una dedicación más o menos larga de quien da sobre el que recibe; en otras palabras, se requiere *enseñanza*.

La transmisión de una casa, de un libro en cuanto objeto, o de un rebaño de vacas, actos jurídicos que se realizan de una sola vez y en un sólo instante, no forman tradición, por varias razones: para que ésta exista, es necesario que la transmisión se esté cumpliendo un día y otro en varios seres humanos, es decir, se esté realizando socialmente y sea dinámica, con cierta vigencia en el tiempo; en segundo lugar, para que unos hombres le dediquen de tal modo sus afanes, es preciso que concedan una reverencia personal a las cosas que transmiten, reverencia que no se agota en el objeto (casa, huerto, mueble o rebaño) que puede ser pignorado o vendido, sino que alcanza sobre todo a la conducta y a la actitud mental que se trata de transmitir, con voluntad de permanencia. La tradición se refiere fundamentalmente a la mente y no a los objetos. Para que sea eficaz, habrá de haber, como vemos: 1.º, una efectiva entrega de cosas, continua y operante socialmente; 2.º, que tales cosas sean veneradas como *valores*.

Donde con máxima evidencia se pone ello de manifiesto, es en la tradición cultural, constituida por una continuidad de enseñanzas. Así, sin más, de ahora en adelante deberemos aquí reservar el término tradición, en su sentido genuino, para el conjunto de ideas, valores, creaciones y gestas de las que un pueblo es consciente, valores que están contenidos, son sancionados y transmitidos por el conocimiento histórico.

Ya se dijo, empero, que por malaventura esa tradición consciente (sancionada, o si se quiere, legitimada por la intimidad de cada hombre con su historia) en España es mínima, pues sólo la realiza una exigua minoría de nuestros coterráneos. Dijimos también que, puesto que sucede de ese modo, no cabía explicar el aparente tradicionalismo y la falta de evolución de nuestro pueblo — y en concreto de las más típicas de nuestras comunidades — como fruto de una fidelidad a un ejemplo histórico, porque tal fidelidad sólo puede ser exigida después de un conocimiento y una admiración históricos. Precisamente esto último es lo que no ocurre en España, donde una buena parte de los españoles viven sometidos a la pura espontaneidad biológica, al esfuerzo por la supervivencia ante las condiciones del medio geográfico, económico y social. La lucha por la existencia domina sobre las posibilidades de realización de una conciencia; más aún, en el destino de cada hombre y de cada comunidad española, es mínimo lo que hay de destino voluntariamente querido y creado, y es máximo lo que hay de resignación y de aceptación de un destino que viene ya hecho desde fuera, no por las normas del mundo de la conciencia histórica, sino por los datos del mundo de la naturaleza.

Los hombres españoles podrían buscar su autenticidad, bien buceando en sí mismos o en los ejemplos de su historia, para hacerse en la medida en que ello es posible, hacedores de su propio destino. Lo importante es querer ser algo; lo lamentable es ser lo que las condiciones nos dejan que seamos. Una tradición auténtica, hay que repetirlo, es siempre un poderoso golpe de espolón al hombre para que esté a la altura y se mantenga en forma; una ausencia de tradición operante, o una falta de voluntad de

dominio sobre el mundo de la naturaleza, conducen al hombre a hacerse indiferenciado, a pervivir en una tipicidad de vida sin valores personales.

En todos los países, claro está, ocurre esto en mayor o menor grado. Lo que hay que demandar con energía, es que la estructura mental de los hombres de un país, la estructura de su sociedad, y los medios por los cuales es cultivada su tradición, sean de tal índole que permitan lo siguiente: que el mayor número posible de sus hombres, estén capacitados para ser hacedores de la máxima parte posible de sus destinos.

3 RETOMANDO ahora esta meditación desde un punto de vista que antes tocamos, se ha de plantear, como un paso metódico y provisorio, la afirmación de que, puesto que en España no son socialmente operantes los valores de la tradición, la consistencia típica de nuestra sociedad obedece a otras causas. De momento, hay que dejar la cosa en el razonamiento que ya se hizo: los factores sociológicos del medio, permanecen de tal modo invariables operando sobre nuestras generaciones, que producen unas formas típicas de pensamiento y de vida, similares a sí mismas a través del tiempo.

Digamos, pues, para entendernos, que hay un mundo de los valores (creación personal, normas recibidas por la enseñanza de la tradición) y un mundo de los datos (factores de la circunstancia física y social). Digamos también, como ya se demostró en nuestra reflexión anterior, que estos dos mundos obran recíprocamente el uno sobre el otro, es decir: que un hombre armado con los instrumentos de su cultura puede modificar el mundo de los datos; y a la inversa, que los datos de la naturaleza operan de tal modo sobre los hombres, que crean determinadas consistencias y, lo que es más agónico, las razones o pseudoconciencias que las hacen aparecer como únicos valores para los hombres que viven sometidos a su ámbito. Donde claramente se ve esto, es en las costumbres, hábitos y tabús que se perpetúan en una comunidad. El mundo de los datos produce convenciones fijas, que son como una malla en la que queda preso el hombre. Así nos decía Montaigne (en sus *Essais*): *Où que je veuille donner, il me faut forcer quelque barrière de la coutume, tant elle a soigneusement bridé toutes nos avenues.*

Así hemos de acercarnos al problema que nos preocupa: el problema de la facultad de creación e innovación de los hombres y de la sociedad española. Es obvio que tanto más difícil será la actualización de una libertad creadora, cuanto más presión social ejerzan los factores del medio y, sobre todo, los hábitos que a ellos responden. Numerosas veces en la Historia, una opresión demasiado fuerte del medio económico, ha obligado a un pueblo a transformarse para poder mantener su existencia; pero no siempre ha ocurrido así: también ha habido pueblos que han quedado auto-aniquilados por falta de reacción adecuada ante la presión de su mundo. Lo fundamental no está, pues, en los datos, sino en esto: en que se transforme o no la mentalidad que responde a una circunstancia con-

creta. Poniendo un ejemplo que a todos nos toca en lo vivo: el pueblo español ha vegetado con aquella complacencia que Unamuno llamaba «ñoña», recreándose en un tejido de espontaneidades y desplantes zarzueleros, en tanto que había, más o menos, un cocido al alcance de todos; en las dos últimas décadas, nuestro pueblo se ha enfrentado con unas exigencias económicas tan brutales si se las compara con la situación anterior, que muchos españoles se han visto precisados a salir de sí mismos y a multiplicarse; ahora bien — y en ello estamos — las exigencias económicas son únicamente el espolonazo; lo fundamental es la índole de la respuesta. Y la respuesta puede ser de dos modos: o bien, como parece que sucede, en una mera multiplicación individual de nuestros trabajos, con dispersión de esfuerzos; o bien en un acto colectivo de voluntad y de creación que se encare de raíz con los datos adversos y los domine.

Conviene precisar que un acto de tal índole, sólo puede producirse a través de, primero, el estímulo de una vigorosa conciencia colectiva; segundo, la creación, o la posesión y uso, de una técnica adecuada.

Si decimos, por consiguiente, que tanto más difícil será que se actualice la facultad de libertad creadora que subyace en todo hombre, cuanto más fuerte sea la presión de los factores del medio y de los hábitos que a ellos responden, debe entenderse ésto en el sentido de que la mentalidad socializada haya producido una malla tal de explicaciones y normas de la situación en que unos hombres se encuentran, que constituya una barrera mental para cualquier posibilidad de ruptura y de nueva creación. En otras palabras: la comunidad acosada por un medio adverso, encuentra una salida justificativa para sí misma, que no consiste ni en una multiplicación de sus trabajos, ni en un acto colectivo de voluntad y creación. Al contrario, vienen unos hombres que, por las razones que sean (a veces las bastante interesadas de mantener una consistencia, el dominio de una clase, una cierta estructura social, etc.), afirman que el destino verdadero de aquella comunidad reside realmente en penar y sufrir determinadas condiciones, *en cuanto éstas mantienen en el pueblo la fidelidad a un cuerpo de ideas y creencias*. El mundo de los datos queda, así, poco menos que canonizado. Se explica el destino de aquel pueblo por las funciones que precisamente se ve obligado a realizar, adaptándose a los datos condicionantes de su mundo. Y ocurre ello, porque en la mente humana hay una facultad de resignación que, para mantener una paz consigo mismos, obliga a los hombres a sublimizar sus limitaciones y sus adversidades. Se trata de un autolaceramiento espiritual que se transforma, muy pronto, en un orgullo. El pobre se revuelve durante un primer tiempo, contra el destino de ser pobre; ahora bien, cuando llega a comprender que es más fácil razonar ventajas sobre su pobreza que luchar arduamente para vencerla, se dedica a pregonar el valor moral de los pobres y a hacerse, al menos para sí mismo, un arquetipo de ellos.

Son muy complejos los casos en que el mundo de los datos obra negativamente sobre el mundo de los valores. De hecho, la realización plenaria de este último sólo se ha conseguido, en Europa, a partir del s. XVIII. Po-

demos poner un ejemplo que sirva de punto de contraste: para el mundo de los valores, la tradición cultural de un pueblo constituye un depósito íntegro y sagrado que debe ser transmitido a las generaciones presentes y las venideras. Hay que insistir en lo de «depósito íntegro y sagrado»; es decir, que el mosaico de actitudes humanas, textos, ideas y obras, que integran esa tradición, son *todas* igualmente valorables a pesar de su diversidad, en cuanto responden a una multiplicidad de actitudes humanas, una multiplicidad de posibilidades de las que son capaces los hombres de tal pueblo. Viene entonces el cultivo de la tradición, justificando, poniendo el claroscuro de la crítica, sobre el variopinto tapiz de la historia. Pero aun cuando la crítica señale los lados débiles de tal o cual obra o actitud, ésta sigue siendo valorable; al fin y al cabo, ha sido un modo de expresión del pueblo. Y ha de ser aleccionada la generación venidera, con el conocimiento de los valores que se han asignado a aquella forma de expresión.

No sucede así en las sociedades donde la mentalidad que obedece al mundo de los datos, reobra negativamente sobre el mundo de los valores. Para la *mentalidad que sublimiza ciertos datos (y no sólo los que son fruto de factores económicos)*, la tradición no constituye un depósito íntegro y sagrado, salvo en el caso de que pueda ser utilizada como instrumento para justificar una consistencia, la consistencia social a cuyo servicio está aquella mentalidad. Aspira a impedir que se cumpla una conciencia objetiva de la tradición, porque en el seno de ésta —ya lo vimos— casi siempre hay un testimonio de libertad. El tradicionalismo que entonces se invoca, es el tradicionalismo de la perduración de determinados datos; pero en el fondo es un verdadero antitradicionalismo, porque el hombre que así actúa, aparece casi siempre armado con un hacha con la que quiere desmontar tal o cual figura del pasado, que ya no se lea aquel libro, o que se borre de la historia todo un período. Le molesta profundamente que unos hombres de su propio pueblo, dieran testimonios de una diversidad que puede ser, hoy, usada para revelar la falsedad de la consistencia que él defiende; y como tales testimonios introducen elementos que no entran en la idea *a priori* que se ha fabricado de su pueblo, pretende conseguir poder para evitar que cada nuevo hombre tenga conocimiento de ellos.

No de otra forma ha acontecido en España, la dolorosa y nihilista lucha de los intérpretes de nuestra tradición, tanto los tradicionalistas como los otros, los seducidos por módulos foráneos; todos juntos no eran otra cosa que antitradicionalistas. Estaban siempre con el fusil a punto para disparar sobre ésta o aquella cabeza de nuestra historia o de nuestro pensamiento. Y, por desgracia, lo están todavía.

El español se destruye a sí mismo, dilapida su tesoro (el tesoro de la riqueza de las posibilidades humanas de las que dieron razón sus antepasados, y de las posibilidades todavía nonnatas que subyacen en sí mismo, en cuanto hombre). No veréis a un francés que se dedique a tirar a

muerte contra Pascal o, incluso, contra Robespierre; mucho menos, un inglés, que aspire a que se prohíban los sonetos de Shakespeare.

Resumiendo esta trabajosa meditación, volvamos atrás. Nos habíamos preguntado al principio, qué era preciso para que hubiera creaciones españolas genuinamente nuestras, actuales, modernas y con valor universal. Hasta aquí hemos dado cuenta de tres males: 1.º, excesiva presión de los hábitos; 2.º, ausencia de instrumentos para dominar algunos de los datos adversos, tanto del ámbito de la naturaleza como del ámbito social; 3.º, la consistencia interesada, impone una determinada conciencia.

Estos males son limitaciones que se imponen a nuestros hombres y que, sin duda, influyen sobre sus facultades de actualizar una libertad creadora.

Pensemos, por un instante, que a un hombre le es posible todo. Es decir, le es posible cualquiera de las realizaciones de las que da fe la historia, y también las que están todavía por crear. Ahora bien, ese hombre sería un monstruo si realizara en sí todas las posibilidades humanas. En realidad sólo le son hacederas aquéllas que son posibles en su tiempo y en su espacio, es decir, en su época y en el lugar en el cual vive. Aun así, éstas son también muchas y muy fabulosas. Pensemos cuantísimas cosas le son posibles a un español y en general a un hombre de hoy, con la cantidad de recursos que en el conocimiento posee nuestra cultura. Las «posibilidades-possibles» son muchas menos, son una reducción, de las posibilidades genéricamente humanas. Y sin embargo, el hombre tampoco realiza sus «posibilidades-possibles» (las que permite su espacio y su tiempo); de ese coto, se limita a cumplir con unas pocas, que son sus posibilidades-realizadas.

Pues bien, aún para que ésto sea así, es preciso que el hombre disponga con voluntad libérrima, de conocimiento de lo que es posible en su tiempo y en su lugar concreto; de lo contrario, habremos añadido una limitación más a las de la época y del espacio. Y así sucesivamente, cada nueva barrera que la costumbre, el hábito, la prohibición, impongan al hombre, es una imposibilidad sobre sus facultades de actualizar su libertad creadora.

Todo esto no es nuevo; nos lo han dicho muy buenos maestros. Pero sirvámonos de ello, y vayamos al toro.

4. ¿QUÉ es preciso para que la libertad creadora se actualice?

Ni remotamente puede elaborarse en esta breve meditación un cuadro de los modos por los cuales un pueblo y sus creaciones culturales se mantienen en forma, renovándose sobre sus propias bases. La cualidad formal de una cultura operante y viva, reside sobre todo en que es una forma abierta, que hace posible lo inesperado. Sin embargo, puede intentarse el método contrario, es decir, señalar lo que es preciso dominar para que la libertad creadora se transforme de facultad humana en obra consolidada, en objetividad con innovación de sentido.

Primero y fundamental, hay que negar unos límites. ¿Cuáles? Vemos fácilmente que la creación consiste en que lo que unos hombres o una comunidad no creían posible ni realizable, otro hombre, o un grupo, o un pueblo, ponen manos a la obra y lo realizan. Quienes no crearon eran conscientes de unos límites (opinaban que algo no era posible, o ni siquiera se habían planteado si lo era o no), pero esos límites fueron negados por el mismo acto creador. Tenemos, pues, un primer punto de referencia: hay límites (llamémoslos intelectuales) que deben superarse. ¿En qué consisten? Sin duda no tienen el mismo origen ni son de una sola índole. En el mundo en el cual nace, el hombre se encuentra con que le son propuestas una técnica, una educación, una explicación de los sucesos, un pensamiento y unas creencias. Por lo general todo esto lo recibe a través de un sistema pedagógico — el vigente en su tiempo — que actúa sobre su voluntad, despierta o adormece ciertas posibilidades humanas, y deja su huella en él. Puede suceder que dicho sistema esté tan cargado de un contenido normativo y concreto, que ahogue cualquier estímulo ulterior de la voluntad; en este caso los límites que impiden una creación de nuevo sentido, no son intelectuales, sino vitales: la vitalidad ha sido matada antes de aflorar. Puede suceder, otrosí, que en esta fase formativa del hombre, no se sometan a su conocimiento o se le prive el acceso a las fuentes fundamentales que dan razón de otros modos de pensar o de vivir producidos en el pasado, y que entonces ocurra lo siguiente: a) el hombre permanece anclado dentro del círculo que le ha sido propuesto, y sus obras son las de un epígono; b) si hay un posterior estímulo a la creación, ésta se produce como una actualización de aquellos modos de los que no tuvo conocimiento, y aunque el proceso creativo (creativo sólo respecto a ese hombre) puede ser sumamente doloroso, los frutos carecen de originalidad: son un retorno a obras ya existentes en el acervo histórico.

Podemos apuntar, pues una condición precisa: para que haya creación con valores relativamente originales, es necesario que el hombre tenga libre acceso a las obras que son testimonio de las experiencias ya pasadas por otros hombres. Tal facultad de acceso libre, podrá ejercerse sobre la totalidad de la tradición o sólo sobre unas pocas obras (aquéllas que la intuición vocacional del creador tenga por fecundas); es decir, que lo importante no es que los ojos del presente penetren en la totalidad de experiencias del pasado, lo cual es de suyo bastante arduo; lo importante reside en que no se cierre apriorísticamente el coto sobre el cual se ha de ejercer la libertad electiva que es base de la posterior originalidad.

Hay otras limitaciones intelectuales que también deben dominarse. Un círculo de pensamiento dentro de una cultura, se caracteriza por el respeto a una o varias autoridades a las que se considera no superables. Sin entrar en la compleja cuestión de la autoridad y sus límites en materia de conocimiento, parece que debe ser afirmada la libertad de juzgar sobre tales autoridades, y si fuera preciso desenmascararlas como *idola theatri* de los que nos habló Bacon.

Más agónico es el problema que plantean al espíritu innovador aque-

llas comunidades cuyo sistema de ideas y creencias aparece sólidamente vinculado a unas normas ético-religiosas que miran como nocivos los actos de pensamiento o de vida que no estén inscritos en su normatividad. Tal vez en el mundo moderno, sólo en Irlanda, España y Rusia, se haya planteado para unos pocos hombres el desgarrador dilema de optar por el abandono de las creencias recibidas, como medio de conseguir una creación que para ellos podía tener valor universal.

Hay también limitaciones vitales, que resultan difíciles de vencer si se las compara con las intelectuales. Primero y ante todo, es precisa la existencia de una voluntad, personal o colectiva, de creación, de mantenerse en forma. Si la voluntad falla, sea por razones constitutivas a la encarnadura del hombre, sea por agotamiento después de un esfuerzo histórico, las más óptimas condiciones del medio social no llegarán a poseer poder de fecundidad. Algo semejante sucedería si fuera verdad que un pueblo tiene delimitadas, por formación histórica, por designio de la providencia, o por causas inherentes a su estructura de pensamiento y de vida, unas posibilidades concretas de expresión y de creación, y una inhabilidad constitutiva para todas las demás. Las limitaciones intelectuales antes enumeradas son vencibles mediante la adopción de un método pedagógico abierto por entero al panorama de nuestra cultura, o a través de la permisión de crítica contra los límites impuestos por unas autoridades; pero esto, cuya realización social no es infrecuente, sería inútil si la peculiaridad histórica y funcional de los hombres de un ámbito geográfico e histórico, consistiera en ser aptos sólo para un género muy concreto de misiones.

Si ello fuese así, toda la incitación que aquí estoy realizando bajo la *petitio principii* de que en España deben actualizarse nuevas posibilidades de ser hombre, con validez universal, se revelaría como una utopía racionalista. Precisamente toda una escuela de pensamiento está dedicada a afirmar, como único valor y como norma, los actos fruto de la espontaneidad de los pueblos y las obras objetivadas que son fieles a tal espontaneidad. Hay que ver cómo se supera esta objeción. Tenemos que habérmolas — ¡todavía, Dios mío! — con los epígonos de la teoría romántica de la nación.

Segar la hierba a los pies de este ídolo, ha de ser la tarea de nuestra próxima jornada.

«AREVACO»

APROXIMACIONES A LA PINTURA DE MIGUEL VILLÀ

4*

El color. — No presentan los cuadros de Villà un temblor de irisaciones cromáticas al modo impresionista, ni tampoco los objetos en ellos representados se nos aparecen contruïdos sobre la base de las relaciones del color, según el sistema cézanniano. Los colores se distribuyen en localidades claramente distintas, y cuya delimitación coincide con la de las cosas representadas, disimulando discretamente su carácter de pura abstracción ornamental. Partiendo de ahí, algún crítico ha pretendido considerar a Villà como un restaurador del color local de los objetos, y por ende, como un reintroductor del objeto real en la pintura. Más alerta, en cambio, Juan Teixidor atribuía al color un papel decisivo en la «subversión mágica» del orden del mundo visible, que él veía realizarse en la obra del gran pintor.

Intentemos precisar en qué consiste esta subversión. Si observamos el curso temporal de la pintura de Villà, advertimos que el color sufre un proceso de transformación muy distinto del experimentado por la materia. Esta, obsesivamente presente y creadora de problemas al principio, es progresivamente amansada y sumisa, hasta que su magnífica vitalidad no amenaza ya aniquilar todo otro medio de expresión. Por el contrario, el color parece insinuarse al principio como un instinto, reprimido aunque tenaz, que se satisface indirectamente potenciando las sugerencias colorísticas implícitas en los puros valores del tono. En el *Establo* del Museo de Arte Moderno de Barcelona, por ejemplo, sólo en una reducida zona de un amarillo pajizo ha concentrado el pintor la fuerza expresiva de su color; basta, sin embargo, para vivificar los negros profundos que cubren la tela, y para arrebatarnos el carácter de términos extremos en una gradación de claroscuro, convirtiéndolos en elementos cromáticos autónomos. Más característica todavía es *La Taberna* (1934), cuadro audazmente organizado sobre un valor extremo de tono (el blanco de la mesa

* Ver LAYE n.º 17.

de mármol) y un valor extremo de tinta (el verde de la chaqueta del personaje), y de los respectivos complementarios degradados (el carmín del vaso de vino y del jersey, y los grises de la pared); con lo cual la pareja blanco-negro es objeto de una franca cualificación cromática.

Villà consigue así, desde el principio de su carrera, y sin aparente esfuerzo, llevar a cabo una hazaña técnica que ha constituido siempre una obsesión para los más puros pintores de Occidente. Retrotraigámonos a los principios. En pintura, quien dice pureza dice color. La pureza de la pintura (o su especificidad, para usar un término más torpe pero menos equívoco) consiste esencialmente en la preeminencia del color. Preeminencia expresiva, se entiende; un cuadro puro no es algo a lo que una capa de hermosos colores confiere un último prestigio; es, al contrario, una peripecia del color. Hay que distinguir con todo rigor *el* color de *los* colores; el color es un peculiar sistema de tensiones y relaciones, que se realiza por medio de los colores; pero éstos pueden existir en completa ausencia del color; aunque la naturaleza abunda en colores, sólo el más desenfrenado providencialista podría descubrir en ella color. En sus orígenes, tanto bizantinos como céltico-escandinavos, la pintura europea es puro color; pero así como el pintor chino, por ejemplo, no se departió nunca de su primitiva pureza, el europeo ha tendido siempre a introducir en su obra elementos que habían de enturbiar y aún destruir por completo las relaciones cromáticas: está claro que nos referimos al *sfumato* y al *claroscuro*. Dos razones, una accesoria y otra esencial, han contribuido a aquella adulteración. La primera es la influencia de la descolorida Antigüedad que imaginaron y con la que se entusiasmaron los hombres del Renacimiento. La razón esencial es el afán de incorporar a su cuadro siempre *más* realidad, característico del pintor occidental. En efecto, al representar a las cosas por medio del color — o, mejor dicho, a partir del color — las despojamos de su gravidez, las convertimos en gráciles fantasmas bidimensionales: el color es el más abstracto de los medios de expresión. El pintor gótico compensa la abstracción máxima de su color, con la eficacia descriptiva de su dibujo; como una red, éste aprisiona a las formas coloreadas y las enlaza con la tierra, gracias a la inagotable variedad y agudeza de la diferenciación geométrica de los objetos, en la representación del adorno de tejidos, maderas y follajes, en la caracterización de los personajes y de sus actitudes. Pero cuando el afán de realidad se combinó con la tendencia plástico-arquitectónica y antipictórica del Renacimiento, sucedió lo que todos sabemos: el color fué olvidado, y poco tiempo hubo de transcurrir antes de que el alquitrán entrara en escena.

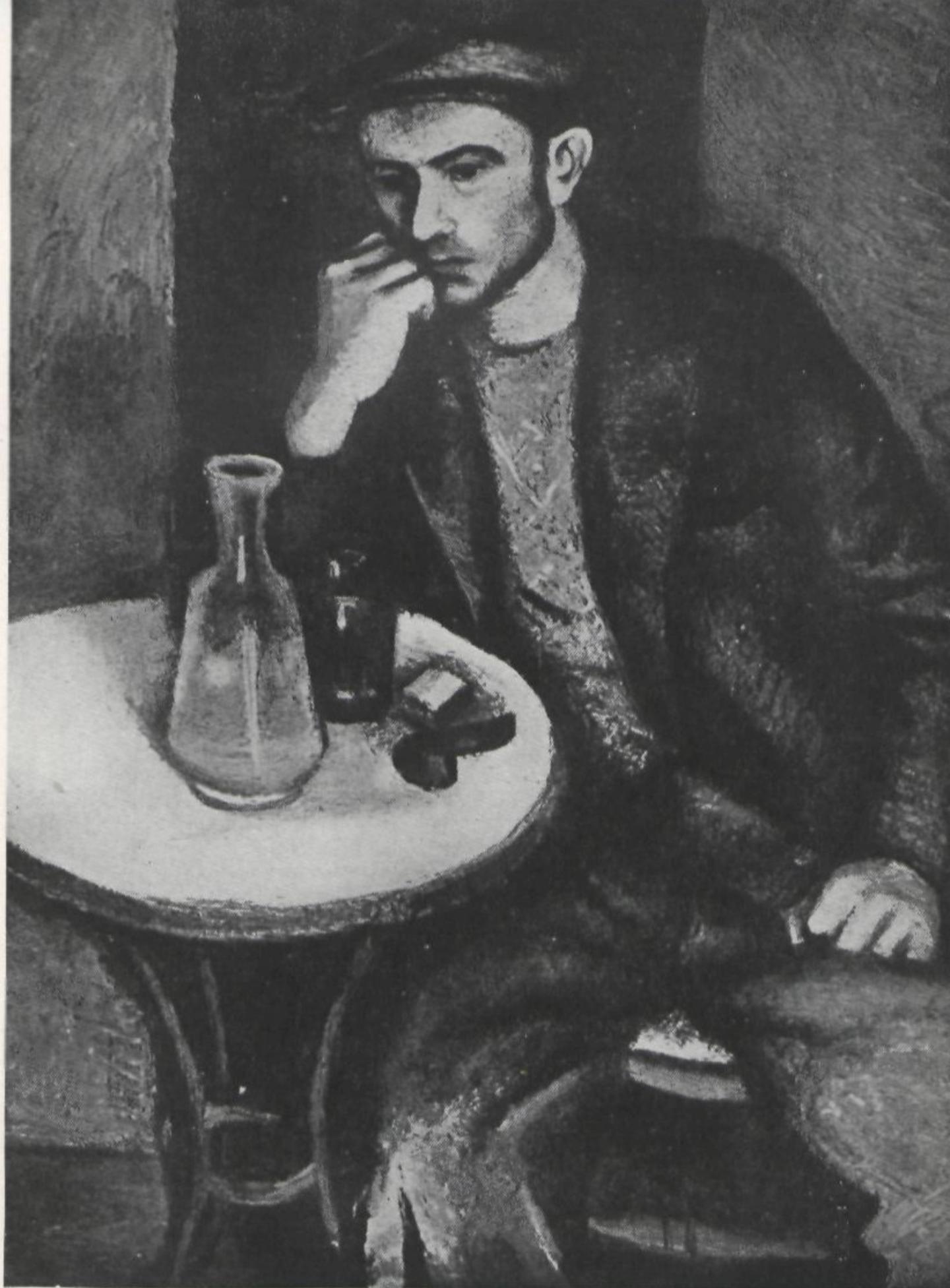
Ahora bien, siempre hubo algún pintor entre los más grandes, que no estuvo de acuerdo con el rumbo que tomaban las cosas. No podía por menos de ser así. En efecto: si nos paramos a considerar qué puede significar el apetito de realidad en un pintor, nos resulta obvio que carece de sentido a menos que de antemano se haya situado a la pintura sobre bases tales, que precisamente excluyan toda posibilidad de imi-

tación de la realidad. No necesitamos aducir otra razón, que la muy perogrullesca de que a la realidad no se la puede imitar con procedimientos pictóricos; como observa Cassou, los gorriones que acudieron a picotear unas frutas pintadas por Apeles, debían ser unos gorriones excesivamente tontos. Y, como podemos comprobar mirando a nuestro alrededor, más tontos son los pintores que se embarcan en una tarea tan evidentemente destinada al fracaso: al más radical, insensato y mezquino de los fracasos. En cambio, cuando desde el principio se afirma enérgicamente la integridad y autonomía de los medios de expresión pictórica, sí tiene sentido ser *realista*; no significa entonces afanarse por elaborar un duplicado de la realidad, sino someter a los medios de expresión a una exigencia que les obligará a rendir más de lo que harían las exigencias puramente ornamentales; significa, en una palabra, introducir en el cuadro una tensión *total* (su referencia a la realidad), que enriquece y comunica dramatismo a las tensiones *internas*, nacidas de las relaciones y contrastes entre sus diversos elementos formales. De ahí la mayor complejidad de la pintura europea comparada con la china: el pintor oriental combina en sus obras unos signos cuyo valor de alusión a la realidad ha sido fijado por la tradición, y que sólo dejan margen para el lirismo ornamental. Las posibilidades de expresión individual son para el pintor europeo mucho más amplias, a condición de que no adultere ni empobrezca sus medios de expresión; si cae en este error, su arte pierde de nuevo complejidad, sin conservar siquiera la aptitud para el frescor imaginativo y sensible que posee el puro decorador. Ahora bien, en la escala de los medios de expresión pictórica, el claroscuro se halla situado en el extremo opuesto al color: es el menos autónomo, el que más necesita de los otros, y al propio tiempo el que más tiende a corromperlos y desvitalizarlos; para comprobarlo, basta con una visita a cualquier sala de cualquier museo de pintura clásica. Los grandes maestros renacentistas y barrocos conseguían comunicar una nueva energía a sus obras y despegarse de la trivialidad anecdótica, gracias a la audacia de sus composiciones y a la acumulación de *morceaux de bravoure* y de dificultades técnicas en el sentido más restringido del término: recuérdense los escorzos y las deformaciones, casi diríamos los «efectos especiales», del Tintoretto, de Rubens o del Greco. Era el suyo un arte exasperado —mucho más que el de la «vanguardia» actual—, extremadamente intelectual, y siempre en peligro de ruina. Hay en el Prado una Dolorosa de Tiziano, que muestra a qué fondos de miseria puede llegar el pintor clásico cuando su obra carece del interés que le comunica la gran composición; es un cuadro tan malo, que podría aspirar a un premio en cualquier Exposición Nacional de Bellas Artes. Y es de todos sabido que los grandes lienzos clásicos están plagados de zonas muertas, en contraste con la inagotable riqueza de la más humilde tabla gótica.

Como hemos dicho, siempre ha habido pintores que han manifestado su insatisfacción ante el naturalismo claroscuro, mucho antes de que los impresionistas reintegraran, no precisamente el color a la pintura, sino

más bien la pintura al color. Ahora bien, nadie puede, con sinceridad, retroceder al puro sistema dibujo-color de los góticos y los orientales: no se pueden olvidar cuatro siglos de magnífica pintura. El problema de sincretizar el color y el claroscuro ha sido, como apuntábamos, obsesionante para muchos pintores, y ha recibido muy variadas soluciones (aparte del imbécil expediente académico de superponer los dos medios sin mayor cautela). La de Cézanne es seguramente la más sutil y más rica en posibilidades, pero no nos importa ahora, ya que Villà es uno de los pintores actuales menos influídos por este aspecto del maestro provenzal. Resulta muy sugestiva, en cambio, la comparación con el Greco. Se acostumbra a decir que el pintor cretense adoptó la paleta azul del Tintoretto, rechazando la gama roja de Tiziano. No es del todo exacto; los rojos (que en general son carmines) no faltan en los cuadros del Greco, y juegan en ellos un papel esencial; pero se hallan engastados en una dominante negro-azulada, e introducen en ella una tensión cromática. El drama del claroscuro se desarrolla únicamente en la zona azul del cuadro. El sistema, en sí, es rudo, casi torpe; pero el Greco da coherencia al doble contraste, gracias a un uso muy peculiar del claroscuro; tanto, que constituye casi la antítesis de la práctica normal de este procedimiento. En vez de utilizarlo para precisar las relaciones espaciales entre los objetos, rellena los vacíos con manchas claras, de un valor uniforme; con lo que los objetos quedan aprisionados en el plano del lienzo, despojados de toda libertad espacial. Es decir, utiliza el claroscuro para conseguir el efecto que necesariamente produce el puro color; el contraste cromático coadyuva con toda naturalidad al efecto buscado. *El claroscuro ha sido convertido en color.* Un curioso pasaje de una carta de Van Gogh a Emile Bernard, muestra que aquél intuyó, desde supuestos muy distintos, la posibilidad de tal trasmutación: «Una cuestión técnica. Dime tu opinión en tu próxima carta. El negro y el blanco, tal como nos lo vende el tendero, sencillamente, voy a colocarlos con audacia en mi paleta y emplearlos tal cual. Cuando —y fíjate que estoy hablando de la simplificación del color a estilo japonés— cuando veo en un parque verde, con senderos rosados, un caballero vestido de negro y de profesión juez de paz..., que lee —el *Intransigent*— y encima de él y del parque un cielo de un simple cobalto, ¿porqué no pintar al susodicho juez de paz con un simple negro de marfil, y al *Intransigent* con un simple blanco puro?» Obsérvese la frase (es la que da sentido al pasaje) en la que Van Gogh insiste en que se trata de asimilar el blanco y el negro al puro cromatismo oriental sin desvirtuarlo. Luego, Van Gogh realizó por otros medios la evocación del claroscuro: «caligrafiándolo», según dice André Lhote; es decir, dibujando *con* el color, no *en torno* al color: modelando sus objetos con los trazos coloreados. Su procedimiento y el de Cézanne han sido seguidos, más o menos fielmente, por casi todos los pintores de nuestro tiempo.

Villà, en cambio, en su primera época, se atiene, según hemos descrito, a un método muy afín al del Greco. De ahí una de las razones de los equívocos repetidamente aludidos; una razón tanto más fuerte, por cuanto



MIGUEL VILLÀ.— La Taberna

Villà no violenta el claroscuro con la teatralidad del pintor del *Apocalipsis*. En sus cuadros, la gradación claroscurista parece usada con toda normalidad, separando a los objetos y organizándolos espacialmente. ¿Cómo se realiza, pues, la mutación del tono en color? O, lo que es lo mismo, ¿cómo se evita que el cuadro resulte *ahuecado*, cómo se consigue referir todos los tonos a un mismo plano, en el que puedan jugar las relaciones cromáticas? Este es el papel confiado a la materia. Antes hemos observado que ésta sustituye, en cierto modo, a la atmósfera. Pero al propio tiempo, y como contrapartida, impide que el claroscuro introduzca su atmósfera propia. Los objetos se adhieren visualmente a la superficie de la pasta. El carácter de relieve que ésta posee, en vez de conferirles un suplemento de corporeidad, les suprime toda corporeidad pictórica, es decir, toda autonomía espacial; e inversamente, los elementos pictóricos del cuadro anulan la corporeidad escultórica de los objetos. Impera en el lienzo un delicado sistema de equilibrios; y de su inestabilidad es una muestra «La Cocina», ya citada; aunque el claroscuro sea mucho más tenue y el color mucho más rico que en las obras de la primera época, ha bastado con acusar un efecto de perspectiva y demorarse en las alternancias de tono, para que resulte agujereado el plano del cuadro al no bastar ya la leve materia para sostenerle y la representación pierda su monumentalidad.

Pero en los últimos años, aproximadamente desde el fin de la guerra civil, el sistema cromático-tonal de los cuadros de Villà se ha modificado sensiblemente. No parece que el pintor parta ahora de una gradación claroscurista, doblegándola hasta desviarla de sus fines propios. Su armonía colorística es conseguida con medios — colores — directamente presentes. Presentes hasta la insolencia. No sólo abundan los colores puros, a los que el pintor parece haberse complacido en exaltar hasta el grado máximo. Son además frecuentes los apareamientos de complementarios, y en general las combinaciones de colores destinadas a producir la más viva excitación de cada componente; es típico en Villà el motivo de una casa roja rodeada de árboles de un verde intenso. Sin embargo, procediendo así, el pintor no ha convertido a sus cuadros en lugares de frenética agitación. En ellos, como en los mejores Matisse, la ley de los complementarios parece producir efectos contrarios a los que en general se esperan de su vigencia. De resultas de la vecindad de su complementario, un color, en vez de cargarse de inquietud, deja ver que se encierra en sí mismo y reposa, habiendo obtenido la respuesta a las sugerencias que contenía en potencia; como si, satisfechas sus valencias, pasara a formar parte del compuesto cromático que constituye el tema de la tela. El color más vivo adquiere así un aspecto de inmutable *naturalidad*.

Para acceder a tanta franqueza colorística, no ha necesitado Villà abandonar su anterior conquista del claroscuro. Le ha bastado con simplificar su sistema. No hallamos nunca en sus telas, es cierto, el claroscuro propio, o quizá podríamos decir el claroscuro completo: una gradación continua de valores, desde la máxima luz a la máxima sombra. Pero es raro que falte en ellas por lo menos un término de referencia claroscurista,

a modo de corte transversal en aquella gradación: es decir, una o varias zonas de color neutro, y (lo que es esencial) cuyo valor no es equivalente al de las playas coloreadas; al pasar de éstas a aquéllas, el ojo percibe una tensión que se cruza con la tensión cromática propiamente dicha. Un ejemplo claro lo constituyen los cielos de gran número de paisajes, y concretamente de la serie parisiense de 1951: un gris que cierra como un muro la huída de la perspectiva, y que sujeta con su gravidez al aéreo color de la parte baja del cuadro; con un curioso efecto de inversión de las masas, que quizá pueda aducirse en favor de la teoría de María Luisa Caturla sobre el «arte de épocas inciertas». A tales zonas de grises, reservadas en general a la representación de los cielos o los fondos, se debe sobre todo que — es ya tópico decirlo — los objetos no parezcan recibir la luz de la atmósfera, sino irradiarla desde su interior. Lo importante es que el pintor ha conseguido sugerir con eficacia las relaciones lumínicas y espaciales, sin recurrir a ninguna forma de imitación boba, y sin adulterar la expresividad, abstracta si se quiere, de su color. Hasta tal punto, que no sólo puede, como en su primera época, calificar colorísticamente una gradación tonal; su técnica admite ahora que un elemento aislado de puro tono se transmute en color. El cuadro «Notre-Dame», perteneciente a la citada serie de 1951, nos presenta una pareja amarillo-negro, cada uno de cuyos elementos es usado a modo de color local de una zona del edificio representado; la sugestión tonal corre a cargo del gris casi blanco del cielo, y se evita, sin embargo, que entre el blanco y el negro se establezcan relaciones nocolorísticas; el negro es ya puro color, enteramente asimilado al amarillo.

Importa, finalmente, observar que la materia juega de nuevo un papel esencial en los cuadros de la última época de Villà. No, como al principio, por su carácter escultórico, ya desaparecido. Opera ahora su rugosidad, los surcos que la cruzan y los grumos que la puntúan. Ella anima, desde luego, las zonas de grises. Pero lo decisivo es que coadyuva notablemente a la señalada serenidad del color. Las pinceladas constituyen un modo de ornato de las playas coloreadas, y al pasar de una a otra, las unifican y acuerdan. El color, por así decir, adhiere a la materia, no puede desprenderse de ella, y su vigor no disgrega el cuadro, como lo haría de ser aplicado en superficies pulidas. En cierto modo, a la evolución visible de la materia corresponde un cambio de su misión en la economía de la obra; se acentúa ahora en calidad ornamental, apta para atenazar a la ingrátida abstracción cromática.

5

La objetividad sugerida. — Podríamos proseguir el análisis formal de los cuadros de Villà completando la enumeración de sus elementos y describiendo sus sistema de mutuas interacciones. Pero hemos obtenido resultados suficientes para destacar que el proceso de su creación sigue

una lógica enteramente opuesta a la del pintor objetivo al modo clásico. En efecto, todos los problemas expresivos cuyo planteamiento y consecuencias hemos intentado precisar, derivaban del problema de la referencia a la realidad; o, dicho con mayor precisión, del problema de organizar los medios formales en un sistema apto para evocar la realidad con eficacia bastante. Para evocarla, no expresarla: el pintor sólo se expresa a sí mismo, y lo hace precisamente al dejar en su obra las huellas de su tránsito entre la abstracción decorativa y la imitación anecdótica.

Ahora bien, es precisamente para el pintor objetivo clásico que el problema de la realidad no existe. Dispone para traducirla de un diccionario de reconocida infalibilidad; no parte del mundo real, sino de su traducción; y para compensar la pérdida de posibilidades expresivas que deriva del acercamiento de uno de los términos de su camino, aleja enormemente el término opuesto: el de la decoración. Es bien aparente que en cuanto a grandeza en la imaginación ornamental, todo pintor de hoy es un enano comparado con los maestros clásicos. Para el pintor medieval cuenta, sí, el problema de la realidad; pero no en el sentido de que se le suscite cuestión alguna sobre la constitución y engarce de sus medios formales; dispone de ellos sin inquietud. Ciertamente que hoy descubrimos en los pintores del pasado temas similares a los que nos han sido propuestos por la contemplación de los cuadros de Villà; pero eso no es más que otro modo de decir que las preocupaciones del pintor actual están condicionadas históricamente, y derivan de la evolución que le ha precedido. Lo que cabe discutir en cada caso es hasta qué punto son tales temas centrales o periféricos en la problemática estilística de un pintor. Creemos que son centrales en Villà; y que esto significa que Villà es central a su vez en la problemática de la pintura de nuestro tiempo.

¿Cómo demostrar, pues, que algunos vean en él a un remozador de la vieja objetividad? Algunas de las peculiaridades de su estilo, según las hemos señalado, contribuyen a explicarlo; pero sólo queremos acentuar ahora una razón de orden muy general, y de apariencia paradójica. Consiste en la ordenada simplicidad que impera en la organización de sus elementos formales. Las formas creadas por Villà nos producen al contemplarlas un sentimiento análogo al que nace de la frecuentación de los objetos de nuestro mundo cotidiano. Un sentimiento de conciliación. Las cosas del mundo nos parecen buenas porque se nos entregan plenamente, sin que una nos lance en pos de otra. También las formas de los cuadros de Villà son, en cuanto puras formas, buenas y claras e inmediatamente presentes. Y de ahí su oscuridad en cuanto signos expresivos. No sólo la realidad, como en todo buen cuadro moderno, es sugerida en los de Villà; resulta también sugerido un peculiar modo de objetividad. De la fijeza de las formas, inferimos que es también fija la representación a la que sirven. Y quizá Villà siguiera pareciéndonos un pintor objetivo, si se dedicara a elaborar cuadros no-figurativos.

GABRIEL FERRATER

NOTAS SOBRE EL NEORREALISMO

II*

CON los nombres de Pudovkin, Eisenstein y Dvjenko finalizamos nuestras primeras notas. Estos fueron efectivamente los artífices de la formidable reacción realista que el cine tuvo que sufrir cuando, mediados los años 20, se hallaba empeñado en las más audaces especulaciones expresionistas. Si hasta aquel momento habían imperado las tendencias de superar lo cotidiano y sobrepasar lo real, nacidas ambas en el seno del fantástico mundo germánico, el cine ruso de la primera hora volvería por los fueros de los Lumière. *«El cine debe expresar la verdad en todas sus formas y de la manera más exacta. Ha de registrar la vida tal como es, sin deformarla con interpretaciones fantásticas.»* Al propio Tolstoi se deben estas palabras — pronunciadas en 1910 — que informarían toda la trayectoria de la cinematografía rusa (1).

Remansado el caos revolucionario, surgiría la primera voz en pro del realismo: se trata de Dziga Vertov, fundador del «Kino Glass» (cine ojo), grupo cuyo programa, fijado en un manifiesto, subrayaba principalmente el aspecto matemático de la cámara: el objetivo es preciso, infalible, afirmó Vertov, por lo que debe ser situado en el centro mismo de los acontecimientos, de los hechos reales tomados fuera del Estudio, sin actores, sin decoraciones, sin temas ni guiones. El «cine-ojo» era al mismo tiempo «cine-verdad» («kino pravda») y el operador quedaba convertido, por tanto, en reporter de un amplísimo reportaje. Dicho en otras palabras: la finalidad del cine era el documental, aquel documental cuyo primer antecedente se hallaba en «La salida de las fábricas de Lyon-Monplaisir».

* Ver LAYE n.º 17.

(1) Decimos rusa y no soviética por dos razones. Primera: el cine apenas dió señales de vida en la Rusia zarista. Segunda: las glorias del cine ruso pertenece por entero a Rusia, sin etiquetaje alguno.

Si, en rigor, la posición de Vertov significaba una vuelta a los Lumière, buscando en la realidad los factores de una visión inédita del mundo — de «su» mundo —, hubo que contar con un elemento nuevo: el montaje. Para el ruso, la tarea del realizador consistía en ordenar todo lo captado por la cámara, en determinar el metraje de una escena o una secuencia con relación a la longitud total del film. Cabe observar la similitud de esta postura de Vertov, padre del realismo ruso, con la adoptada en 1944 por Rossellini, apóstol del neorrealismo italiano, cuyo rodaje de «Roma città aperta», fué hecho según estas características.

Semejante obsesión por el montaje se manifestaría asimismo en todos los grandes realizadores soviéticos. Kulechov consideró que en los films americanos, éste no era más que un medio monótono de narración, que colocaba una escena al lado de otra «igual que un ladrillo al lado de otro para construir un muro». Para él, en cambio, adscrito, como todos los realizadores rusos, al «Kino-Glass», el montaje era, en cambio, la base estética del cine.

Quizás haya que ir a buscar los orígenes de esta actitud, que influiría decisivamente sobre todo el cine ruso en especial y en general sobre otros varios, en una causa puramente material: la falta de película virgen. Carentes de la necesaria los realizadores rusos tuvieron que condensar la expresividad en un número limitado de metros. De ahí esa preocupación por el montaje, que en el caso de Vertov daría obras como «El hombre de la cámara» (1928) su más característica producción, donde las imágenes banales y vulgares se transfiguran por efecto del montaje y el consiguiente cambio de ritmo, en una singular sucesión de inéditos hallazgos.

Y aquí cabe establecer asimismo un paralelo entre el realismo ruso y el neorrealismo italiano, nacidos ambos por mor de unas circunstancias materiales. Si la falta de película decantó la producción soviética hacia un virtuosismo en el montaje, a una condensación expresiva que culminaría con el hallazgo del «gran plano», usado para elevar al máximo esa expresividad y de duración por lo general basante limitada (2) la falta de Estudios impelería a los italianos a lanzarse, siguiendo huellas rusas, a la calle, en un nuevo intento de «Kino-Glass».

Estaba reservado a Pudovkin, discípulo de Kulechov y Vertov, llevar este afán por el montaje a una completa sistematización. En su obra «Kinopetchat» (3) sostiene que el montaje debe existir «a priori» sobre el papel antes de ser compuesto por la película. Es decir, que la feroz anarquía realista de sus maestros deja paso en él a una más reposada ordenación. Igual sucede con la predilección — característica de todo realismo — por los actores no profesionales. En un ciclo de lecciones dado en la Es-

(2) Incomprensiblemente relegado al olvido en esta cinematografía de plano medio, es decir, de limitada visión que es la actual. Ultimamente, una película española, «Parsifal», exhumó con eficacia el gran plano.

(3) Moscú, 1936.

cuela Nacional Cinematográfica de Moscú (4), el realizador no considera despreciable al profesional; sólo le pide una suficiente conciencia profesional para colaborar con el director.

En Pudovkin, asimismo, el estricto realismo del «Kino-Glass» se ve diluído por los efectos —las más de las veces simbólicos— del montaje. Según nos dicen las historias del cine *«al recibir el protagonista en la prisión un billete secreto que le anuncia la liberación, nos muestra únicamente el juego de sus manos y un gran plano de la mitad inferior de su cara con la boca sonriente»*. Esto entra de lleno en el característico estilo de «Glass». Pero no así *«el montaje con una serie de imágenes enteramente ajenas a la acción: el curso precipitado de un torrente con los rayos del sol que juegan sobre las aguas, animales domésticos revoloteando en un corral y en fin un chicuelo riendo»* con que quiere dar la impresión de libertad. Nos hallamos, pues, ante un intento similar en finalidad —aunque no en medios— al de Griffith, ya citado en la primera parte de este trabajo.

Habría que llegar, empero a Serge Eisenstein para que el intento de Pudovkin cuajase plenamente en realidad. Las opiniones del más influyente de los realizadores rusos sobre el precursor Vervot y su «Kino-Glass» son bastante heterodoxas ya: *«El «Kino-Glass» fija los movimientos y las expresiones tal como son en la vida ordinaria. Yo, en cambio, tomo los detalles naturales y los combino de una manera distinta para conseguir expresiones y efectos totalmente nuevos»* (5). Palabras que recuerdan las pronunciadas por Canudo uno o dos años antes: *«La palabra «verdad» — que hay que reemplazar en tal sentido por la de realidad grosera y superficial — no pertenece a ningún género de arte. ¿Cual es el pintor «auténtico» para nuestros cinematografistas? ¿Leonardo con las actitudes de sus andróginos? ¿Los pintores de la Natividad con su emplazamiento ideal de personajes y animales en torno al pesebre? ¿Miguel Angel con su «parti pris» de grandeza o Watteau con su voluntad de elegancias acorde con la gracia preferida por su siglo?»* (6).

En Eisenstein, apasionado por la filosofía y el psicoanálisis, la concepción del arte del film derivaba directamente de Hegel y Schelling, pudiendo resumirse como *«la representación de un conflicto en una idea»*.

«Se trata de realizar», escribió, *«una serie de imágenes compuestas de manera que provoquen un movimiento afectivo que a su vez dé nacimiento a una serie de ideas. De la imagen al sentimiento y del sentimiento a la tesis... creo que sólo el cine es capaz de llevar a cabo esta gran síntesis, de devolver a sus orígenes al elemento intelectual: orígenes concretos, vitales, emotivos»* (7).

Esta flexibilidad conceptiva debía chocar necesariamente con la rigidez

(4) Publicadas en Leningrado. 1931.

(5) Lecciones Escuela Nacional Cinematográfica de Moscú.

(6) L'Usine aux images. 1927.

(7) «Sriedniaia is trech», artículo publicado en «Sovietsco e Kino», números 11-12. 1934.

del «Kino-Glass». Así sucedió, efectivamente. Para Eisenstéin, el montaje no podía existir «a priori», sino «a posteriori», porque no era *«una idea expresada y relatada por elementos que van sucediéndose»* como había dicho Pudovkin, ni mucho menos unos elementos montados científica y arbitrariamente como preconizara Vertov, sino una idea que se revelaba con el resultante del choque entre dos elementos independientes uno de otro. Elementos que serían, como demostraría la obra maestra del realizador ruso, «El acorazado Potemkin», el montaje por un lado y por el otro la imagen. La brutal y medida conjunción de ambas daría resultados tan tremendamente positivos como la secuencia de la escalera de Odesa.

Consecuencia de su posición ecléctica respecto al feroz realismo del «Glass» es asimismo el hecho de que fuera Eisenstein uno de los pocos realizadores soviéticos capaz de salir de los límites rusos. Sin embargo, precisamente esta salida llevaría la influencia de la novísima escuela fílmica a cinematografía tan alejada de la soviética — en latitud política y simplemente humana — como la americana. Y apurando más las consecuencias, provocaría el nacimiento de una sorprendente cinematografía identificada con un solo hombre: la mejicana, creada en su dimensión trascendente por el Indio Fernández bajo el constante magisterio de las imágenes y aún la temática de Eisenstein.

La realización del inacabado film «Viva Méjico» — montado más tarde con el título de «Tormenta sobre Méjico» —, que según idea del ruso tenía que ser *«una proyección de lo concreto sobre lo abstracto hasta llegar a una mayor generalización, es decir, la selección de los elementos fundamentales del drama mejicano como asunto del film, cuya estructura debía ser parecida a una sinfonía en que los diferentes movimientos se unificarán en espíritu y forma a través de la expresión de la misma idea»* (8).

En realidad, el concepto de la existencia mantenido hasta su experiencia mejicana por el realizador ruso, varió considerablemente. La demagogia dejó paso a una mayor comprensión de las gentes sencillas y el amor, hasta entonces considerado por él como pretexto de «divertimento» o sátira, se transformó en algo ideal y bello.

Asimismo sufrió cambio su postura religiosa: Eisenstein, enemigo de cualquier religión y denunciador implacable de los comerciantes de Dios y los explotadores de superstición (el sacerdote de «El acorazado Potemkin» o la rogativa de «La línea general», esta última de nada sorprendentes analogías con la del Indio Fernández en «Río Escondido»), descubrió en la piedad de los indios y sus ceremonias religiosas un movimiento del corazón humano que le conmovió profundamente y que en ciertas partes de su film llegó a tratar con fervor casi místico. Esta evolución de Eisenstein, desde el rígido realismo enunciado por Vertov al idealismo del film mejicano finalizaría en la prohibición — al filo de 1936 — de rodar «El

(8) Según Agustín Aragon Leiva, asistente de Eisenstein en cuestiones mejicanas.

prado de Bejin» y su ostracismo en un puesto burocrático de la cinematografía rusa (9).

No cabe duda que Serge Eisenstein y los realizadores soviéticos de la primera hora ardían en el deseo de forjar un arte revolucionario que fuera arma lo bastante potente para destruir «todo el arte». Estimaban, en efecto, que el arte — que ellos calificaban de burgués — ablandaba al hombre y distrayéndole en ensueños retardaba su participación activa en la construcción de un mundo nuevo. Pero según confesión propia, todo aquello no había sido más que una ilusión y todo lo que hicieron fué enamorarse de su propia obra (10).

Sin embargo, todos ellos consiguieron un objetivo: infundir al cine un hálito de aire fresco, oponer a las deformaciones expresionistas las imágenes simples de la realidad. Realidad árida y un tanto deshumanizada en Vertov, elevada a un orden en Pudovkin, pasada por el filtro de la poesía en Eisenstein y valorada por un sentido lírico de la imagen en Dovjenco.

Porque acaso sea este último realizador el que más lejos llevó aquello que Canudo había calificado de «*faculté extraordinaire et poignante*» del cine: representar lo inmaterial.

El realismo fué superado en éste por una humana concepción del cine. Escenas como las visiones del viejo en su película «Zvenigora» o como las conseguidas con trucos técnicos como el «ralenti» en la cabalgada de cosacos en «El arsenal», abandonan la estricta servidumbre a la realidad para entrar en los dominios mágicos de la fantasía. Es decir, dejan de estar — una vez más a lo largo de la historia del cine — bajo el fuero de Lumière para entrar en el de Méliès.

Alguien ha dicho que en el arte ninguna actitud es pasajera. El realismo ruso no fué, pues, un destello fugaz sin más trascendencia. Si las grandes «machines» italianas de la primera anteguerra habían aportado al séptimo arte el sentido de la espectacularidad que luego aprovecharía Cecil B. de Mille; si David Ward Griffith había dado a la balbuciente feria de imágenes, amén de bastantes adelantos técnicos, un sentido de su trascendencia expresiva; si los suecos habían descubierto el valor del paisaje y los expresionistas alemanes las profundidas anímicas y subconscientes, los rusos y su realismo pusieron de manifiesto la trascendencia del montaje, el valor intrínseco de la imagen por sí misma y la inmensa importancia del cine como difusor de unas ideas.

Aportaciones, todas estas, de las que se aprovecharía la cinematografía norteamericana que acabaría por encerrar al cine entre las inmensas paredes de lo que Canudo hubiera denominado «*usines aux images*»: los Estudios.

JESÚS RUIZ

(9) Las películas «Alejandro Newski» y las dos primeras partes de una cinta de exaltación patriótica sobre la figura de Ivan el Terrible no fueron más que fallidos intentos bastantes impersonales.

(10) Según Mary Seaton, colaboradora de Paul Brunford en el montaje de «Time in the Sun», cinta hecha con fragmentos de la cantidad de más de cincuenta mil metros de negativo rodado por Eisenstein.



x.v.

LAS AGUAS REITERADAS

POR

CARLOS BARRAL

*Récifs délicieux, Ile toute prochaine
Valéry*

I

1

En las aguas profundas,
en las ondas del sueño amurallado
a menudo apareces, y en el curso
verde y olvidadizo de los ríos.
Conozco tu presencia
en las cortezas húmedas del aire,
y sé que en un lugar,
excavada en la lluvia,
tu iluminada soledad persiste.

II

2

Aires tan dulcemente amanecidos,
apenas rotos, aires,
y ya párpado triste os oscurece.

Arrecifes al alba,
manantial en suspenso,
ojos en que se espuman tus cristales
bañas de pronto y amamantas, lavas.

Los marítimos vientos
y fluviales contornos verificas,
oh escogida mañana,
semejante a la lágrima de un niño.

3

Mira el pequeño cauce incorporado
 donde nace el arroyo,
 las almas vegetales anhelantes,
 y un aliento de orillas
 siente que hacia tu carne se evapora.

Como suben las savias y rezuman
 esparces tú la boca por tu tronco.
 Lengua con sed, sedientas las raíces,
 tendéis las hojas ávidas iguales
 y os entregáis al mismo cumplimiento.

En los cielos más altos se diluyen
 las playas arrancadas
 con sus calmas antiguas y rompientes
 y convoca sus cántaros el río.

4

Oh pájaro en dulcísima pendiente
 y corazón en tránsito de brisa,
 la libertad te tiembla.

El amoroso músculo del nardo
 hacia el paso flexible,
 la saeta risueña de tus pechos
 se tiende humedecida
 y una cintura limpia se doblega.

En la piedra untuosa
 la huella engarza un arandel de frío
 y flota tu camino en la tormenta,
 blanco delfín entre sus densas redes.

5

Tu corazón de lluvia largamente
 aprendido del aire y de la rama
 ¿hacia qué espacios va,
 sobre qué viento?

El cuerpo lleva uncido por el pulso,
 hacia el rayo lo invita, lo apresura.

La libertad del cuerpo
 y los ríos de piel se desoprimen,
 sus sensitivos lechos abandonan

los muslos limitados de caricia
y el brazo y la garganta.
Todo el amor por estas fuentes libra
un dios delicuescente.

Y en el nombre del pájaro,
de la inflamada espuma del almendro,
en el sabor del fruto propagado,
alguna paz de la fatiga abierta
con los latidos mansos configura
un ciervo entre los pechos de alegría.

6

Llueves,
 en ti se cumplen,
como aquellas del mar de que proceden,
las aguas reiteradas de tu sueño,
tu número de nubes y de peces.

Por tu blanda corriente
levantada la luz hacia las cumbres
sube.

 Desde allí viene el hijo,
como un dulce rebaño
que desciende las húmedas laderas.

Y aproxima la fuente
de tu entraña sombría, desgranada
como una profunda
cascada de cerezas.

7

Sobre el campo embriagado, tu camino
ligero hacia los pórticos recoge
el alma y el auspicio de la nube,
peristilo esbeltísimo que apura,
en abril instantáneo, entre avellanos,
el culto repetido de tu gracia.

Así, llena de lágrimas, alegre,
húmedo el cereal de tu cabello,
floreceda en la tarde me pareces
un laurel en la lluvia iluminada.

III

8

A veces sorprendía
flotando tu cabeza por mi cuerpo.
Era en agua cercada,
obscura en que dejaba de seguirte,
pero a toda la orilla,
desde el profundo centro estremecido,
se impartía una onda
de corazón despierto, sin sosiego.
Estabas sobre el pecho
nocturno de inundadas soledades,
aquí comparecida, sin deseo,
sólo furtivamente abandonada,
como si una tormenta que olvidamos
hubiese desistido y no quedase
de ti más que esa dulce
provocación de párpados y labios.
Luego eras luz y transparencia tenue
— el naufragio del nombre —
y volvían las sombras a tenderse
sobre este mar de piel acantilada.

2.

«LA COLMENA»

(Notas con estrambote)

I

1

Si no estuviéramos convencidos de la exactitud de la conocida frase de Eugenio d'Ors «todo lo que no es tradición es plagio», «La colmena» vendría a demostrarnos la implicación afirmativa del apotegma, o sea, que la única originalidad posible en el mundo de la cultura consiste en avanzar por los caminos que la tradición señala. Esta afirmación culturalista referida a la última obra de Cela podría glosarse así: con «La colmena» Camilo José Cela ha escrito la primera, la única novela española que, en los últimos quince años, lleva consigo la problemática del hombre español actual, la única novela española que se expresa en un lenguaje literario cuya técnica y espíritu están al día, dentro de su tiempo; y C. J. C. ha conseguido — y en ello estriba su originalidad — todas estas características, que no lograron los otros novelistas de hoy, escribiendo precisamente un libro que está dentro de la mejor, quizá de la única línea posible de nuestra novela: la que arranca de la picaresca para acabar, inmediatamente antes de «La colmena», en Baroja.

Efectivamente, los principales in-

gredientes de la novela picaresca, conservados en Baroja, reaparecen en la última obra de Cela. El mismo escepticismo vital, la misma crudeza en la presentación de situaciones, el pesimismo fundamental, el carácter de antihéroes de los protagonistas, incluso detalles accesorios como la multiplicidad de personajes, ambientes y situaciones, colocan a «La colmena» en la misma línea del «Buscón» o de «Mala hierba». Algunos críticos — ¡qué pobres críticas ha tenido, en general, la obra de Cela! — han olvidado los precedentes de la picaresca y se han fijado exclusivamente en lo que han juzgado ser excesiva vinculación a Baroja. Les ha fallado la más elemental picardía, si sabían que una de las primeras obras de Cela se titulaba «Nuevas andanzas y desventuras del Lazariello de Tormes».

Pero resulta que el precedente barojiano, cercano en unos pocos años, relevo del que Cela ha recogido la antorcha literaria, no es más que uno de tantos, el más próximo a nosotros de una cadena empezada hace tiempo. Y si bien al principio todos los caminos reflejan poco o mucho la personalidad, el impulso del que termina su carrera, incluso la dirección que éste quiso imponerles, la

principal característica de los relevos culturales, literarios, consiste precisamente en que el portador de la heredada antorcha no conoce su meta de llegada ni quien ha de sucederle. El escritor, el novelista ha de hallar, inventar su propio camino. La cultura, la tradición, le prestan solamente un poco de luz y un mucho de responsabilidad.

Cela, tras algunos titubeos, nos demuestra haber encontrado el gran camino, la vía real por la que habrá de discurrir de ahora en adelante. «La colmena», para quienes quieran entretenerse en su estudio, es la historia de ese hallazgo.

2

La acción de «La colmena» discurre en el Madrid del año 1942, «entre un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices y otras no». Ciento sesenta personas aparecen en la obra y todos ellos tienen alguna próxima o remota relación entre sí.

Efectivamente, «La colmena» es un mundo articulado. El autor ha impresionado su clisé inicial en el café de doña Rosa. Allí conocemos a muchos de los personajes básicos de la obra. El resto son amigos, vecinos, lejanos conocidos de los clientes del café. Y todos ellos son protagonistas de la novela. Porque, en realidad Martín Marco — ese despistado poeta que conocemos en el apurado momento en que comprueba que no puede pagar su consumición —, presunto protagonista de la obra, no es más que una figura simpática a la que el autor utiliza como truco técnico para trazar con ella, una línea-eje a ambos lados de la

cual desplegará a los demás personajes, que no deberán apartarse demasiado de ella. En las últimas páginas, la prolongación de esta línea-eje más allá de las trayectorias vitales de los demás personajes, tampoco debe ser considerada más que como ocasión para dar pie o entrada a la obra que ha de seguir a «La colmena», dentro de la serie «Caminos inciertos» que anuncia el autor.

La interconexión de los personajes, ese tejido humano nos da la clave para descubrir al verdadero protagonista: la ciudad, Madrid, pero no ella como visión panorámica, arquitectónica, sino como organismo vivo, como ente acogedor de esas gentes que bullen por sus calles, que nacen, viven y mueren en sus edificios, de esas gentes que, en definitiva, y eso es lo que importa, a veces son felices y otras no.

Cela conoce bien a esos personajes porque los quiere. Claro está que su afecto no enturbia su entendimiento y Cela sabe perfectamente que sus personajes no son más que unos infelices que pasan las horas muertas pensando «vagamente, en ese mundo que, ¡ay!, no fué lo que pudo haber sido, en ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante.» Como conoce también la indolencia, la conformada resignación de esos clientes del café de doña Rosa que «creen que las cosas pasan porque sí, que no merece la pena poner remedio a nada.»

Para esas gentes, el tiempo adquiere un aire de fatalidad, de inexorable regularidad comprobadora de la monotonía de sus vidas. «Detrás de los días vienen las noches, detrás de las

noches vienen los días. El año tiene cuatro estaciones: primavera, verano otoño, invierno. Hay verdades que se sienten dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar...» A veces quizás, el tiempo les sorprende en un momento de descanso o de distracción y se les cuela adentro como un trozo de hielo entre la camisa y la espalda: «Don Jaime cambia de postura, se le estaba durmiendo una pierna. ¡Qué misterioso es esto! *Tas, tas; tas, tas; y así toda la vida, día y noche, invierno y verano: el corazón.*»

A esas gentes el tiempo las iguala, anula su individualidad al discurrir lo mismo para todos, al medirles por los mismos, idénticos períodos. La Filo va a cumplir treinta y cuatro años. «¿Qué vieja soy, verdad? Mira como tengo la cara de arrugas. Ahora, esperar que los hijos crezcan, seguir envejeciendo y después morir. *Como mamá, la pobre.*»

Cada día, por unas horas, el tiempo transcurre sobre la ciudad dormida. Entonces, más que nunca, en esos momentos de tregua, incitan esas gentes a compasión, a una entrañable compasión exenta de sentimentalismos o caridades inútiles, estúpidas, ante la inexorable suerte de la fatalidad. «La noche se cierra, al filo de una y media o dos de la madrugada, sobre el extraño corazón de la ciudad. Miles de hombres duermen abrazados a sus mujeres, sin pensar en el duro, cruel día que quizá les espere agazapado como un gato montés, dentro de tan pocas horas.» Son las pocas horas que lo separan de «esa mañana eternamente repetida (que) juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...»

Vemos, pues, cómo pasa el tiempo sobre los personajes de la novela: gravita sobre ellos sin que se den cuenta de su opresora presencia. Sólo tienen conciencia de ella cuando, algunas veces, como por casualidad, se abre una pequeña fisura en sus macizas, inertes personalidades. Lo que en realidad sienten, lo que a veces les incita a luchar, a moverse en la vida son, solamente, esos los primitivos instintos, el hambre y el sexo. En «La colmena», además, por especial necesidad de la obra, predomina el sexo. Esto hace de la novela una como sinfonía erótica. El capítulo IV —el mejor de la obra—, hábilmente antepuesto al V —que en realidad, cronológicamente, debía antecederle, puesto que los sucesos que en él acaecen son anteriores—, describe la culminación de los procesos eróticos que hemos podido conocer en los capítulos anteriores. Pocas veces se ha tratado con tanta delicadeza la crudeza inevitable del amor sexual. Bastan unas pocas alusiones en las conversaciones de los amantes, para darnos la exacta calidad de sus relaciones. La gradación del valor erótico y ético de las parejas es perfecta y por simples sugerencias nos enteramos de cómo los esposos González, pese a sus cinco hijos y a lo poco que les alcanza el dinero, todavía se aman, y en cambio, no sucede así con los panaderos o los Sierra, los del entresuelo.

Pero la sinfonía erótica es muy compleja, rica también en disonancias, no precisamente formales. Alcanza los inevitables límites de la compraventa, se adentra en el corazón de las mujeres que venden su cuerpo para poder seguir ir tirando, aflora el de las inocentes niñas ofre-

cidas al mejor postor. Entonces el sexo adquiere un desagradable carácter de brutalidad, de sucio instrumento de la podredumbre humana. Aun así la pluma de Cela guarda siempre un poco de simpatía por la víctima, lo que, en definitiva, no sirve más que para acentuar a nuestros ojos su tragedia: «La niña se sienta en el borde de una butaca forrada de verde. Tiene trece años y el pecho le apunta un poco como una rosa pequeñita que se vaya a abrir... Doña Carmen vendió a Merceditas por cien duros; se la compró don Francisco, el del consultorio.»

La sinfonía erótica se cumple, se acaba en los sueños, con las ilusiones soñadas. Así el sueño de la señorita Elvira, la infeliz prostituta oficial del café de doña Rosa, cargado de melancolía y morbosa sexualidad, o los mucho más inocentes de «algunas docenas de muchachas que esperan — ¿qué esperan, Dios mío? ¿por qué las tienes tan engañadas? — con la mente llena de dorados sueños.»

Después, detrás de los días vienen las noches, detrás de las noches vienen los días... «La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y mujeres de la ciudad; golpeando casi con mimo sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones.»

Mucho y nada más es «La colmena». Conténtese el lector, en espera de alguna rara ocasión que le permita adquirir la obra, con nuestras inhábiles explicaciones. Debemos volver, ahora, adonde dejamos el hilo del empezado estudio. Cambiaremos, otra vez, la vida por la literatura.

«Mienten — escribe Cela en unas notas sobre «La colmena» publicadas recientemente en la revista madrileña INDICE — quienes quieran disfrazar la vida con la máscara loca de la literatura. La literatura es un engaño, un fraude más en la ya larga serie de fraudes con que la vida de los hombres es atenazada. Pero lo curioso es que la literatura, ese antifaz de la literatura, es a los escritores a quienes incumbe hacerlo caer. Y no con la lupa, sino simplemente con el espejo, ese espejo donde todos nos vemos y, a veces, alguno se avergüenza.»

Este como manifiesto literario ayuda mucho a la comprensión de la técnica de «La colmena». En primer lugar, ha de quedar bien sentado que el novelista es un hombre que ha de jugar limpio con la realidad: al pan, pan, y al vino, vino. Por lo tanto, el novelista no puede utilizar más instrumento que la stendhaliana imagen del espejo o la más moderna de la maquinilla de fotografiar. Al escritor, al artista, se le concede un amplio margen: podrá dirigir, enfocar el espejo, la maquinilla, dónde y cómo quiera. Es más, con los materiales recogidos podrá proceder a una personal composición. Podrá cortar, entremezclar los hechos recogidos, pero no podrá añadir otros de propia cosecha o retocar lo dado por la realidad. Quizá, mejor símbolo, mejor imagen que la del espejo o la maquinilla fotográfica, sea el de una cámara de cine. La obra resultante, como una película, habrá de valorarse, en su aspecto formal, por la buena o mala técnica de sus encuadres, por el montaje conjunto

de los planos. De ahí, inmediatamente, se desprende la objetividad de la narración. El autor, no hace acto de presencia en ella. No se trata, empero, de un *behaviourismo* llevado a punto de espada, sino de una objetividad no forzada, ya que tampoco es cuestión de engañarnos: el autor existe, sólo que se le niega cualquier jerarquía.

* * *

Las especiales circunstancias que rodean a «La colmena», concretamente el hecho de que no haya podido salir a la venta en España, nos incitan, para dar una mayor facilidad de comprensión al lector, a comparar la obra de Cela con las de Baroja.

Del Madrid de «La busca» al de «La colmena» van, exactamente, cuarenta años. En estos cuarenta años han ocurrido hechos importantes, una guerra civil entre ellos. Y es sorprendente que lo primero que salta a la vista —aparte la prioridad del instinto hambre en Baroja, frente al instinto sexo en Cela, lo que acerca más al primero a las comunes fuentes de la picaresca— es la absoluta ausencia de *ideales* en los personajes de «La colmena». No es que los personajes barojianos sean precisamente ideólogos, pero incluso en las más pesimistas obras de Baroja hay siempre alguien que cruza por la novela llevado exclusivamente por la fuerza de sus ideas. El hecho existe, aunque a la larga todos los idealistas pierdan sus batallas. En «La colmena» no, no existen ideales de ningún tipo, sus personajes viven, vegetativamente, mucho más aún que los de Baroja. Aquí Cela ha calado en uno de los más hondos pro-

blemas actuales. Al revelar los cli-sés tomados más o menos al azar, Cela se ha encontrado con que el Madrid de 1942 era todavía un organismo amorfo cuyo espíritu atontado, aún, intentaba recuperarse del «shock» de la guerra. Rehecho, remendado el cuerpo, ¿nos dirá Cela en la continuación de esos «Caminos inciertos» si avanzó algo su recuperación espiritual?

* * *

Otra diferencia importante entre Cela y Baroja la encontraremos en la técnica. Naturalmente, esta diferencia no es puramente formal. Una forma distinta implica un contenido distinto, o, al menos, una visión distinta del mundo representado. Los cinco años que Cela ha empleado en escribir su obra, frente a las tres novelas por año que escribía Baroja; la perfección arquitectónica de «La colmena», frente a la deslavazada construcción de «Aurora roja», p. e.; la normalista objetividad narrativa de Cela, frente a las frecuentes interpelaciones del autor al lector en las obras de Baroja, etc., nos hablan de dos maneras de concebir la literatura y, en definitiva, el mundo que intentan describir.

Baroja, hombre del 98, sabe que no tiene más remedio que irrumpir violentamente en su mundo: hay que airearse, purificarse. Para ello, hay que sacar al aire libre, del modo que sea, las inmundicias, la verdad al desnudo. Baroja emprende esta importantísima tarea con los materiales que tiene a mano, que no son más ni menos que los de esa tradición española de que venimos hablando. Pero Baroja no tiene tiempo de pensar en perfecciones técni-

cas. La literatura le importa en realidad muy poco y tiene una grave misión que realizar. Sus novelas, en consecuencia, son rápidas, ágiles, pero muchas veces excéntricas: su gran fuerza imaginativa, creadora, le desborda. Lo único que le interesa es escribir para insistir en todos los desagradables temas de la vida española. Y hacerlo ex abundantia cordis.

Para Cela las cosas ocurren de distinto modo. Ante todo, las dos generaciones que han surgido entre ambos escritores, han traído trascendentales cambios para la vida cultural del país. Y aunque persisten muchas de las causas que incitaban a Baroja a escribir sus novelas, no se trata ya solamente de escribir, escribir como sea. A Cela, la incorporación de la cultura española, de la mano de Ortega y su generación, a la cultura europea, el hecho de vivir con autenticidad su tiempo — el nuestro —, le exigen la corrección técnica, formal, que conllevan varios años de trascendental revolución de la novela.

* * *

Si analizamos minuciosamente «La colmena», hallaremos una serie de elementos, de piezas, en su complicado engranaje total, que responden plenamente a estas exigencias.

Por ejemplo, su fragmentada construcción. Se ha dicho que recuerda demasiado las técnicas empleadas por Gide en «Les faux monnayeurs» y, más tarde, por Huxley en «Point, counterpoint». Pero esto no desmerece en nada la obra de Cela: el empleo de esta técnica es, en realidad, el que más conviene a una novela por la que bullen ciento sesenta personajes, masa de gente a todas luces

imposible de agrupar en una narración lineal sin que le salgan demasiadas ramas al tronco del relato, lo que equivaldría, en cualquier caso, a una pérdida del ritmo de la obra.

En «La colmena» el ritmo narrativo no se pierde ni un solo instante. No es ajeno a ello su construcción en cierto modo musical. El capítulo podría considerarse como la obertura de una sinfonía, con la presentación de los temas que habrán de desarrollarse a través de toda la obra. Esta se desenvolverá ensamblando armónicamente los temas, de tal modo que ninguno de ellos destaque o tenga preferencia sobre los demás y, solamente, el tema Martín Marco alcance un ligero predominio que pueda concederle el valor de *leit motiv* de la obra. De todos modos, no sabemos hasta qué punto ha elegido Cela esta técnica por motivos musicales, como es seguro que lo hicieron Gide y Huxley, eminentes musicólogos ambos.

* * *

Si el agrupar, distribuir, concertar todos los fragmentos hasta lograr la unidad global de la novela habrá tenido para Cela infinitas dificultades, no las habrá tenido menos la minuciosa construcción de cada uno de estos fragmentos narrativos, pequeñas obras maestras — muchas veces con valor literario independiente del todo al que pertenecen — que ajustan perfectamente entre sí. Para lograrlo, mientras unas veces busca Cela el contraste entre un final dialogado seco, bruto, y un principio vago, inconcerto, de evocación — véase, p. e., la pág. 188 —, otras se utiliza la técnica del encadenado cinematográfico y se cierra y abre frag-

mento, período, sobre dos frases (p. 169) o dos imágenes (p. 170) con el mismo sentido.

En fin, sería excesivo detallar las páginas en que el lector podrá encontrar muestras de prodigioso trabajo de precisión, de laboratorio, que Cela ha desarrollado en «La colmena».

Como hemos dicho al principio, dentro de nuestra mejor tradición literaria, «La colmena» representa —en primera muestra— la incorporación española a la novelística moderna. Aunque algo retrasado en el tiempo, éste es un hecho importante. Tanto que, dadas las circunstancias que se han desarrollado alrededor de su edición y publicación, cualquier estudio que sobre esta novela se realice, por humilde que sea —y éste lo es—, no puede limitarse a un simple comentario literario, sino que debe realizar, por discreta que sea —y la nuestra procuramos que lo sea—, una incursión extraliteraria por un terreno algo más delicado.

II

Si un libro es siempre, ante todo, un hecho social, en «La colmena» se dan además una serie de circunstancias que acentúan su interés social. Esas circunstancias, extraliterarias, podrían resumirse en los siguientes apartados:

1.—«La colmena» ha tenido que editarse en la Argentina por una serie de causas que suponemos son las mismas que han impedido que el libro —la más importante novela española de nuestros días— saliera a la venta pública en España.

2.—Los periódicos y revistas del país, a quienes privadamente se re-

mitieron ejemplares de la novela, han publicado críticas y comentarios que, en general, podrían resumirse así:

a) «La colmena» es una obra estupendamente escrita que nos recuerda las novelas de Baroja.

b) ¡Lástima que sea tan pesimista! ¡Lástima que sea tan inmoral!

c) (Apartado reservado exclusivamente a críticos amigos o conocidos de C. J. C.) Querido Camilo: no sabemos por qué eres así escribiendo. Con lo buenas que serían tus novelas con menos pesimismo y un poquito más de decencia, lo justito para guardar las formas. La vida no es tan fea como te crees, especialmente cuando uno ha liquidado los gusanillos de su conciencia y ha encontrado algún enchufe de esos tan estupendos. Escribe, hijo, porque sabes mucho, pero procura que eso de «La colmena» no se repita.

3.—Pasando de la anécdota a la categoría, algunos clarividentes han empezado ya a hablar de lo insoportable que se está poniendo la literatura patria con tantos «monstruos, prostitutas, pervertidos y náuseas». (El desorientado lector podrá ilustrarse leyendo un artículo publicado en «Arriba» por Federico Sopena, que ha producido furor en los medios optimistas y angélicos del país. El dramático título del artículo es «¡Basta, por Dios!»).

Permítasenos ahora tres breves comentarios a esos tres apartados:

1.—No conocemos con exactitud los motivos por los cuales «La colmena» no se ha puesto a la venta pública en España. Sin embargo, a quienes hayan leído la novela no se les ocultarán. Pero, ¿valen esos motivos las importantes consecuencias

que se desprenden del hecho? Por ejemplo, ¿no es grave que hayamos tenido que incorporar el nombre de Cela a esa serie de nombres españoles cuyas obras, por escribir ellos fuera de España y no poder venderse aquí sus libros, hay que pedir en vergonzantes listas a Buenos Aires, Méjico, París o, aún, a Londres? Si alguno de los desconocidos motivos se usó en nombre de la moral, ¿por qué no se prohíbe la publicación de tantas novelas extranjeras cuya inmoralidad reside en las malas costumbres de sus personajes que no pueden justificarse con la gratuidad literaria de estos libros y, en cambio, obras como «La colmena» que no son otra cosa que «un pálido reflejo, una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable realidad», de nuestra realidad española de hoy, que lleva en sí, por ser vida y por lo tanto ejemplo, su propia moraleja, por qué, decimos, no se prohíben aquéllas y, si este es el caso, sí estas otras? ¿Por qué, seguimos preguntándonos, no puede el lector, el pueblo español saber lo que de él opina el mejor de sus novelistas actuales?

2.—Frente a obras importantes como «La colmena» es donde se pone mejor de manifiesto la irresponsabilidad de los críticos españoles. No existe actualmente crítica literaria en España. Si hubiéramos de hacer caso de lo que ha dicho, por ejemplo, M. Fernández Almagro —nuestro primer crítico literario actual, según se repite hasta la saciedad en un número de «Correo Literario»—, «La casa de la fama», de Ledesma Miranda, premio Nacional de Litera-

tura del pasado año, obra a la que no había peros que oponer, es superior en mucho a «La colmena», obra a la que sí ha habido que oponer bastantes peros. Sin embargo, a la hora de analizar imparcialmente ambas novelas, podremos comprobar con facilidad que mientras «La casa de la fama», obra decimonónica y cursi con pretensiones de moderna, ha tenido incluso que ser puesta en la picota pública por «La Codorniz» y su autor encerrado en «la cárcel de papel», «La colmena» es todo lo que el paciente lector que haya llegado hasta aquí habrá podido colegir, si es que nuestra pluma le ha inspirado alguna confianza. Entre otras cosas, pues, hay que agradecer a «La colmena» su contribución a la tarea de desenmascarar a los críticos del país, adormecidos, atontados por tantos años de impuesta vagancia.

3.—En cuanto a los otros, a los que aprovechan cualquier ocasión para hacer un especial tipo de política, les convendría saber que el ingenuo lector español, el pobre, que no ha leído «La colmena» porque no se la dejan leer, y sólo recuerda, en el impreciso horizonte literario de su país, que «Lola, espejo oscuro» es la historia de una prostituta, y que en la familia de Pascual Duarte hay un monstruo, al que aun, a veces, llamaban Pascualillo, el ingenuo, el pobre, el desvalido lector de novelas españolas opina seguramente que una prostituta, un monstruo y ninguna náusea es, quizás, insuficiente anécdota para categorizar.

J. M. CASTELLET

«URANUS», DE MARCEL AYMÉ

La novela, reflejo, con su fidelidad peculiar, de la vida del hombre, lo es también de la cara social de aquélla. De su multiplicidad de aspectos (que son a su vez los diversos puntos de vista de la crítica) no es el menos importante el ser testimonio fidedigno de ciertas acciones y reacciones íntimas, correlato de otras presiones más exteriores, las coerciones sociales, que se introducen en lo profundo del secreto de la individualidad — tema de la novela— sin poderse desgajar de ella. La intimidad del hombre es este espesarse de vástagos parasitarios y a poco esto sólo.

Por lo mismo el valor de testimonio social de la novela no puede ser eludido. De ella, más que de los análisis sociológicos abstractos, resulta la experiencia cualitativa elemental acerca de la vida en un medio y en una ocasión dados. Pero esta experiencia es tan ineludible como limitada: el novelista inventa; su narración es esencialmente ficción; sólo al peculiar modo como la vida se halla confinada y reprimida en la demarcación del ámbito narrativo, ámbito de coerciones sociales, puede considerársele testimonio veraz.

De lo ocurrido en Francia durante su «Libération» poco ha llegado a saberse aquí: la información periodística ya entonces fué escasísima y, por distintas razones (reducibles sin duda a una sola más general: la censura, impuesta o voluntaria, que se ejerce en todas partes sobre lo que

de cerca o de lejos pueda repercutir en la totalizada existencia política), escasamente fidedigna. Con todo tuvimos los españoles un indicio muy significativo de qué podría ser ello en la impunidad con que la población en masa de una pequeña localidad francesa pudo entonces enseñarse con los ocupantes de un tren de refugiados españoles. El suceso señalaba claramente de una parte el grado de indisciplina a que había llegado y el frenesí demagógico que conducía a las gentes; pero también sin lugar a dudas la debilidad y, secuela suya, la complicidad del poder público en aquél.

Lo que entonces pudo adivinarse nos lo confirma ahora la novela de Marcel Aymé objeto de estos comentarios. Blémont, pequeña población industrial de localización incierta, vive todavía bajo la presión de los sucesos que han seguido a la ocupación alemana. En primer lugar, el bombardeo de las fuerzas aliadas que, abandonada ya la ciudad por los alemanes, ha destruído la mayor parte de las viviendas, sin afectar por esto a lo único que podían ser objetivos militares: el puente sobre el río y la estación del ferrocarril. Tácitamente todos se han puesto de acuerdo en atribuir aquella destrucción a los alemanes; no quieren reconocer que son sus libertadores quiénes, después de saquearles gratuitamente en lo más íntimo de su vida cotidiana por exceso de fuerza y el puro

placer de hacer demostración de ella, les obligan ahora a vivir amontonados en los pocos edificios que quedan en pie. Luego, flota sobre la población el recuerdo reciente de la represión, cruel y gozosa a la vez, con su rastro de excitación sexual y en la que todos más o menos han participado, ejercida sobre los «colaboradores». Uno de ellos, Laignel, un soplón, después de serle arrancados los ojos, ha sido obligado a dar de rodillas la vuelta a la ciudad y al fin muerto en la plaza del centro, como tantos otros día tras día. La vida en la ciudad se halla ahora sometida a las consignas de los «patriotas de la Resistencia», pero sobre todo a la presión de la común mala conciencia. Todos en cierto modo han sido colaboradores y su único recurso presente consiste en la hipocresía de un lado y en el frenesí anticolaboracionista del otro: «Les hypocrites se chiffraient maintenant par millions. Dans toutes les provinces de France, dans tous les villages, dans les grandes villes et dans les petites, il voyait grouiller ces gens de double visage, reconnaissables à une attitude un peu gênée et composée, au ton doucereux de leurs propos, à l'art d'utiliser les silences dans la conversation, à leurs sourires conciliants et légèrement serviles, comme s'ils étaient des inférieurs. Ces millions de citoyens, songeait-il, et c'était un peu leur excuse, étaient appelés à choisir entre des partis politiques qui condamnaient avec honneur ce qu'ils avaient cru et croyaient encore vrai et raisonnable. Mais l'aspect politique du problème ne l'intéressait que médiocrement. Il était plus attentif aux inconvénients que pouvait comporter pareille si-

tuation dans la vie quotidienne et aux déviations morales ou psychologiques qui en resultaient» (p. 27). — «Le fait est que j'ai peur. Il me semble toujours que les gens me soupçonnent de ne pas haïr ce qui doit être haï, de ne pas adorer ce qui doit être adoré. Rien n'est plus éloigné de moi que les sentiments forcenés de haine et d'idolâtrie, et cette modération, j'en souffre maintenant comme d'une infirmité. Je voudrais penser comme tout le monde et que ça se voie sur ma figure. Alors, je joue la comédie, ja fais des bassesses. Quand des Jourdan ou des Fromantin rugissent des imprécations contre les collaborateurs, je ne peux m'empêcher d'en remettre et s'ils m'informent qu'un homme a été fusillé, je prends malgré moi un air de jubilation... Quelle misère, Watrin, quelle misère. Et vous, vous n'avez pas peur?» (p. 181).

La anécdota de la novela es sólo un elemento entre los muchos que componen esta malla opresiva de la conciencia, pero le sirve al autor para extendérsela toda ante los ojos. Maxime Loin, un periodista petenista de la localidad ha sido expulsado de su escondite en el subsuelo de la zona bombardeada y es acechado para matarle. Logra, sin embargo, de Archambaud, ingeniero-jefe de la fábrica donde trabajaba antes de la ocupación, que le acoja en su casa, donde viven, además de su mujer y sus dos hijos, un profesor, Watrin, enamorado de los hombres, que sueña todas las noches con el planeta Urano rodando en el vacío de la sombra, y la familia de un obrero de la misma fábrica, Gaigneux, activo comunista y figura importante del partido en la localidad. En tanto,

otro miembro del partido, Rochard, obrero ferroviario y personaje fanfarrón y violento (él fué quien arrancó los ojos a Laignel) denuncia por una ridícula cuestión personal a Léopold, antiguo hércules de feria y hoy propietario del café del Progreso, acusándole de tener escondido al periodista. Léopold obliga a Rochard a retractarse, pero con esto la responsabilidad del partido queda comprometida y Léopold es acusado de nuevo y esta vez detenido y encerrado. El juego de éste ha fracasado de momento, pero cuenta con la influencia que pueda poner en juego Monglat, comerciante de vinos fabulosamente enriquecido durante la ocupación con sus tratos con los alemanes, quien acepta ayudarle por temor a que Léopold revele la verdadera cuantía de sus ganancias; y por otra parte, consigue desacreditar por completo a Rochard obligándole a que le substituya en el trabajo de atender a los clientes del café. Al fin, y después de una serie de incidentes en los que es puesto en ridículo Jourdan, profesor comunista y doctrinario del partido en la localidad, que ha apoyado a Rochard en el asunto frente a Gaigneux, partidario de que se le expulsara, Léopold es puesto en libertad. Pero el cafetero es un alcohólico y la forzada abstención de los días de encarcelamiento le ha exasperado hasta el último extremo. Medio borracho, proclama en plena noche, por el megáfono que utilizaba en sus tiempos de feriante, su aversión a todos y cada uno de los detentadores del poder, su entusiasmo por Hitler, Andromaque (a la que ha conocido en las clases de literatura que por falta de locales se dan en su café) y La-

val, y sus amenazas contra todos los homúnculos de la localidad, contra Monglat, que no ha sabido ayudarle. La imprudencia de Léopold, después de todo, no es para el pueblo cosa grave; se espera para el día siguiente la llegada de un grupo de prisioneros que regresan de Alemania, y la alegría del festejo junto con la convicción íntima en la que se hallan todos de que Léopold no estaba en su razón, hacen que le sea pasada por alto. Pero Monglat no puede exponerse y pocos días después Léopold es asesinado por los gendarmes. A su vez Maxime Loin es descubierto por Gaigneux y entregado a la policía.

Paralelamente al suceso colectivo se desarrollan otras líneas narrativas particulares no menos características. Es notable que el humor de Marcel Aymé se presenta en esta novela más francamente lúcido, más amargo y grave, a menudo hasta la seriedad. Ya he aludido al personaje que figura Watrin, cuya cotidiana experiencia nocturna da título al libro: el bombardeo de Blémont le ha cogido leyendo una novela de vulgarización astronómica y desde entonces todas las noches, a la misma hora, revive la lectura de la enfática descripción de la marcha de Urano por el espacio estelar: «Malheureuse planète. Astre sombre roulant aux marches de l'infini... En même temps j'ai été pris d'un affreux vertige. Dans ma tête alourdie, les mots se figeaient en nombres monstrueux qui, peu à peu, revêtaient eux-mêmes une forme et une substance. Je sentais peser en moi la présence réelle d'Uranus. J'embrassais l'immensité de la planète obscure, je touchais sa solitude. Comment pouvez-vous me croire si je vous dis simplement

que j'en éprouvais les dimensions et la pesanteur? Et même si vous l'admettez, vous ne parviendrez pas à imaginer ma souffrance. L'astre sombre et glacé qui pesait ainsi sur tous les points de mon être, ne laissait plus subsister en moi qu'une infime lueur d'esprit et c'est cette lueur-là qui luttait sans répit pour faire contre-poids à la masse écrasante de noir, de négatif, de desolation, de désespoir, d'abandon. Mais je sens bien que mes paroles ne contiennent pour vous aucune réalité... Et cette lutte de l'esprit réduit à un point vacillant, que peut-elle représenter pour vous? Un mauvais rêve. Pourtant, quelle réalité! et combien fidèle, ponctuelle! Chaque soir, à onze heures et quart, le combat recommence et se poursuit toute la nuit à travers mon sommeil. Jusq'au réveil, à la délivrance du matin». (p. 68).

En último término a esas gentes, oprimidas por una coerción que en el fondo aceptan todos, sólo una experiencia como la de Watrin puede en ciertos instantes proporcionarles una impresión de libertad; una experiencia que sea, por así decir, mística. Y es que la coerción que les oprime es *del orden de las convenciones morales*. Esto se ha visto en la ceremonia de recepción de los prisioneros, cuando, al tiempo que el alcalde iba desarrollando su retórica optimista, un grupo de comunistas ha dado una paliza a uno de ellos, en medio de la indiferencia general: «Bien en vue, entre la foule inerte et le premier rang des soldats, Gallien restait allongé sur le dos, le visage sanglant, la bouche tordue, les yeux noyés de rouge, les lèvres et les paupières éclatées. Sa poitrine

se soulevait à une cadence précipitée, il poussait des petits geignements couverts par le discours du maire, qui touchait à la fin de sa péroraison: ...Pour devenir, auprès de vos frères de la Résistance, les artisans de son impérissable grandeur.' Applaudissements, la foule, les municipes, les communistes, les curés, les socialistes, les ingénieurs, Bachelin, Archambaud» (p. 249). Otra cosa que no fuera esta indiferencia hubiera sido nada menos que desafiar la moral y ¿quién, que no sea un loco, puede pensar en ello?

Este es, pues, el testimonio social de la novela. Lo admirable es la discreción del arte del novelista, voluntariamente gris y neutro, neutral en último término frente a sus personajes. La experiencia de que hablábamos al principio se identifica por completo con la narración, sin desdoblamiento entre el hecho y la idea: esto es novela. ¿Pesimista u optimista? Nadie podrá decirlo. Se ha hablado a menudo de las virtudes de exaltación vital de la narración novelística, en la que todo es significativo. Pero la otra cara de este Jano no ha sido advertida: el ámbito imprescindible dentro del cual se halla limitado su mundo congela a los personajes en lo irremediable. La porosidad de la novela (Ortega) es siempre relativa; relativa precisamente al prejuicio que la constituye. El novelista, coleccionista de sus personajes, para poder introducirlos en sus páginas tiene antes que aplastarlos sobre su mesa de trabajo, hasta que revientan. Así Marcel Aymé con los suyos.

JUAN FERRATER

CRONICA MUSICAL

La vida musical barcelonesa en la temporada de invierno se ha desarrollado bajo el signo de la más completa normalidad; de una normalidad que nada ha añadido a la previsible actividad artística. Conciertos periódicos de la Orquesta Municipal y los conciertos de Cuaresma en el Liceo; audiciones esporádicas de la Filarmónica, atenta siempre a desempeñar su triste papel de circunstancias, de «Gebrauchsorchester», como acompañante y complemento de programa al solista de actualidad de turno.

Solistas de calidad, a no ser los presentados por las Sociedades de cultura musical tampoco ha habido ocasión de escucharlos. La primera de las excepciones, relegadas todas al campo del piano, la constituyó la nueva presentación de Alfredo Cortot. No se sabe por qué razón no comercial se confiaron dos conciertos casi consecutivos al gran pianista, en las sesiones de febrero de la Asociación de Cultura Musical, cuando en el primero de ellos podían, y casi debían, sustituirse algunas obras del programa por una selección de los preludios y estudios chopinianos que en su totalidad se ejecutaron en el segundo concierto. Con ello se habrían ahorrado, público e intérprete, sufrimientos y una sensación de angustia que se mantuvo en todo momento latente en la sala. Resulta efectivamente angustioso comprobar no ya la falta de ligereza, ampliamente

comentada y respetada por todos los críticos, sino el ocaso y la fatiga intelectual de Cortot. Ello se hizo patente precisamente en los momentos en que parecía recordar hallarse presente ante un público y podía casi palpase el esfuerzo realizado para infundir a unos compases el destello del genio de la interpretación. Indudable heroísmo el de Cortot, impuesto dicen por circunstancias materiales de la vida, pero desconocedor de la sagacidad del Héroe de Gracián.

También con el piano, en este caso en las manos de Nikita Magaloff, pudieron pasarse unas horas de intensa emoción. Lo que en Cortot permite hacer pensar en una escuela pianística que llamaríamos «poética», eminentemente humana, en Magaloff se inclina hacia un concepto «sinfonista» del instrumento. Para él, ante todo, el piano es un vehículo para alcanzar la magnificencia sonora con efectos masivos a la vez que con cadencias efectistas inéditas. Habíamos ya escuchado con anterioridad a Magaloff, maestro indiscutible en sus interpretaciones de los *Cuadros de una exposición* o de *Petrouchka* en las que llegaba a hacernos olvidar la procedencia de la riqueza de sonoridades que sabía hallar. Acaso consciente de lo que en él puede llegar a constituir un vicio, incluyó en su concierto una parte entera dedicada a Scriabine. ¡Con qué placer se escuchan las escasas versiones de este

compositor en Barcelona! Con una copiosa producción, del más alto interés artístico, con un aliento romántico que le hacen fácilmente asequible a todos los gustos, los pianistas se esfuerzan día tras día en trabajar obras, casi siempre las menos representativas, de Liszt. Scriabine, cuya influencia y presencia en la música contemporánea no son menores, no ha sido aún divulgado, como tantos otros, en nuestra ciudad. Naturalmente, divulgar a un compositor no ha de significar en modo alguno repetir hasta la saciedad, hasta el empacho, hasta el asco, unas rapsodias de Liszt o un claro de luna de Debussy. A este respecto debiera recordarse una frase feliz del maestro Toldrá en la que propugnaba una «purga» de dos años de abstención de las sinfonías beethovenianas para reanudar, pasado este término, la normalidad con un magno homenaje a su obra completa.

Volviendo, no obstante, a la técnica pianística, pudimos escuchar recientemente, acompañado por la Orquesta Municipal, al joven intérprete Sigi Weissenberg. Con él nos parecía estar viendo, a lo largo de la ejecución del tercer concierto de Rachmaninoff, a un ejemplo vivo de la nueva generación de virtuosos. Hoy día, el genio de un Paganini o acaso de un Sauer había de quedar forzosamente menoscabado porque, no hay duda, un tanto por ciento elevadísimo de su éxito debió cifrarse en la posesión en exclusiva de una asombrosa e impecable técnica. En el momento actual, el estudiante de cualquier país ha encontrado notablemente facilitada su labor de aprendizaje merced a una selección cuidadosa de los ejercicios técnicos. El estudio de un ins-

trumento no es hoy día una sola cuestión de horas sino también de talento en el aprendiz y el maestro. En las capitales musicales del mundo entero existe en todo momento una pléyade de jóvenes, de muchachos, que trabajan afanosamente un instrumento cualquiera y se encuentran en la posesión, como base ordinaria sine qua non, de una técnica «perfecta». Entre ellos, Weissenberg, con sólo sus 21 años, obtuvo un resonante éxito ante el público del Palacio de la Música.

La carrera de este muchacho que en pocos años se ha elevado a la categoría de una primera figura mundial induce a la reflexión del proteccionismo al arte joven. Proteccionismo que, por razón del sufijo del apellido en Weissenberg, nos atrevemos a identificar con las facilidades con que se remontan en América ciertos sectores raciales. Aun está patente en todos nosotros la asombrosa carrera ascendente de Yehudi Menuhin. No por merecida e indiscutible menos atribuída a esta extraordinaria facilidad con que se mueven y fertilizan estos talentos más o menos semitas y que, es preciso reconocerlo, han sido la cantera más abundante de músicos de todos los tiempos.

La divagación sobre la técnica pianística nos ha hecho mencionar con anterioridad la presencia de Scriabine en la música contemporánea. Sin que ello pueda representar una tesis, se ha hablado ya de su presencia en el arte de nuestro Federico Mompou. De éste se ofreció en el tercer concierto de la temporada de invierno por la Orquesta Municipal una desgraciada versión orquestal de sus canciones y danzas números seis y siete. Al hablar de versión desgra-

ciada no debe ello atribuirse a la labor de orquestación de Blancafort, para quien representaba una papeleta no ya difícil de resolver, sino del todo insoluble. Blancafort hizo cuanto pudo, con la máxima discreción y tacto, pero la obra pianística de Mompou es intraducible al conjunto.

Mompou tiene de Scriabine una tendencia innata al misticismo, al acorde místico, con tendencia al panteísmo sonoro que lleva a sus últimas consecuencias en la colección de «charmes» de falsa etimología, en realidad procedente del «karma» oriental. En este aspecto, la inclusión de Mompou en los programas de invierno ha representado la única nota de verdadero interés. Para el concedor de la obra de nuestro primer compositor nacional del momento, sin reserva alguna, las dos canciones y danzas constituyen una breve antología de sus fecundas posibilidades. Por una parte la sublimación de lo popular que eleva a regiones de depuración y poesía indecibles. Mompou no es un «glosador» de tantos y que tan poco han hecho para gloria de nuestra capacidad melódica, luminosa y elegíaca por excelencia. Mompou nos ofrece por otra parte una breve y profunda lección de honradez artística que se completa con la danza, gentil zapateado, en el que se reconocen las múltiples facetas de su carácter, gracia, nobleza, depuración e ironía implacable. Hemos insistido en el aspecto de la honradez de nuestro músico, la virtud que le

hace destruir, que le hace abortar, continuamente multitud de ideas que unidas a elaboraciones, desarrollos y perspicacias formales podrían incrementar su escasa producción.

Afortunadamente para nuestra música, Mompou, en un alarde de conciencia escrupulosa, nos ha privado por lo menos, de tres conciertos, dos poemas sinfónicos y alguna que otra sinfonía. Para él, con breves páginas le basta para que no haya día en que no se escuche su música en una u otra sala de conciertos del orbe. Para Mompou ya no se pone el sol.

* *

Conocíamos, antes que los propios compositores, la edición de doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández Cid, cuya publicación incluye la flor y nata de nuestro zodíaco musical. Ibamos a referirnos a esta obra, bellamente editada por la Diputación de Orense con la efigie del homenajeado en frontispicio, pero el anuncio repentino de la ejecución pública de tales melodías, consignando en la primera fila de los intérpretes al propio Fernández Cid en su calidad de conferenciante y crítico musical nos obliga a demorar la exposición de la experiencia, altamente aleccionadora, que procede de la audición simultánea de doce estilos vocales completamente distintos, de doce de nuestros mejores compositores.

J. CASANOVAS Y PUIG

LA PINTURA DE RAFAEL ZABALETA

Es corriente designar a la pintura moderna — a la única pintura que existe modernamente — con términos: «nueva», «de vanguardia», que denota claramente que se la interpreta, no como directa y normal prosecución del empeño común a los pintores clásicos europeos, sino como un movimiento de protesta ante el arte llamado académico. Aun en quienes tienen plena conciencia del nulo valor de este arte, se percibe a veces una cierta inquietud ante la pintura moderna, una cierta resistencia a aceptarla como algo sustantivo, capaz de vivir de su fondo propio, sin extraer ningún prestigio de la vileza de sus oponentes. No otra cosa delata el frecuente uso que se hace del concepto de invención de la pintura. Decimos que Cézanne, o Picasso, o Rouault, han reinventado la pintura. ¿Pero qué sentido (aparte del muy genérico, que haría el concepto aplicable a todo pintor) puede tener inventar algo que se viene practicando en el mundo desde hace milenios? Probablemente queremos significar tan sólo que en los pintores modernos se observa una purificación de los medios expresivos y una arrogancia en su uso, que rebasa la medida — siempre muy amplia — de soberbia individualidad tradicionalmente permitida al artista europeo. Pero la soberbia, después de todo, no surge de los estratos más hondos de nuestro carácter; es una reacción contra el mundo que nos rodea,

y éste la condiciona y define. La pintura moderna es más, bastante más, que una reacción contra el academismo; pero es también una reacción; y aunque sólo los burgueses sigan hablando de *épater le bourgeois*, no fueron ellos los inventores de la expresión.

Y si la pintura moderna es más que una reacción, es sencillamente porque algunos pintores del siglo pasado descubrieron, y otros han seguido practicando hasta nuestros días, la más eficaz y al propio tiempo la más difícil de las maneras posibles de sorprender al burgués: la que consiste en hacer precisamente lo que el burgués no puede hacer: pintar, puesto que de pintura tratamos. No es eso un truismo. Los prerafaelistas ingleses representan una reacción contra la academia burguesa por lo menos tan consciente y tan sincera como puede serlo cualquiera otra; pero los prerafaelistas se dedicaron a soñar, y dieron por resueltas las cuestiones específicamente pictóricas. Desgraciadamente pronto se vió que todo el mundo es apto para soñar y convertirse en un refinadísimo esteta; y ahora son legión los admiradores de Botticelli. La concentración en lo más exclusivo de la pintura, que caracteriza al arte «de vanguardia», ha surgido, sí, de una reacción contra el adormecido academismo; pero como implicaba auténticas y complejas dificultades, pronto ha hecho retroceder a segun-

do plano su primera motivación psicológica. A medida que el pintor alumbraba nuevos filones de expresión pictórica, el juego se iba haciendo más difícil y más absorbente. Poco a poco el pintor recobraba la ingenuidad. Entiéndase bien, que la primera condición que se requiere para ser ingenuo, es sentirse seguramente inserto en una viva tradición; ingenuidad es lo contrario de primitivismo, que implica siempre una actitud de temeroso recelo ante un mundo indómito. Ocupado en su tarea, y viéndose recompensado con magníficos logros, el pintor moderno ha olvidado ya que existan academias, o algo contra que reaccionar. (Por lo menos a la hora de pintar; la muy grave cuestión económica pertenece a un orden de problemas enteramente distinto, y que no puede ser tratado con exclusiva referencia a los artistas.)

Lo ha olvidado hasta el tal punto, que ha podido empezar ya a olvidar también las normas de su propia disciplina. Empieza a ser, no sólo ingenuo, sino también espontáneo. Llamo ingenuo a quien dispone de una buena conciencia, y sabe que ha organizado su vida sobre bases tales, que le permitirán demostrar que «no es completamente un estúpido», según decía Manolo. La espontaneidad es la ingenuidad hecha instinto, y que no necesita ya vigilarse a sí misma. Nadie más ingenuo que Cézanne; pero nadie que, para serlo, haya debido mantenerse en una más alerta tensión. Baudelaire simboliza la vigilancia sobre sí mismo en la creencia en el diablo; el pintor moderno empieza a poder creer que el diablo no existe, y que pintar es fácil. No cabe duda de que Picasso

ha sido el primero en afirmar su espontaneidad, a lo cual le ha animado su enorme talento (no todo gran pintor es un pintor de gran talento, ni todo virtuoso es un gran pintor). Citemos las bellas frases que André Lhote creía oír, al contemplar una exposición del maestro malagueño: «Todo cuadro cuya superficie ofrezca al ojo, a plena luz, un conjunto de elementos plásticos distintos entre sí por las dimensiones, el dibujo, la materia, el ornato y el color, puede ser un éxito, a poco que el pintor disponga de gusto y de inventiva... Para que una superficie se adorne hermosamente y se convierta en algo vivo, basta con que los signos plásticos... se combinen con entera libertad... Un corazón virgen ante un virgen lienzo, como Dafnis ante Cloe; he aquí el idilio perfecto, del que habrán de nacer hijos eternos».

Oímos palabras muy similares, ante los cuadros de Rafael Zabaleta. Está bien claro que el pintor no se ha lanzado a elaborarlos con pesimismo, acumulando las precauciones y las normas aptas para garantizarle el éxito. La más espontánea confianza opera en su creación. Ni tan sólo se toma la pena de seleccionar los medios expresivos que habrán de organizar cada tela. Su alegre afán representativo echará mano de los recursos que la tradición le ofrece, a medida que los objetos por representar le van mostrando sus diversos aspectos, y le van proponiendo tentaciones. A ninguna, al parecer, resiste Zabaleta. Con la gravedad de un niño, dibujará los pelos de la cara de un labriego mal afeitado; luego descompondrá el volumen de sus pies en planos de color, al modo cubista; y por fin, señalará con un pun-

to, como en las pinturas de los pieles rojas, las articulaciones de la cabra que le acompaña. El pincel de Zabaleta manchará con tímidos toques ciertas zonas del lienzo; otras, las recubrirá de espátula con gruesas capas de pigmentos; otras aparecerán rascadas y como descarnadas. Decía María Luisa Caturla que «Zabaleta compone con secos trazos paralelos como un manierista». En los cuadros del pintor de Quesada hay, sí, a veces, trazos paralelos. Pero, ¿puede llamarse composición a un sistema de líneas que está ahí sencillamente, junto con otros sistemas que no se esfuerzan demasiado en ponerse acordes con el primero? Tendríamos que decir en todo caso que componer es para Zabaleta, también, ceder a una tentación, y no adoptar una disciplina. Su alegría asimiladora absorbe aún lo que más extraño a su temperamento pudiera parecernos.

Nada muestra mejor, y de modo más simpático, que la actitud de Zabaleta ante el mundo y ante su pintura (o, mejor, ante la relación de su pintura con el mundo) es fundamentalmente una actitud de confianza, que el parecido de sus cuadros con los productos del arte popular campesino. Tal parecido se debe, en parte, al carácter descriptivo de la representación, y al rígido frontalismo de sus figuras y no precisamente a la selección de sus motivos, ya que los campesinos no han sido nunca muy aficionados a pintar campesinos trabajando o comiendo. Pero hay algo más profundo, es decir, más estrictamente técnico, que enlaza a Zabaleta con el arte rural: y es el uso del color. El principio que rige el cromatismo de Zabaleta no

es, desde luego, el color local, en cualquiera de sus modificaciones; pero no es tampoco, a pesar de la apariencia de algún fragmento, el principio del color-valor establecido por Cézanne y replanteado por el cubismo. El color es en Zabaleta puramente ornamental; como en un bordado o en un plato campesino, una pareja o una terna de colores puros (por lo general rojo y amarillo, y eventualmente azul) se ordena en una yuxtaposición de manchas de contornos bien precisados, casi siempre de pequeñas dimensiones; nada que se parezca a las grandes playas abstractas de un Matisse. Los trazos del dibujo son, las más veces, de uno de los colores que componen la gama dominante del cuadro; pero también se sirve el pintor, para ellos, del negro o de un color neutro, que aligera la tensión cromática del lienzo y da firmeza a la representación del motivo. Resulta curioso que, partiendo de motivaciones tan distintas, se vea Zabaleta obligado a coincidir con la regla clásica que prescribe limitarse en un cuadro a una paleta restringida; si no lo hiciera así, su ritmo ornamental se perdería en una confusión caótica, pues que resulta de numerosísimos elementos y que hay que percibirlo al principio localmente, zona a zona, hasta que las diversas zonas se van fundiendo y constituyendo en el contemplador la unidad del lienzo. También el arte rural se sirve de un reducido surtido de vivos colores, aunque quizá se deba ello tan sólo a la mayor facilidad de obtención de ciertos pigmentos; el peligro de la dispersión no afecta mucho a sus construcciones ornamentales, poco complejas por lo general.

Resultaría muy interesante saber si a los labriegos de Quesada les gustan los cuadros de Zabaleta. En todo caso, con su acercamiento al arte rural, el pintor denota una actitud espiritual muy alejada de la tónica insolencia «vanguardista»: un deseo de conciliación, por lo menos con los miembros de nuestra sociedad a los que podemos suponer menos corrompidos por la vileza de las formas visuales que imperan en la vida cotidiana, desde hace un siglo y medio. Inspirarse en el arte negro, pudo ser una impertinencia; pero casi nadie necesita remontar muchas generaciones en su ascendencia para interpretar como un gesto amistoso el recurso de Zabaleta al arte rural.

Está bien la confianza de Zabaleta. Pero el crítico no puede por menos de tomar por su cuenta las inquietudes de que el pintor parece haberse librado. Nada más peligroso que creerse autorizado a prescindir de toda disciplina, sobre todo tratando con una bestia tan difícil de domar como es la técnica pictórica. Un ligero adormecimiento de la sensibilidad, una leve fatiga del espíritu, pueden producir en cualquier momento una completa ruina. Y después de todo, una de las pocas cosas que sabemos de cierto, es que el diablo existe.

G. F.

DE LA GUERRA DE AYER Y LA CONTIENDA DE MAÑANA

Se ha repetido hasta la saciedad que el film norteamericano no es, en suma, más que el producto de una gran organización industrial. Se ha achacado a este hecho los inevitables defectos de «standardización», adulación de la masa y hasta constante culto al mal gusto. Todo ello con abundante razón. Y, sin embargo, precisamente en su categoría de industria radica la entera fuerza y poder del cine de Hollywood.

Las grandes marcas que exportan sus cintas a las cinco partes del mundo tienen invertidos en el negocio

de la producción inmensos capitales, cifras astronómicas a rentabilizar, dinero que no puede amortizarse más que haciendo que afluya a las cajas más capital para ir financiando, en interminable cadena, las producciones que salen de los Estudios. Mientras en Europa — por no hablar de España, donde el negocio cinematográfico apenas ha salido de un nebuloso estadio inicial — tiene todavía la edición de films un incierto carácter de aventura, un determinado regusto de «boutade» artística, en Hollywood las compañías de produc-

ción son negocios industriales dirigidos — «business is business» — sin el menor rigor artístico. La creación individual se ha reducido al mínimo, elevando en cambio a la categoría de dogma la labor de equipo, de por sí inevitable en todo film. El mecanismo de la realización se convierte así en una especie de tela de araña cuyos hilos se centran todos en un mismo fin: el triunfo de la película.

Gracias a este principio que integra bajo un común denominador a guionistas y argumentistas, a directores, creadores de «gags», técnicos y actores, el cine norteamericano consigue satisfacer el gusto del público en una medida superior a las demás cinematografías. Como en una industria cualquiera, los fabricantes se desvelan para dar al cliente lo que éste exige, analizando éxitos anteriores, compulsando estadísticas y «tests» y lanzando finalmente al mercado un producto escrupulosamente medido de efectos calculados y *máxima eficacia*.

Ahora bien, la organización industrial de que dispone permite asimismo modelar al máximo el gusto de ese público que parece adular. Resultaría curioso saber hasta qué punto influye en los departamentos de producción del cinematográfico suburbio de Los Angeles el gusto de la «clientela» y hasta qué extremo ocurre lo contrario. ¿No estamos viendo, día a día, ejercer su imperativo sobre las masas de todo el mundo ese conglomerado de modas, usos y costumbres salidos de los Estudios de Hollywood?

Consciente de su poder, el cine norteamericano impone — auxiliado por las poderosas andaderas de la técnica — los temas que sabe de antemano aceptados por el público, es decir, que responden a algo que se halla en el ambiente. Este poder que podríamos llamar adivinatorio y que no es tal teniendo en cuenta la capacidad industrial de Hollywood que permite la inmediata rectificación en el caso de haber equivocado la fórmula, se ha puesto de manifiesto en dos películas salidas últimamente con el sello norteamericano. Ambas versan sobre idéntico tema — la guerra — y ponen de manifiesto una vez más la oportunidad calculada que tienen los productores de Hollywood.

Si bien la anécdota es bélica en las dos cintas, la clase de guerra expuesta en ellas es muy diferente, con la diversidad que va del ayer al mañana. La primera (1) dibuja hábilmente al enemigo pasado, la segunda traza con mayor habilidad y una *gran dosis de disimulo la semblanza del adversario futuro*.

«Rommel, el zorro del desierto», es un bosquejo biográfico del más famoso soldado alemán de la contienda 1939-45. De haber triunfado los germanos, la UFA hubiera servido asimismo con toda seguridad a los públicos mundiales de 1950 ó 1952 una película sobre su más grande mariscal. En ella se habría cargado el acento sobre la estancia de Rommel en la «Kriegsschule» de Dantzig, el campamento de artillería de Ulm

(1) «Rommel, el zorro del desierto».

o sobre la entrada en combate en Bleid, cerca de Longvei. Se habrían cantado las glorias guerreras de la VII División «Panzer», entrada en flecha por los campos de Francia y finalmente, entonado una loa a los triunfos del «Afrikakorps» en los arenales líbicos. La cinta de la 20th Century Fox sobre Rommel es muy diferente. Basada de una manera parcial en la biografía de Desmond Young, centra toda la acción en la conjura del mariscal contra el Führer, en su participación en el fracasado complot de julio del año 1944.

Pueden fácilmente imaginarse las reflexiones que asaltan la mente del espectador español durante la proyección del «Rommel» salido de los Estudios angloamericanos. La calificación equívoca de «doble juego» viene irresistiblemente a los labios. Es posible que los acontecimientos relatados sean tan rigurosamente exactos como afirma el film y antes aseguraba Desmond Young en su famosa biografía. Al fin y a la postre, tanto el atentado del 20 de julio como anteriores y posteriores acontecimientos, probaron que no todos los alemanes aceptaban el gobierno de Hitler. Pero no hay que olvidar que nuestra memoria está íntegramente ocupada por la imagen de un Rommel victorioso y fiel, no ya a un régimen, sino a una patria (2).

Por mucho que sea nuestro deseo de objetividad, de serenidad, tenemos demasiado sensible el recuerdo

(2) Según parece, ha sido prohibida la proyección de «Rommel» en España.

de Nüremberg, donde no se juzgó solamente una ideología política sino un país entero, para no sentir cierto resquemor —no diré malestar— ante imágenes que a la postre no son más que la apología de una traición.

Claro que este canto a la conjura era necesario para los fines propagandísticos de los vencedores, para su rehabilitación del militarismo condenado hace siete años. Después de las palabras de Mac Cloy, Alto comisario norteamericano en Alemania, especificando que el soldado germano no había perdido el honor, después de la integración alemana en el marco defensivo aliado había que llevar al convencimiento de las masas mundiales la idea de que en 1939-45 no se luchó contra Alemania como nación sino contra el ideario nacionalsocialista. Y los mismos que miraron con la más absoluta indiferencia la conspiración de 1944, que una vez desaparecido Hitler —que ahora parece objeto exclusivo de sus rencores— se negaron a hacer la paz con el gobierno de los treinta días de Flennsburgo, impone, gracias a su organización industrial del cine, el ambiente necesario a los fines políticos perseguidos.

Objetivos totalmente opuesto a los de 1945, porque también es diferente el enemigo. Así lo especifica la segunda de las cintas antes mencionadas (3) donde se emplea abundantemente la fantasía para centrar la atención del público en unos puntos dispuestos de antemano. Imagine-

(3) «El enigma de otro mundo».

mos un meteoro cayendo cerca de una base polar donde se halla instalada una expedición científica norteamericana. Imaginemos que el meteoro no es tal, sino una especie de «platillo volante», un ser extraño que es trasladado a la base encerrado en un bloque de hielo. Se trata nada menos que de un habitante de otro mundo cuya presencia provoca la división entre el equipo de meteorólogos. Los sabios y científicos, dirigidos por un Premio Nobel quieren estudiar el enigma que revoluciona toda sus teorías. Los militares al mando de un capitán se dan cuenta del peligro que el «enigma» puede representar y abogan por su inmediata destrucción.

Las previsiones del capitán se cumplen: el extraño ser, que participa de la naturaleza vegetal, se fuga y estrangula un perro. A pesar de la política de «mano tendida» que los científicos practican hacia él, intenta acabar con un sabio. Amenaza con su reproducción. No queda, pues, otro remedio que dar plenos poderes al militar que destruye el «enigma» por todos los medios: petróleo inflamado, ametralladoras, electrocución.

Salvando todo lo anecdótico — que es mucho — de la citada cinta, hay que reconocer lo esencial en el argumento ideado por Charles Lederer: el conflicto entre el Premio Nobel y el soldado. Este representa la

«american way of life», el creciente — permítasenos emplear un concepto usado y abusado por la propaganda comunista — militarismo norteamericano cuya aparición es el fenómeno más destacado de nuestra época. Aquél, en cambio, personifica la ingenua fe progresista — otro vocablo de manual soviético — en la ciencia, esa convicción que ha llevado al error a tantos Pontecorvos. Después de los fervores norteamericanos en la eficacia científica, es curioso comprobar en esta cinta un alegato contra los que fundamentan en tal creencia su entera filosofía.

Pero en la especulación futurista de la película se trasluce algo más, y ese algo es una voluntaria alusión a la situación presente en todas sus anticipaciones. La acción se ha situado en el polo, punto estratégico de primera categoría en una posible guerra contra la URSS, el habitante pertenece a «otro mundo» y ni siquiera falta la admonición final exigiendo atención constante para prevenir la agresión.

O lo que es igual, se concluye la liquidación de la guerra de ayer que ofrece «Rommel» con la encubierta exposición de la contienda de mañana, aprovechando hasta el máximo la oportunidad del momento con el sentido agudo que caracteriza a la gran industria de Hollywood.

J. R.

BIBLIOGRAFÍA

DIELS, HERMANN: «Die Fragmente der Vorsokratiker». Griechisch und Deutsch von. — Sechste verbesserte Auflage herausgegeben von Walter Kranz. Berlin-West, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1951. 504 págs

Los amantes de Grecia y los amantes de Alemania deben reunirse en un symposio. Se beberá primero. Luego se levantarán los convidados uno tras otro para declarar las excelencias de la bebida que se servirá en tal ocasión: cerveza mezclada con vino aguado.

Ha resucitado el Diels. (La impresión de este primer tomo se terminó en febrero de 1951, pero hasta ahora no ha llegado a España). Las circunstancias, desgraciadamente, no han permitido una palingenesia muy gloriosa. Los editores — con gran sentimiento del Dr. Kranz, que prologa el volumen — no han podido pasar de una reproducción de la quinta edición, por lo que los textos A y B aparecen sin variaciones, no recogiendo en ellos resultado alguno de la investigación posterior a 1934 (fecha en que se cerró la quinta edición, aunque el último volumen saliera en 1937). Pero el Dr. Kranz — con sus principales colaboradores: H. Cherniss, H. Fränkel, P. Friedländer, Br. Snell y el R. P. Safferi, O.P. — ha superado esa limitación editorial mediante la adición de un apéndice. En él se recogen los trabajos de Rodolfo Mondolfo sobre la obra clásica de Zeller (aparecidos en Italia

en torno a 1938 y parcialmente conocidos en España y América española gracias a la edición Losada, Buenos Aires, 1942), W. Nestle (1942), Jaeger (del que sólo se cita en el prólogo la *Theology of the early Greek philosophers*), que es de 1937; pero en el Apéndice he visto que se recoge su traducción y comentario del fragmento A 9 de la 4.^a de Anaximandro — que en esta sexta edición es el B 1, como en la quinta —, traducción y comentario que el gran helenista ofreció en «*Paideia*»), Br. Snell, O. Gigon (los «*Studien...*» de 1945), la edición comentada de Capelle (1940), el «*Nomos und Physis*» de Hineimann (1945) y los estudios de Cherniss sobre la crítica aristotélica de los presocráticos (1935).

El Apéndice es bastante rico en información. Cubre veintidós páginas impresas en un cuerpo siete pequeño y está redactado muy concisamente. Con el natural interés he buscado el trozo del Apéndice dedicado a Anaximandro... y sí. E incluso con magistral severidad. El Doctor Kranz dedica veintitrés líneas de correctivo filológico al atrevimiento heideggeriano en «*Holzwege*». Creo que al lector le interesará muchísimo más que cualquier comentario mío las propias palabras de Kranz. Me apresuro a traducírselas: «La frase del escrito de Anaximandro — no es una «sentencia», ya que va seguida de contexto — tiene en Jaeger según nos parece, recta interpretación, desde el punto de vista lingüístico y desde el punto de vista de

la historia del espíritu... Es para nosotros decisivo el que... Simplicio dé como auténticamente de Anaximandro toda (1) la frase, pero también como construída en estilo indirecto (2) y que ya Solón, contemporáneo de Tales, considere que el Juzgar se halla bajo la presidencia de *Khrónos*. Contra la traducción de Heidegger... hay que decir que en la lengua del siglo sexto los conceptos *díke*, *adíkia*, *díken didónai*, *tísis* pertenecen a la esfera específica del derecho...» (pág. 487).

De todas maneras, el editor no ha caído, naturalmente, en la ingenuidad de creer que Heidegger haya olvidado todo su griego. Nos dice en un inciso que no ignora que el mismo Heidegger considera a su traducción «*wissenschaftlich nicht beweisbar*» (no susceptible de prueba científica).

Para terminar con una copa de cerveza y vino aguado en la diestra, felicitémonos de esta esperanza que es para Europa la vitalidad, por lo visto indestructible de la ciencia alemana. El Dr. Kranz añadió en la quinta edición un nuevo dístico a la dedicatoria que Diels antepuso a la primera edición de su libro —dedicatoria a Dilthey, como es sabido— y a las otras dos que ya se habían sumado a la primera. Dice así:

Ἀρχαίης σοφίης ἄμα χαίρετον ἡγεμονίης
 βυστέρης φίλης μνήμα τόδ' ἐστίν αἰεί.

Supongo que «vuestra amistad» es la de Diels y Dilthey. Pero permítaseme jugar al mal traductor, para que, dejando en el aire la amistad o amor de modo que se generalice

(1) Heidegger no acepta la autenticidad de las primeras palabras de la frase.

(2) Heidegger traduce en estilo directo.

vagamente, el «siempre» con que termina el dístico profetice también la inmortalidad de ese viejo amor que es el humanismo.

M. S. L.

SIMONE WEIL. — *La Condition Ouvrière*; París, Gallimard, 1951.

El día 4 de diciembre de 1934, la profesora Simone Weil, habiendo obtenido un año de excedencia «para estudios personales» (¡curiosa terminología oficial!, ¿en qué podrán consistir unos estudios impersonales?), ingresaba en una fábrica metalúrgica en calidad de «peón de máquinas». El libro que ahora comentamos se compone con diversos textos de Simone Weil que, directa o indirectamente, se refieren a su experiencia de la vida obrera. Una vida en la que ella participó sin subterfugios, sufriendo la angustia y la fatiga del trabajo, y sufriendo también el hambre y la angustia de la falta de trabajo. Los textos son de muy variado carácter (un diario, cartas más o menos íntimas, artículos, una conferencia) y en su mayor parte no estaban destinados a la publicidad; sin embargo, el pensamiento que en ellos se expresa posee la mayor coherencia. No se engañaba su autora respecto a sí misma, cuando escribía a una amiga incomprensiva: «Date cuenta de que vivir, como tú haces volcada sobre el instante, no permite quizás apreciar lo que significa concebir entera y reunida la propia vida, y adoptar la firme y constante resolución de hacer con ella algo, orientándola de un cabo a otro en un sentido determinado, a fuerza de voluntad y de trabajo» (p. 18).

No es de creer que quien formula

en tales términos su sentimiento ético, vaya a romper bruscamente el curso visible de su vida, por inconsciencia o capricho momentáneo. En efecto, Simone Weil asegura: «entré en una fábrica principalmente para informarme acerca de ciertas cuestiones muy precisas que me preocupan, y que no puedo ahora enumerar» (p. 25). Al lector incumbe descubrir qué cuestiones son éstas. No es tarea demasiado fácil. Y no por que la escritora se muestre ambigua y reservada. Al contrario, abundan en *La Condition Ouvrière* las fórmulas tajantes, tal vez en exceso tajantes. «El nombre de opio del pueblo, que Marx aplicaba a la religión—leemos—, ...conviene por esencia a la revolución. La esperanza de la revolución es siempre un estupefaciente» (p. 263). O bien: «...cuando pienso que los grandes jefes bolcheviques pretendían crear una clase obrera libre sin que ninguno de ellos —Trotski, desde luego, no, y creo que tampoco Lenin— hubiera penetrado jamás en una fábrica ni tuviera por consiguiente la más remota idea de las verdaderas condiciones determinantes de la servidumbre o de la libertad para los obreros, la política me parece una farsa siniestra» (p. 16). No todas las frases tienen este tono. Simone Weil distingue muy bien entre pensamiento y vituperio, y por fortuna, pensar le interesa más. Nos explica: «Después como antes de una revolución sedicente obrera, los obreros de R. continuarán obedeciendo pasivamente, en tanto que la producción esté basada en la obediencia pasiva. En lo que respecta a que el director de R. se halle bajo las órdenes de un consejo de administración que represen-

te a un grupo capitalista o bajo las de un *trust de Estado* nominalmente socialista, la única diferencia habrá de consistir en que, en el primer caso, la fábrica por una parte, y por otra la policía, el ejército, las cárceles, etc., se hallen en distintas manos, y en el segundo caso se hallen en las mismas manos. La desigualdad en la relación de fuerzas no se ve, por lo tanto, disminuía, antes bien acentuada» (p. 144). ¿Dónde está, pues, la raíz del problema obrero? «En lo concerniente a las fábricas, la cuestión que ante mí se plantea, y que no tiene nada que ver con el régimen político, es la de cómo llevar a cabo un tránsito progresivo desde una total subordinación a una cierta mezcla de subordinación y colaboración, siendo la colaboración pura el ideal» (p. 144). Se trata, naturalmente, de colaboración del obrero. Pero no primordialmente de que éste colabore en la dirección de la fábrica o participe en sus beneficios, o sea, en definitiva, de que acceda al poder. Sería esto la «colaboración pura», ideal remoto. Pero antes de ocuparse de la inserción de la fábrica en la sociedad, el obrero debe resolver el problema que plantea su propia inserción en la fábrica, y aun considerando en ésta sólo el aspecto más concreto: el trabajo que en ella se realiza. El trabajo fabril, insiste Simone Weil, se lleva a cabo de modo inhumano. Las cuestiones de salarios o de duración de la jornada, por graves que sean, enmascaran una cuestión más grave todavía: ¿qué hace el obrero en la fábrica, y en qué condiciones lo hace? Debemos remitir al lector a los propios textos de Simone Weil. Sólo ellos pueden revelar el sentido de esta pregun-

ta; ningún resumen puede dar idea del frío dramatismo del *Journal d'U-sine*. Para evitar equívocos, sin embargo, enunciaremos brevemente las razones por las que su autora piensa que el trabajo se realiza en las fábricas modernas en condiciones que matan la dignidad del obrero y le cierran toda posibilidad de «ejercer la grandeza de ánimo»: 1.º, cada obrero se ve obligado a repetir monótonamente un pequeño número de gestos elementales, demasiado rudimentarios para que puedan ofrecer ningún ejercicio a su inteligencia, y que asimilan su función a la de una máquina; 2.º, aquellos gestos deben ser realizados a una «cadencia» extremadamente rápida, que impide por una parte al obrero distraerse de su estúpido trabajo y le somete a una excesiva tensión nerviosa, y por otra parte bordea el límite de su resistencia física; 3.º, para conseguir que los hombres se sometieran a semejante régimen de trabajo, hay que socavar su resistencia moral por medio de una constante humillación (vejaciones en el trato y en el reglamento de los talleres) y del más crudo soborno (porcentajes sobre las piezas ejecutadas según la rapidez de la cadencia); y 4.º, el obrero ignora en absoluto la función y la utilidad de las piezas que fabrica, y se le niega toda opción a comprender el sentido de su labor. Ante la gravedad de tales imputaciones, y la ejemplar honestidad de la experiencia que las apoya, vemos, pues, que las limitaciones realizadas por Simone Weil en el problema obrero, tal como es discutido de ordinario, le llevan en definitiva a plantearlo sobre bases enteramente nuevas.

¿Nuevas? Sí, sin duda, para nues-

tra embotada imaginación. *La Condition Ouvrière* rompe la costra de hábitos y vicios mentales y de intereses más o menos conscientes, gracias a la cual habíamos olvidado ciertos hechos. Pero difícil nos sería alegar, de buena fe, ignorancia. Por muy escasa que sea nuestra experiencia directa, por lo menos podemos decir, como el Tomlinson de Kipling:

*O this I have felt, and this I have
[guessed, and this I have
heard men say,...
And this I ha'got from a Belgian
[book...*

En un libro belga, precisamente, en las Memorias de Henri de Man, leímos que en las fábricas Ford se somete a los obreros que solicitan empleo a un previo examen médico, destinado a rechazar a los más vigorosos y aptos y a admitir a los débiles e idiotizados, ya que éstos se mostrarán siempre más sumisos y menos inclinados a cambiar de empleo, provocando molestos cambios de personal, y que por otra parte cualquiera puede realizar las tareas de un obrero de Ford. Pero ya en el siglo XVIII, apenas organizada la industria moderna en sus formas germinales, algunos economistas plantearon la cuestión. Véase Ferguson: «La ignorancia es la madre de la industria... La reflexión o el talento imaginativo pueden inducir a error, pero el hábito de mover el pie o la mano no tiene nada que ver con la una ni con el otro. Por eso donde más prosperan las manufacturas es allí donde se deja menos margen al espíritu, hasta el punto de que el taller podría ser definido como una máquina cuyas piezas son hombres». Y Adam

Smith: «El espíritu de la mayoría de los hombres se desarrolla necesariamente sobre la base de las faenas diarias que ejecutan. Un hombre que se pasa la vida ejecutando unas cuantas operaciones simples... no tiene ocasión de disciplinar su inteligencia... Va convirtiéndose... en una criatura tan estúpida e ignorante como el que más... La uniformidad de su vida estacionaria corrompe también, naturalmente, la intrepidez de su espíritu...» Y ya Ure, a principios del siglo pasado, aconseja a Ford: «La naturaleza humana es tan imperfecta, que los obreros más diestros son también los más tercos y los más difíciles de manejar». Nos dice en fin, la vieja Biblia del obre-rismo: «La limitación y hasta la imperfección del obrero parcial son las que determinan su perfección como miembro o parte integrante del organismo obrero total. El hábito adquirido en el desempeño de una función aislada convierte al obrero en su órgano natural y seguro, a la par que su articulación con el mecanismo total le obliga a trabajar con la regularidad de una pieza de maquinaria» (*Cap.*, t. I, cap. XII, 3). Y en cuanto a lo poco que cabía confiar en que una revolución política alterara las condiciones del trabajo, a no ser que modificara en absoluto el régimen de producción, y a la absoluta puerilidad de la creencia en la culpabilidad personal del capitalista, y de la esperanza en que, eliminado éste, resulten abolidas las consecuencias de su supuesta malignidad, seguramente el mismo Marx sabía bastante más de lo que han sabido ver sus seguidores tanto como sus impugnadores. Escribía, en efecto: «El capitalista no es más que el

capital personificado. Su alma es el alma del capital». De ahí su antipatía por el socialismo sentimental, de un Proudhon, por ejemplo. En general, todo el que trata de la cuestión obrera, tiende a disolver su existencia objetiva, y a pretender que basta con la buena intención (más o menos enérgica en su modo de operar) para resolverla. No hay mejor prueba de que se trata precisamente de la más grave y urgente cuestión.

Volvamos a Simone Weil. Si al fin resulta que sus conclusiones no son tan nuevas como nos había parecido al pronto, bajo la impresión de la cortante nitidez con que las expresa, más aún, si los problemas que la ocupan habían sido ya debatidos desde el nacimiento de la industria capitalista, ¿a qué fué Simone Weil a una fábrica? ¿Qué preguntas esperaba contestarse con su experiencia de obrera? La clave se encuentra en algunos pasajes enigmáticos del *Journal d'Usine*. Enigmáticos por su dificultad intrínseca, y porque no parecen venir a cuento, ni estar enlazados con los temas que ocupaban entonces a su autora. Pensemos, sin embargo que el *diario* fué escrito con esfuerzo, al concluir unas jornadas agotadoras para el frágil cuerpo de Simone Weil; en él no sobra ni una palabra. Se refieren aquellos pasajes a la matemática y a la literatura. Los textos relativos a la matemática son los más extensos y más interesantes. No podemos ahora pretender estrujar su sentido. Destaquemos tan sólo que Simone Weil busca «una concepción general de la ciencia», y que, para obtenerla, estima necesario comprender «el esfuerzo perpetuo de los creadores de signos para hacer que las combinaciones de éstos ofrez-

can progresivamente una mayor analogía con las condiciones *reales* del trabajo humano» (p. 123). Sostiene, en general como más despegada de Simone Weil, que la ciencia estimada la realidad consiste en cierto modo en una *imitación* del obrero, de lo que sería el obrero en un régimen de producción que le permitiera comprenderse a sí mismo. Por otra parte, piensa un día en los personajes de Racine, y anota en su diario que «están muertos». Observa que la Andrómaca de Racine, por contraste con las esclavas en Homero, no se ve forzada a «acarrear agua ni a tejer lana»; su cautiverio es puramente abstracto. Y comenta Simone Weil: «La tragedia de Racine es en efecto una tragedia de corte. Sólo el poder puede producir tales desiertos en las almas... No les queda a los héroes de Racine más que el *puro* poder, sin ninguna capacidad de trabajo material...» (p.120-121). Estas palabras hieren el vivo nervio de la desazón de su autora. Quiéralo o no, reconózcalo o no, todo no-obrero ejerce actualmente poder sobre el obrero, y vive del ejercicio de tal poder. Quien renuncie a comprender de modo exhaustivo cómo actúa éste, reduce su propia vida a una pura abstracción, y en definitiva se descalifica humanamente a sí mismo, no de otro modo que el sistema de producción capitalista descalifica al obrero. Calificar al obrero y calificarnos a nosotros, son dos aspectos de un único problema. Si rehusamos considerar cara a cara la condición obrera, nos enseña Simone Weil, anticipamos nuestra muerte. Para ahuyentar su muerte prematura descendió ella al infierno de la fábrica. Cada lector de su libro debe ahora

hallar el medio de que su experiencia adquiera valor y sentido para él.

G. F.

ARMAND CUVILLIER. — «Manuel de Sociologie». Presses Universitaires de France, París, 1950. Dos tomos, XXVIII-380; 720 págs.

A. Cuvillier es un autor al que recientemente se ha empezado a traducir al español (su *Introducción a la Sociología*, en México, 1938; su *Metafísica*, en Montevideo, 1947). Su notable capacidad de síntesis queda evidenciada de un modo palmario en este «Manuel de Sociologie», que constituye un esfuerzo de orden metódico y de concreción para dar a los estudiantes una idea de las múltiples direcciones de la Sociología. Resulta particularmente difícil poder cifrar, por ejemplo, las líneas intencionales y el contenido del pensamiento de la escuela de sociología histórica (en especial los hermanos Weber), dedicándoles en conjunto poco más de tres páginas de texto. Y es precisamente esto lo que el autor intenta con un voluntarioso trabajo de depuración conceptual, que permite caracterizar en breves líneas a un sociólogo y a su obra. Las amplísimas bibliografías que acompañan a cada capítulo forman el complemento, realmente exhaustivo, para remitir al estudioso al conocimiento directo de los textos.

La obra consta de una parte histórica en la que ofrece una rápida perspectiva del desarrollo de las investigaciones sociológicas desde la Antigüedad hasta Comte (cap. I) y desde Comte a nuestros días (cap. II), sin recurrir en este segundo capítulo,

al debatido método de la clasificación de las tendencias sociológicas por naciones, más que en aquellos casos en que es obvio que al común denominador nacional se acompaña una cierta unidad de pensamiento (por ejemplo, la sociología alemana). Viene después una parte metodológica (caps. III al VI) con algunos comentarios críticos; un capítulo (el VII), dedicado a la morfología de los grupos sociales; y una parte final, que bajo el poco sugestivo, y tal vez no muy adecuado título, de «Fisiología social», agrupa las sociologías aplicadas, a saber, la económica (cap. VIII), la jurídica y moral (IX), la sociología de la familia (X) y la sociología política (XI).

La objetividad de exposición, el gran material aducido, y en particular el sistema que a lo largo del libro se usa de referencias bibliográficas, dando lo esencial de una definición, de una teoría o de una escuela y el lugar en que se exponen, hacen a la obra sumamente útil. Dentro de ligeras variantes, la posición adoptada por el autor puede ser definida como la de un epígono de la escuela de Durkheim.

H.

GRAF SCHWERIN VON KROSIGK.

—«Es geschah in Deutschland». Tubinge. Rainer Wunderlich, 1950; 380 págs. en 8.º

El conde Schwerin von Krosigk fué una relevante figura en la Alemania de los últimos tiempos. Primero funcionario del Estado prusiano, encargado presupuestario del ministerio de Finanzas del Reich a partir de 1929 y luego, titular de dicha

cartera de 1932 a 1945, es decir, bajo la presidencia sucesiva de Von Papen, de Schleicher, de Hitler y finalmente del almirante Doenitz en el efímero gobierno instalado en el Schleswig-Holstein. Condenado por el tribunal de Nuremberg a diez años de reclusión, fué amnistiado en febrero del pasado año.

Durante la estancia en la cárcel fué cuando se le ocurrió la idea de compendiar todos sus recuerdos sobre las destacadas personalidades de la Europa de los últimos cuarenta años — diplomáticos, políticos, militares, etcétera — que tuvieron algo que ver en la tragedia germana. Su libro forma una galería de retratos —unos sesenta— cuyo conjunto constituye un fresco animado y revelador de la historia alemana. Excepto los más ancianos, todos los demás tuvieron relación personal con el autor, que ha transcrito sus impresiones en un estilo punzante, con frecuencia cargado de notas humorísticas y carente por demás de toda preocupación personal o justificativa.

La primera parte, «El ocaso de la monarquía», está constituida por los bosquejos del príncipe Van Bulow, calificado de «cortesano y actor» y Bethmann-Hollweg, el «canciller filósofo», así como las semblanzas de cuatro militares: los dos Moltke, Waldersee y de una manera especial Schlieffen, «el teórico de la maniobra envolvente» y doctrinario del Gran Estado Mayor. Para Schwerin von Krosigk, las virtudes estrictamente militares de Schlieffen son evidentes; una cosa le reprocha: haber llevado la especialización y el particularismo del oficial germano hasta tal punto que terminó por alejarlo de todo aquello que estuviera

fuera de los límites castrenses. Este concepto, adoptado más tarde por Von Seeckt, terminaría por poner a disposición de Hitler un cuerpo de oficiales, impermeable a todo espíritu político y cuyo manejo haría aún más cómodo la repugnancia instintiva a toda crítica.

Entre las personalidades que figuran en la segunda parte hallamos a Stresseman, clasificado bajo el título de «Nadie es profeta en su patria». El autor no vacila en declararlo «el único estadista alemán auténtico desde Bismarck» y «el primero que supo superar el concepto estrecho de nacionalidad para convertirse en un europeo convencido». Von Krosigk traza una emocionante pintura de sus esfuerzos y su doble lucha contra la oposición interior (partidos «nacional-alemán» y «nacionalsocialista») y la incompreensión de los estadistas aliados a quienes no dejaba en paz, allá por los años 20, el fantasma de la resurrección alemana.

Von Krosigk considera al general Von Seeckt como el heredero espiritual de Schlieffen, que cree como éste que hay que mantener cuidadosamente alejada de la política a la oficialidad. Partidario enérgico de la alianza con Rusia, se aprovecha de las buenas relaciones entre la República de Weimar y el régimen soviético para instruir oficiales alemanes en las escuelas del Ejército Rojo y habituarlos, fuera de las miradas curiosas de las comisiones aliadas, en el empleo de carros blindados y aviones. Idéntica política sería seguida por el general Von Hammerstein-Equord, curiosa figura de «indolente gran señor», a quien llamaban asimismo «el general rojo» porque su hija era comunista, que concibió en

1939 el proyecto — desarticulado por el olfato «casi animal» de Hitler — de secuestrar al Führer.

El autor consagra asimismo páginas de interés al general Von Schleicher, el «soldado político» que dedicó toda su vida a la intriga. Supo servirse de Hindenburg, de Brüning y de Von Papen para sus fines particulares. A la llegada al poder del nacionalsocialismo creyó que podría utilizar asimismo a Hitler. No fué así y el despecho le llevó a comprometerse en la conjura de Röhm. Fué liquidado en unión de su mujer en la gran «purga» de 1934.

«Los estadistas extranjeros representaron generalmente un papel fatal en la tragedia alemana», escribe el autor. Exceptúa, sin embargo, a algunos de ellos que «supieron testimoniar cierta comprensión hacia Alemania y sobreponer el interés general al egoísmo nacional». Este fué el caso de Laval y asimismo el de Herriot, por lo menos durante la conferencia de Lausana, en la que demostró su habilidad y buena voluntad. En este apartado engloba asimismo a Ramsay MacDonald, «el predicador metodista», a Neville Chamberlain, «el peregrino de la paz» y a Karl Burkhart, el valeroso e imparcial Alto Comisario de Dantzig.

La tercera parte es, con mucho, la más importante de la obra. Se compone, en primer lugar, por los retratos de «aquellos que ayudaron a Hitler en su ascenso al poder»: Hugerberg, el gran industrial anexionista, conservador y anhelante de restaurar el poder colonial germano; Seldte, el «eterno combatiente», antiguo jefe de los «Cascos de acero», organización que hizo —o dejó— absorber por las masas nacionalsocia-

listas, y Schacht, «personalidad brillante aunque empañada por una increíble vanidad».

Finalmente, el propio «dictador» se asoma a las páginas del libro. Las treinta que le consagra Von Krosigk constituyen uno de los mejores análisis de Hitler aparecidos hasta la fecha. El que fué su ministro presenta la personalidad del Führer en cinco problemas, cinco alternativas que en determinados momentos de su trayectoria política se presentaron al Führer. La primera, «¿golpe de Estado o legalidad?», fué solventada por vía legal. Hitler sabía bien que el pueblo alemán, fanático del orden, se agruparía enteramente —como así fué— en torno a un estadista llegado al poder por cauces enteramente legales.

Una vez asentado en el puesto-clave del Reich, se presentó a Hitler la opción de seguir siendo «Führer» —guía, conductor— o comportarse como un dictador absoluto, sin ninguna autolimitación en el ejercicio del poder. Para Von Krosigk, la decisión sobre este problema no fué sino obra de un progresivo deslizamiento hacia el poder total, en parte a causa de la especie de embriaguez que comporta el ejercicio de gobierno, en parte a causa de la desconfianza sentida hacia quienes le rodeaban.

Otra de las alternativas fué esta: «¿Se construiría el III Reich por la evolución o la revolución?» La adversión instintiva que Hitler, como todos los grandes líderes revolucionarios, sentía hacia los funcionarios de carrera le incitó a reemplazarlos por miembros del partido. Medida que provocó acto seguido la arbitrariedad, el desorden y el terror, es

decir el estadio intermedio en el proceso habitual de una revolución según el conservador Von Krosigk.

«¿Guerra o paz?». Considera el autor que la voluntad bélica existió siempre en el ánimo de Hitler. Sin embargo, este afán de resolver los problemas de una manera tajante se vió contrapesado, en la primera parte de su gestión gubernamental por el exacto conocimiento de la realidad alemana. Los éxitos iniciales en el planteamiento de las reivindicaciones en el plano internacional y el íalseamiento posterior, por parte de un «entourage» excesivamente adulator, de los informes sobre el auténtico estado de Alemania, fueron dos factores que alentaron la actitud bélicamente agresiva de Hitler.

Y finalmente, cuando ya las sombras de la derrota se cernían sobre Germania, una última alternativa se plantea: ¿a quién hay que salvar? ¿al pueblo alemán o al régimen? La respuesta se halla en esta frase de Hitler repetida a Speer: «Si el pueblo alemán no puede darme la victoria, que desaparezca...».

En los capítulos siguientes se pasa revista a las personalidades que formaban el íntimo círculo de Hitler y los grandes teóricos del partido nacionalsocialista. Aparece Goering, «el gran veleidoso»; Goebbels, «la inteligencia diabólica»; Ribbentrop, incapaz y vanidoso; Hess, «el modesto suplente»; Martín Bormann, implacable en su fanática obsesión; Himmler, «el teórico del terror». Se asoman asimismo al libro Rosenberg, dogmático confinado en su teoría de la «Herrenrasse»; Streicher, jurado antisemita, director del periódico «Der Stürmer», etc., etc. Todos los personajes que el seco dogmatismo

de aquella época pudo producir, desfilan por las páginas de esta obra. Hombres mediocres en su mayoría, aupados por las circunstancias y en constante conflicto entre su esterilidad socialista y su ardoroso patriotismo.

Pero Krosigk no se detiene en ellos, sino que analiza también otras figuras asimismo en conflicto: los generales, oscilando siempre entre la obediencia y la resistencia: Beck, el «último discípulo de Moltke», llega a jefe de la Resistencia y se suicida tras el fracasado atentado de 1944; Blomberg, de carácter débil y deslumbrado por el nacionalsocialismo; Fritsch «el guerrero sin tacha», víctima de una conjura urdida en el cuartel de las SS y finalmente Rommel, el prestigioso Rommel, gloria de la contienda, que tras El Alamein se halló ante una encrucijada, escogiendo el que había de costarle la vida: la resistencia al régimen.

Precisamente en uno de los capítulos, se estudia este movimiento de la resistencia activa en el interior de Alemania, movimiento que los aliados en su odio contra todo lo germano —no lo nazi— trataron siempre de minimizar, dándole un golpe de muerte con la fórmula rooseveltiana de «la rendición incondicional». Aparece Gordeler, el «revolucionario burócrata», que llevaría su minuciosidad de covachuela hasta el punto de escribir un detallado diario de sus actividades antihitlerianas. Al ser detenido y caer dicho documento en manos de la Gestapo, fueron conocidos los nombres de todos los conjurados. Aparece Von Stauffenberg, el autor del último atentado contra Hitler, «el más resuelto de los opositores al régimen, el más dinámico

y el más furibundo enemigo de Hitler». Y asimismo hace mención el autor de otros aristócratas: Schering von Schwanefeld, York von Wartenburg, los dos Von Schulenburg y el general Von Falkenhausen, gobernador militar de Bélgica durante la ocupación.

Las últimas páginas están dedicadas al pastor Niemoller y al almirante Doenitz. El retrato del primero resulta cautivante porque hace mención a su actividad presente, a la reciente condena de la posible participación alemana en una guerra contra el Este y su oposición al rearme de la República de Bonn. El autor cree que el pastor Niemoller ha sobrepasado con mucho las atribuciones de su sacerdocio. «Mezcla política y religión de tal manera, que no puede sino crear un enorme confucionismo en los espíritus».

En cuanto al segundo, la pluma de Von Krosigk sabe realzar toda su inmensa virtud patriótica. Designado por el Almirante ministro de Asuntos Exteriores y luego presidente del efímero gobierno de treinta días establecido en la frontera danesa, sólo él sabe los esfuerzos de Doenitz por salvar lo insalvable y convencer a los occidentales del peligro ruso que el rooseveltismo se obstinaba en no ver.

Sobre el fondo de aquellos momentos confusos destaca, relevante, la gran figura del almirante, su impasibilidad en la desgracia y su dedicación entera a la patria.

Condenado a diez años de reclusión en Nuremberg, volvió a ver por última vez a Von Krosigk en 1945. De entonces datan estas palabras que cierran el libro con su laconismo castrense: «Voy a pagar por todos

los que han eludido su responsabilidad».

J. R.

HORA SIMA. — *Destinée du Nationalisme*. 228 págs. S. E. G., París, 1951.

He aquí el libro que el mundo — o, por decirlo menos enfáticamente, el pequeño círculo de hombres que todavía se ocupan en este complejo fenómeno que se llama la *política* — estaba esperando desde hace unos años. Y es que entre la copiosa literatura vertida a modo de diagnóstico sobre la hora presente de Europa, faltaba este aletago en defensa de una de las muchas ideas que zozobraron dramáticamente durante la última contienda mundial: el nacionalismo.

Su autor fué lugarteniente y sucesor de Cornelio Codreanu, en la dirección de la Guardia de Hierro rumana, uno de los más puros y auténticos movimientos populares de carácter nacionalista, uno entre los muchos que sucumbieron en el torbellino de ilusiones, derrotas y revanchas que azotó a Europa entre los años 40 y 50. Horia Sima, siempre al frente de sus legionarios, fué protagonista de relevante excepción en la tragedia profundamente *humana* — y no sólo política, es decir, ideológica, partidista y meramente doctrinaria — que vivieron muchos de los pueblos que hoy yacen sojuzgados tras el telón de acero. La incompreensión de las democracias capitalistas hacia estos movimientos a los que de una manera primaria se etiquetó de «fascista», sólo es comparable con la soberbia que cegó a Hitler

en su relación con ellos. Y es curioso constatar el hecho de que fué precisamente el sentido anticomunista de estos movimientos, un anticomunismo radical, hecho cuestión de vida o muerte, el que hizo que demócratas y totalitarios se forjaran ideas igualmente erróneas aunque opuestas, acerca del carácter del nacionalismo. Siendo movimientos de signo liberal-burgués, es decir, restauradores, y hasta cierto punto conservadores — aun apelando a procedimientos revolucionarios — de las ideas y principios de la civilización occidental y de ahí su valor como baluartes avanzados frente al comunismo destructor de aquellos principios) fueron combatidos, desde dentro, primero y luego desde fuera, ya en guerra abierta, por los estados democráticos. Por otra parte, su común antibolchevismo hizo creer a Hitler que podía contar en cada país europeo con fuerzas que fueran un simple duplicado del partido nacional-socialista, para utilizarlas como *quintas columnas* a la hora de la invasión de los países del Este.

La tragedia de estos movimientos — «satélites» únicamente en cuanto consideraban naciismo y fascismo como adelantados en la lucha contra el bolchevismo — al presenciar con estupor la firma del pacto germanosoviético, primero, y al sufrir después la invasión de su patria por aquellos a quienes habían admirado hasta la víspera y se convertían de pronto en sus más implacables perseguidores, pactando con los Antonescu y demás traidores de ocasión, está reflejada en las páginas serenas y apasionadas, pero sin caer en sentimentalismos nostálgicos y llenas de claro realismo, de este libro.

Por la personalidad de su autor, por su tono y por los conceptos en ella vertidos, constituye esta obra una réplica a «La hora 25» que vaticinara para un mundo perdido sin remisión posible, otro rumano: el apocalíptico Virgil Gheorghiu. Y la solución que preconiza para esta hora del mundo, es nada menos que el Nacionalismo. Pero aquí radica la originalidad de la obra. No se trata del viejo nacionalismo desacreditado, chauvinista, basado en el pasado y que tantas tragedias ha desatado sobre Europa. Propugna el autor por una conciliación entre los Estados democráticos enzarzados hoy en una lucha a muerte con el comunismo y las fuerzas nacionalistas que son hoy indispensables para la creación de un frente anticomunista unido y potente. Para ello el nacionalismo tiene que evolucionar, o como dice Horia Sima, se trata, en realidad, de otro nacionalismo. Distingue el autor entre los conceptos *nacional* y *Nacionalismo*: «National et Nationalisme representent deux étapes dans la vie d'une nation, deux temps différents de sa vie, l'un dirigé vers le monde extérieur, vers l'«epos», l'autre vers le monde intérieur, vers l'«ethos». Es decir, que lo nacional representa la fase de extensión y delimitación geográfica y de afirmación sobre otros pueblos, lo cual da lugar a las desviaciones imperialistas, en tanto que el verdadero movimiento nacionalista busca en una profundización en las propias esencias del país una perfección espiritual y una mayor autenticidad. Lo nacional actúa en extensión horizontal en tanto que el nacionalismo opera en profundidad. Al descubrir la verdadera entraña del pueblo y servirla fiel-

mente, así como al contribuir a la formación de un espíritu sano y auténtico, realiza la síntesis nacionalista democrática y cristiana en la cual sienta Horia Sima las premisas de la Historia futura, en contra del sentido materialista común al capitalismo del plan Marshall y al socialismo marxista.

Como documento vivo, merecen especial mención las páginas que comentan los errores de los movimientos nacionalistas y sus difíciles relaciones con los «grandes» del Eje. Pero su glosa rebasa los estrechos límites de este comentario. Quede para otra ocasión.

F. F.

HANS SEDLMAYR. — *Verlust der Mitte*; Otto Muüer Verlag, Salzburg, 1950.

Pretende el libro de Sedlmayr coordinar el planteamiento de nuestro presente espiritual a través de la investigación de los sucesivos ideales artísticos que vienen sucediéndose desde la segunda mitad del s. XVIII, utilizándolos como síndrome del *pathos* actual. Pretende la diagnosis morfológico-cultural de nuestro tiempo.

«La historia del arte no es estéril, dice, sino que coopera a la fundamentación del hombre». Se abre paso la necesidad del esfuerzo. Es preciso ayudar desde dentro, desde la conciencia, al historiador y al monografista. Cita la frase de Huyghe: «El arte es para la historia de los acontecimientos humanos lo que el sueño para la psiquiatría». La obra está toda ella teñida de biologismo-tradición spengleriano del cometido

y su esqueleto y método aparente ingeniosamente reducidos a un esquema de «analogía morbi». En cuanto al método profundo de investigación cultural, el autor acusa en su primer capítulo el magisterio de Jaspers.

Se divide la obra en cuatro partes, Sintomología, Curso, Diagnósis y Prognosis, y la cierra muy breve capítulo de Hetimasia.

La toma de conciencia sintomática se hace a partir de 1760-70, centrándola en la más grande generación alemana después de Durero, Hölderlin, Beethoven, Novalis en la que se substituirá la religión de la naturaleza, vigente en la generación anterior, por la religión de lo eterno en el arte.

Luego verá como este ideal artístico va trocándose, en los umbrales del romanticismo, en una afirmación substancialmente distinta: «Verdaderamente el arte es algo santo», paralelamente a como la fantasía desorbitada, pero consciente, de los Lequeu o los Ledoux en la arquitectura iba inclinándose al caos del estilo en que se debaten el neohelenismo de Schinkel, el neogótico, el espiritua-lismo de Nash y el peuralismo. Y el desembocar de todo en la plástica pura por una vertiente y el arte de cartón-piedra por otra. Describe sus síntomas inmediatos: el cese de las coordinaciones artísticas, la muerte de la iconología, la desaparición de lo ornamental.

A esto se trenza la exploración de fenómenos concretos: Goya, por ejemplo, que da pie a una cierta daimonología. «Los altares abandonados son habitados por los demonios»; el capítulo de Goya es tal vez más brillante que exacto. La utilización de

las ruinas en la creación artística. El análisis de los fragmentos elevados a la categoría del tema plástico. Cé-zanne o la visión pura.

En la raya ya de la Diagnósis, señala los síntomas últimos. La polarización de las artes plásticas que sugiere la situación de la arquitectura en el extremo racional de la creación estética y la pintura en el irracional y la consiguiente devoción por lo inorganizado, por lo obscuro, lo incomprendible. Hacia dentro.

«L'intelligence, quelle petite chose à surface de nous mêmes.»

Así llega el diagnóstico de nuestro tiempo. Verlust der Mitte. Excentración, pérdida del justo medio.

E inmediatamente después la raíz del problema: la autonomía del hombre nuevo. El hombre no se siente obligado a compromisos preexistentes, contrae el de sí mismo se purifica en su conocimiento y su arte tiende a expresarlo.

Con esto se sumerge el contenido del arte en el bosquejo inextricable de la obscura problemática humana, creciendo desorganizadamente en la tierra del sentimiento. Sedlmayr analiza los factores vigentes más identificables. El antiteísmo de las proclamas suprealistas que arranca de una concepción del dieciocho, subterráneamente llegada hasta aquí. El daimonismo que resucita la última fase del románico y la transición. La visión tartárica que empalma con las postrimerías del medioevo, con Jerónimo Bosch y con los Brugels, y que se prolonga por el arte sajón, etcétera.

Y llega, por Prognosis, al señalamiento del peligro, sobretudo, que la novación precipitada de propósitos incumbe. Denuncia el vértigo volun-

tario del arte de nuestro tiempo. «Los grandes genios de la época, dice, son los que no aportaron nada nuevo». «Lo interesante es el peligro fundamental de una época.»

Desde aquí emprende formulaciones demasiado generales, pesimistas en el fondo.

Su hombre autónomo como divisa espiritual de nuestra época resulta heredero de hombre divinizado del Renacimiento y el Barroco (barroco en sentido germánico) como aquél substituyó a la idea del hombre-Dios de la mentalidad gótica, que a su vez ocupaba el lugar de la Majestad de Dios de los románicos.

El libro de Sedlmayr resulta ágil en su totalidad, algunos de sus capítulos son brillantes esbozos de ensayo. Así el capítulo sobre Cézanne, el de Goya y el que aborda el análisis de los fragmentos. Hablando del torso hace notar, en apoyo de su tesis general, cómo no se dió como tema escultórico hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuán profusamente, en cambio, se le tropieza después de Rodin y cómo más tarde se ha hecho tema permanente a pesar de las infinitas mutaciones del ideal estético. El torso, dice, explica el enaltecimiento del proyecto artístico (del bello monstruo) de la obra posible. El fragmento en general significa la pieza de un esqueleto, por lo que se reconstruirá la escultura en su concepto de hoy.

La visión del fragmento como tema escultórico que expresa la continuidad de un oficio acabado que se renueva del todo, por un prurito de purificación de contenido, en manos de un hombre distinto de los que lo establecieron, queda vigorosamente apuntada.

La ilustración de la obra responde a su intención demostrativa con exactitud. Así, por ejemplo, nos sorprende con un dibujo de Goya de la serie «Desastres de la guerra», en el que hace notar la incontestable secularización del tema tradicional del Cristo en el huerto de los olivos.

Sedlmayr cumple con la misión suscitadora que se ha propuesto. Jaspers ha dicho de «Verlust der Mitte» que, a pesar de lo que viene diciéndose sobre nuestra época, este libro mantiene, entre pocos, la concisión, la exactitud y la originalidad en su total intento de elucidación.

C. B.

J. A. GAYA NUÑO. — *Ramón Rogent*. Col. «El caballete vivo». Ediciones Sagitario. Madrid-Barcelona, 1951.

Cuando en este país se anuncia una colección de monografías sobre *el arte español joven y vivo* es cosa de echarse las manos a la cabeza, pues casi sin excepción tales series se dedican exclusivamente a la glorificación de la pura insensatez o de la hábil cuquería al uso. Por suerte para la conocida y sufrida media docena de ilusos que nos interesamos por el arte moderno hecho con honradez y capacidad, no es éste el caso de la colección «El caballete vivo», que se estrenó con un volumen dedicado al pintor Ramón Rogent.

El texto de J. A. Gaya Nuño tiene la gran virtud de la comprensión, pero como parece ser propósito de esta colección de manuales, se queda en artículo de divulgación y no intenta un estudio profundo de la obra

de Rogent. Entendemos que en este tipo de obras que pretenden informar al público de la esencia de la obra de los pintores modernos, es necesario el análisis profundo y exhaustivo, dentro de las posibilidades, no ya de la obra del pintor en general sino concretamente de cada una de sus épocas, de la corriente subterránea que las une entre sí y, apurando más aún, de los cuadros más representativos de cada una de esas épocas. Sin ello el libro se convierte en mera colección de reproducciones, interesante, ¡qué duda cabe!, para el conocedor — aunque en este caso concreto la falta de color desfigura las telas de modo indecible —, pero que ha de educar mínimamente al aficionado que busca el meollo de la obra del artista.

La obra de Rogent, indiscutiblemente honrada desde sus inicios, con sus épocas claramente definidas, se presta como pocas a este análisis que propugnamos y que todavía está por hacer.

Los cuadros reproducidos han sido bien seleccionados, creemos que de acuerdo con el artista, si bien se echa de menos una representación de la obra anterior al primer viaje de Rogent a Portugal, que cuenta con buenos lienzos, y no pocos. Y es lástima que no hayan podido ser incluidas — de eso sólo el tiempo es responsable — las últimas obras del pintor, prácticamente inéditas, en las que la pintura de Rogent alcanza su mayor grado de pureza constructiva y colorista. Concretamente encontramos muy acertada la reproducción del *Bodegón* (XI), magnífico ejemplar de la tercera época, después del segundo viaje a Lisboa; de la *Figura* (XXIII), y la *Composición*

(XXIV), que marcan el retorno del artista al constructivismo luego de su breve excursión a un decorativismo quizá superficial, caracterizado por los colores planos rebasando la forma; y de *El parto* (XXXI), obra de concepción original y afinadísima de color. Y lamentamos la ausencia en este volumen del cuadro *Lisboa moderna*, uno de los mejores y más representativos de su segunda época. Así como también de algunos de los vitrales religiosos realizados por el pintor y que no son ajenos a este gusto actual de Rogent por las figuras recortadas por ancho trazo negro.

J. G.

SEBASTIAN GASCH.—*Jaime Mercadé*. Col. «El caballete vivo». Ediciones Sagitario. Madrid y Barcelona, 1952.

El quinto volumen de la colección «El caballete vivo» va dedicado al gran pintor y gran incomprendido Jaime Mercadé. A este artista le rodea, como parece ya habitual que le ocurra a todo pintor sensato y noble, la más tenebrosa conspiración del silencio. Como son incomprendidos y silenciados Sunyer, Villà o Roig, aunque las apariencias puedan engañar a más de uno. Sólo que el silencio que rodea a Mercadé es más tupido y hosco, si cabe. Por ello es elogiable la publicación de esta monografía de Sebastián Gasch. Cuanto menos ha de ser un grito en el silencio, y eso ya es mucho.

La pintura de Jaime Mercadé es importantísima y una de las mejores que se hacen en España. A los sesenta años este pintor trabaja con

un ímpetu juvenil envidiable y, lo que es más importante, con unos resultados excelentes. Mercadé, siempre a la búsqueda de nuevos medios expresivos, ha dado, al llegar a su madurez, con una voz personalísima y de pureza pocas veces conseguida. Sus cuadros están, como en ninguna de sus épocas anteriores alcanzaron a estarlo, desnudos de toda anécdota y podríamos decir de su pintura que es químicamente pura, como ha de ser toda pintura auténtica. A esta virtud precisamente se debe su poco éxito entre el gran público. La pintura es probablemente el arte de más difícil comprensión, paradójicamente por su aparente facilidad. El espectador no iniciado — que inevitablemente cree estarlo — necesita agarrarse a la anécdota, al sabor literario del cuadro. Cuando esta literatura existe se da por satisfecho. ¡Oh, la expresión de aquel rostro! ¡Ah, el dulce borrego sobre el prado olotino! Pero si falta, el visitante dominguero de exposiciones se queda como el pez ante el pesebre. No ve nada, no entiende nada.

La purísima pintura de Mercadé es, ¡y por muchos años!, una pintura para minorías, como toda pintura. Y no ha de extrañar el desvío que hacia ella siente el rebaño. Pero el silencio de buena parte de quienes están obligados a educar el gusto del público es incomprensible y grave.

El volumen comentado recoge buena muestra de la obra de Mercadé, desde 1922 hasta las últimas obras — exhibidas, en medio de la indignante indiferencia señalada, en la última Exposición Municipal de Otoño —, fechadas en 1951. De esta antología destacan *El torrente* (II), con

reminiscencias cezannianas; *El zepelin* (VI), verdadero *tour de force*, premiado por la Diputación en 1928; *Paisaje del bosque de Valls* (XI), precedente inmediato de su última manera; *La silla* (XIV); *La casa de los aperos* (XXI), donde está patente la influencia y la lección del mejor Sunyer; ese magnífico *Ribazos* (XXIII); *Colinas* (XXVII), con su ritmo de olas ondulantes y sus ácidos amarillos; y sobre todo los dos últimos, *Almendros y algarrobos* (XXXI) y *Troncos* (XXXII).

El texto de Gasch subraya el gran valor de la obra de Mercadé y a pesar de su carácter puramente divulgador está escrito con competencia y honradez.

J. G.

JOSÉ TORRELLA.—«El Cine Amateur Español». Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Barcelona, 1950.

En la escasa bibliografía cinematográfica española, es muy difícil hallar una obra informativa eficiente, escrita con sinceridad.

Pretender sentar bases estéticas sobre un arte no definido plenamente es correr un riesgo, toda vez que sus posibilidades estéticas siguen siendo, en parte, una incógnita. En cine deberíamos limitarnos a registrar nuestras impresiones subjetivas y sugerir directrices. Una escala de valores para juzgar el cine, como arte, sólo puede aceptarse con relación a nuestro tiempo.

José Torrella, el inquieto periodista cinematográfico cuya vocación le lleva a ocuparse casi exclusivamente de divulgar la trascendencia interna-

cional que han conseguido nuestros cineístas amateurs, era la personalidad indicada para escribir esta crónica del Cine Amateur español, única modalidad cinematográfica que nos ha situado en un plano de igualdad con el mejor cine europeo de su género.

Ateniéndose a las limitaciones que la falta de perspectiva impone, no ha buscado el fácil recurso, casi inevitable de titular el libro como «Historia del Cinema Amateur», ni ha pretendido rebasar el tema que se había impuesto, con divagaciones y teorías rebuscadas.

Su contenido, breve, trazado con precisión, esboza una breve e imprescindible teoría sobre lo que es el cine amateur y lo que debe ser su forma de expresión y narración cinematográficas. Define sus estilos: Documental, Argumento y Fantasía, citando varios e interesantes ejemplos que aclaran la clasificación en estos tres grupos.

Establece dos síntesis históricas (Primera época: 1930-1936, y Segunda época: 1939-1940), destacando la influencia que determinados autores y obras han ejercido durante estas dos etapas. Acertados los comentarios que el autor dedica a las obras premiadas. Exacta valoración de los films presentados.

En la última parte de su libro se nos da a conocer la opinión que del Cine Amateur tienen sus más destacados realizadores; sus ilusiones, propósitos y la trascendencia que para ellos tiene el cine, su cine.

Completan la obra una interesante colección de apéndices: Todos los ficheros a la vista, Fichero de premios, Fichero de cineístas, Índice de películas y numerosas ilustraciones

gráficas de las cintas más representativas.

«El Cine Amateur Español», escrito con un agradable y ameno estilo periodístico, más que el primer libro de cine amateur que se ha editado en España, es una obra imprescindible para los aficionados al cine que hallarán en él una acertada visión de conjunto sobre el cine de paso estrecho, así como acertadas consideraciones sobre el cine en general, que evidencian la preparación del autor para enfrentarse con el complejo problema cinematográfico. Torrella acierta a sintetizar en su simpático y ameno libro, la crónica fiel de nuestro cine amateur, imprescindible para trazar esta historia del cine español que debemos empezar a escribir uno de estos días, superado un pequeño obstáculo —que la gacetilla, vulgo crítica, parece empeñada en ignorar—: la creación de un arte auténticamente cinematográfico.

G. S.

SÒFOCLES: TRAGÈDIES. Vol. I.
Les dones de Traquis. Antígona. —
Text revisat i traducció de Carles Riba, Dr. en Lletres, Membre de l'I. d'E. C. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1951.

Sería necia empresa pretender, a estas alturas, descubrir el magnífico traductor que hay en Carlos Riba. Por ello, cuando he cogido el volumen de tragedias de Sófocles — primero que publica la prestigiosa fundación Bernat Metge, anunciando ya el segundo en preparación —, lo he hecho con el íntimo convencimiento de que iba a saborear otra vez lo

que muy pocos traductores logran, la re-creación del original. En la versión del Sr. Riba se nota, palpitante, el mismo sutil espíritu que vivifica la tragedia sofocliana. Cuando el lenguaje griego es vivaz y nervioso, la prosa correspondiente es ágil, tensa, casi rítmica; por el contrario, cuando el texto griego es enfático y solemne, diríase que la prosa de la versión va adquiriendo parsimoniosa lentitud. Otro de los méritos que adornan esta versión es la concisión que responde al original; se ha desterrado casi por completo la paráfrasis, y ello sin perder un ápice del sentido original, y logrando, sin embargo, una gran belleza literaria. El lenguaje se ha convertido, en manos del Sr. Riba, en una materia plástica con la que se puede modelar cualquier monumento concebible.

Ahora bien, a fuer de sincero, (y hablo subjetivamente, quede ello claro), he creído descubrir en las dos versiones un pequeño desnivel. He hallado al traductor de «Les dones de Traquis» ligeramente inferior al de la «Antígona». O quizá sea mejor decir que el traductor de «Antígona» ha alcanzado un nivel extraordinario. Y, aun faltándole poco, el de «Les dones de Traquis» no ha llegado a este nivel.

Capítulo aparte merece la introducción. Si la versión demuestra al poeta que ha captado con fina sagacidad y ha plasmado con maravillosa exactitud, la introducción nos demuestra hasta qué punto ha sabido hermanar el Sr. Riba la poesía con la ciencia. Baste decir que su introducción general, como las dos preliminares a las dos tragedias son sencillamente admirables. De ello deberían tomar buena nota algunos tra-

ductores de la Fundació, aunque no se puede negar que en este aspecto se ha alcanzado últimamente un nivel más conveniente.

Una observación quisiera hacer sobre el léxico del Sr. Riba, en el sentido de que a veces emplea formas que no pertenecen al acervo común de nuestra lengua literaria. Así en «Les dones de Traquis» 500 «llicca», 760 «dotze toros», y en «Antígona» 241 «Bravo!», entre otros de carácter no tan acusado. Aunque no se me ha escapado que el Sr. Riba opina — pág. 81, nota al pie de la página — que nuestro idioma aún está en período de formación.

La presentación material del libro, como es norma en la Fundació, esmeradísima.

M. B.

G. MARAÑÓN. — *Elogio y nostalgia de Toledo*. — Madrid, 1951.

A los ensayos que integraban la primera edición de este libro se ha agregado otro más, fechado en 1949, y un discurso de 1950. Uno y otro, junto con las modificaciones introducidas en aquéllos, justifican un comentario a esta segunda edición.

Salvo las dos incorporaciones últimas, el libro fué escrito en días inmediatos a nuestra guerra, y una parte durante la guerra misma.

Su contenido rebasa el límite afectivo del título para incidir en muchas de las preocupaciones que caracterizan la obra de Marañón como historiador y ensayista.

Podríamos distinguir en este libro tres zonas, lírica, estética e histórica, entendiéndolo último en el sentido en que Marañón entiende el ob-

jeto de la Historia: como algo que sirve para dar sentido a la vida presente o para inducir el futuro.

Lo lírico se da en el rumor y el fluir del Tajo, en la contemplación de la ciudad, en la paz del cigarral — la casa de campo típica de las lomas que miran a Toledo— en que el autor descansa y escribe y sobre cuyo pasado indaga, en las visitas a los conventos de monjas, en los recuerdos de Galdós, gran amigo de Marañón y de Toledo, que conocía en sus menores detalles, y de quien se refieren curiosas anécdotas

Lo estético se centra en dos toledanos insignes el uno de natura, Garcilaso, y el otro de adopción, el Greco. Más que de la obra de Garcilaso, se ocupa de su personalidad. Para Marañón, Garcilaso fué un hombre ambivalente, capaz de comprender y hacer suyas las causas que pueden conducir legítimamente a interpretaciones dispares de un mismo hecho o idea. A este propósito, y en párrafo titulado *Elogio de la fluctuación*, afirma Marañón que «el hombre superior no sabe nunca enteramente lo que quiere» y que «no puede tener racionalmente convicciones que le duren más de lo que las hojas de los árboles tardan en caer». No es el hombre superior, añade, aquel de quien se dice «que sabe lo que quiere» y que tiene «convicciones firmísimas».

Tal afirmación, en términos generales, no resulta del todo admisible. Sería menester distinguir antes el hombre contemplativo del hombre activo. En el primer caso es evidente que los caminos mentales y sensibles que conducen a la valoración de cosas, hechos e ideas son siempre fluctuantes, pero en el hombre llamado

a unir a la responsabilidad de su acción algo más que su escueta individualidad, la calidad superior se manifiesta en la subordinación a un objetivo determinado y a una dirección precisa de todas sus fluctuaciones, retorciendo—con dolor a veces—aquella epicúrea o decadente ambivalencia. Esto es, en definitiva, lo que define al héroe, en todas sus formas, que lo es no por imponerse a los demás sino por haberse ímpuesto antes a sí mismo y por haber reducido a unidad creadora la energía dispersa de su ser. Claro que en el caso del poeta Garcilaso no vacilaríamos en aceptar la superioridad de su ambivalencia porque ella nos permite leer su égloga primera. Aun así, la ambivalencia de Marañón tiene que venir a reparar los daños de la de Garcilaso en la dolorida doña Elena de Zúñiga, la esposa del poeta, que llenó su vida de ausencias y soledades y que no encontró un sitio en la exquisita poesía de su marido. Ejercita una vez más Marañón, con la sombra triste de la dama, esa generosa tendencia suya a extraer del pasado figuras vilipendiadas o perdidas en el olvido para platicar con ellas de una manera comprensiva y bondadosa, porque en la obra toda de Marañón hay algo que no falta nunca: la bondad.

Acerca del Greco insiste de un modo especial en el juicio en que fué tenido por sus coetáneos y en las causas de su popularidad entre la gente sencilla y aldeana que le encargaba cuadros para sus iglesias. Fué comprendido también por los intelectuales de su época, pero no satisfizo a Felipe II como posible decorador de El Escorial. Y no porque no lo comprendiera, sino porque, para Marañón,

Felipe II profesaba un «catolicismo» centroeuropeo, austriaco, afilado para una guerra intransigente contra la intransigencia de la Reforma». El pueblo poseía una «fe popular, ingenua, misericordiosa, directa», de raíz oriental, mientras que Felipe II representaba la fe de los católicos de la Contrarreforma, «fe severa, rígida, un tanto imbuída de sentimiento político, fe de controversia triunfante, de teólogos doctos e inflexibles». Este catolicismo que encarnaba Felipe II no podía aceptar «la interpretación religiosa, libre, arbitraria en la forma», del Greco.

Tal vez fué así, y resulta comprensible. Felipe II obraba en nombre de una ortodoxia cerrada y rígida, lo cual acentuaba su suspicacia hacia todo género de heterodoxias, como era en lo pictórico el arte del Greco. Y no anduvo descaminado en adivinar —y aquí sin duda por razones meramente estéticas— el resultado detonante que habría producido la decoración de nuestro primer monumento por el Greco, por más que Marañón diga bellamente que «si El Escorial es la parrilla en que sufrió el martirio San Lorenzo, las llamas de fuego de esa parrilla podían serlo las figuras alargadas y trémulas del singular pintor». No resultó mejor, por supuesto lo que del monasterio mandó decorar a Luca Giordano, Carlos II, el biznieta del exigente fundador.

Como arriba anticipamos, cree Marañón que la popularidad del Greco se debió a su sentimiento oriental, cristiano de Judea y a que sus cuadros traían las esencias del Viejo Testamento a un pueblo en que abundaban los conversos recién predicados que habían de dar formas

más puras de religiosidad, de raíz oriental, de influencia semita. Es este orientalismo, que a juicio del autor es, en definitiva, españolismo, el que «le permitió expresar una cantidad de formas de la preocupación divina que estaban vedadas a los pintores de la tradición occidental», formas que tampoco podían encontrar acogida en el alma centroeuropea de Felipe II, siempre de espaldas a Oriente y encerrado en un «esquema severo de catolicidad contrarreformista, impregnada, contagiada del rígido módulo de la Reforma, esencia de lo europeo y, por definición, anti-oriental.»

Estos conceptos se enlazan con la interpretación de Toledo como ciudad mediterránea que roza a Castilla sin penetrarla, más mediterránea —dice el autor— que todas las ciudades de Grecia, de Italia y del levante español. Y es cierto. Nada hay en Toledo que recuerde a Burgos, Avila y Segovia, tan netamente castellanas, y basta asomarse a los patios de sus casas para advertir en su disposición y sentido decorativo una particular analogía con las de las ciudades levantinas de España. Las corrientes raciales de Oriente son las que, en efecto, han dejado su huella más profunda en Toledo.

La sombra de Toledo, registro vivo de nuestra Historia, es siempre propicia a las meditaciones hispánicas. Evoca Marañón los tiempos imperiales en que llegaban a ella las nuevas más inverosímiles para desparramarse luego por los campos escuetos y las aldeas y ciudades forzosamente ascéticas. Entre la sobria realidad peninsular y las nuevas de grandes ejércitos y flotas enemigos que se

rendían, de príncipes prisioneros y naciones conquistadas, de mundos descubiertos de los que llegaban oro y plata, animales y plantas nunca vistos, el pueblo español acabó por no distinguir la realidad del milagro, y así cuando Sancho veía confundir a su amo rebaños con ejércitos, él mismo no estaba muy seguro de la verdad. España vino a ser — dice — el pueblo de los milagros.

En el discurso de 1950 que abre el libro y que fué pronunciado en Toledo en un congreso de cooperación intelectual, extrae Marañón dos lecciones de la vieja ciudad. La primera es la de que el espíritu es lo que sobrevive a todo cataclismo para atar el pasado con el porvenir. La segunda es «la lección de la divina tolerancia». La una la dieron los hombres en quienes vivía el saber medieval laborando en la Escuela de Traductores y alrededor de Alfonso X. La otra alcanzó su plenitud con este último rey, hermanados católicos, musulmanes y judíos en el afán de la cultura.

En el mismo discurso dice el autor que no conviene forjar ensueños de grandeza en relación con nacionalismos, «que son siempre artificios deleznales, o en torno de ideologías que por ser humanas están inexorablemente condenadas a morir». En lugar de ello cree que los hombres deben enterarse de que son hermanos y de que el mejor negocio que pueden hacer es vivir como tales.

Buena recomendación esta última, sin duda alguna. No lo es tanto la otra, primero porque de nacionalismos e ideologías (y dentro de éstas caben también las creencias) vigentes o en ruinas, procede la sustancia de este libro, y sobre todo porque

unos y otras han dado vida hasta el presente a las únicas formas efectivas de hermandad, en sustitución de las cuales nada encontramos todavía.

¿De qué modo podríamos pasar a concepciones superadoras de lo nacional, y cómo una ideología o una creencia podría madurar en el convencimiento de que todos somos hermanos? Son muchas las personas que, en la hora presente, atraídas por tal inquietud, sienten a la la vez la dolorosa y entrañable tortura de una conciencia nacional inevitable.

Como siempre, y en este libro también, razón y sentimiento se disputan las vigilias y las afirmaciones humanas.

R. C.

WILLIAM FAULKNER: «Gambito de caballo». Emecé Editores, S. A. Buenos Aires 1951.

Al final de su novela «¡Absalon, Absalon!» publica Faulkner un mapa de Jefferson (Condado de Yokapatawpha — Misisipí) imaginario lugar en el que se desarrolla la acción de la mayor parte de sus novelas. Su mundo — el de sus personajes — es, pues, un mundo concreto, orgánico, articulado. Los personajes — más o menos vecinos todos — se entrecruzan por las páginas de las distintas obras de Faulkner sobre la tierra maldita de Jefferson, ese infierno terrestre escenario de los crímenes del degenerado Popeye — «Santuario» — o del acosado Joe Christmas — «Luz de Agosto» —, de las muertes violentas de Sutpen — «¡Absalon, Absalon!» — o de Bayardo Sartoris — «Sartoris» —, de la violación de Temple Drake, del

linchamiento de Goodwin o en fin de todos los pequeños y grandes sucesos que jalonan las vidas siempre abocadas a imprevisibles fatalidades de los héroes faulknerianos.

En esta endemoniada tierra vivía desde siempre — salvo una breve ausencia de cinco años cuando se doctoró en Filosofía en Heidelberg — un hombre de leyes, fiscal del distrito, sentencioso, charlatán, poseído del espíritu de la justicia y exageradamente cartesiano. Hace tiempo que Gavin Stevens debía sentarse a la puerta de su casa de estilo colonial, como esperando la oportunidad que Faulkner habrá de ofrecerle de participar en la historia pública de Jefferson. La ocasión llegó con «Intruder in the dust», y se repite ahora con «Gambito de caballo», reunión de narraciones policíacas de las que Gavin Stevens es el héroe.

Aún siendo una obra menor de Faulkner, «Gambito de caballo» presenta diversos aspectos que la hacen interesante, no sólo para el contumaz lector faulkneriano a quien interesa siempre todo lo que ocurra en Jefferson, sino también para el simple lector de buenas narraciones policíacas.

Ante todo, interesa la personalidad de Gavin Stevens tan distinta de la de los otros personajes faulknerianos. Quizá tenga un precedente en la figura del abogado Horace Benbow, que había intentado llevarles a los demonios de Jefferson un ingenuo mensaje de amor y justicia. Gavin Stevens, a quien su charlatanería le sirve para encubrir ante la gente su rápida inteligencia, su penetración, es un viejo lleno de experiencia, que aún así cree todavía en los inmutables principios de la jus-

ticia, la bondad y el amor. Esto es extraordinario en el mundo de Faulkner. Porque aunque en sus obras hay casi siempre un personaje testigo, un personaje consciente — que no puede influir en la acción, antes bien ésta le envolverá y acabará también dominándole —, el resto de los héroes faulknerianos es gente sórdida, gente tarada, condenada. Los principales personajes de *Santuario*, p. e., son un gangster heredosifilítico, sádico e impotente (Popeye), un estudiante borracho (Gowan), un contrabandista de vía estrecha (Goodwin), una prostituta (la mujer de Goodwin) y una muchacha de costumbres fáciles (Temple). Gavin Stevens es pues un personaje excepcional, es un mito. Como mito de la inteligencia, de la razón, de la objetividad, lo utiliza Faulkner en una obra que se separa de las otras suyas, que es aparentemente artificiosa — puramente policíaca, con sus asesinatos, sus falsos suicidios, sus crímenes fallidos — y que sin embargo participa de muchas de las características faulknerianas. Así, el empezar las narraciones por el final, remontando después a contracorriente por el tiempo, o el gusto por la adivinanza — participación de la novela policíaca en toda la obra faulkneriana — que en «Gambito de caballo», precisamente por ser compilación de relatos policiales, queda algo desdibujada.

Así pues, «Gambito de caballo» nos aporta una importante novedad, tan radical que nos desorienta respecto a las intenciones de su autor. Gavin Stevens es el primer personaje faulkneriano a quien le es permitido prever, vencer en cierto modo los ignorados pero fatales designios del tiempo. Prever, adelantarse a los

acontecimientos, modificarlos sobre la marcha, era algo inconcebible en el habitual mundo de Faulkner. El antes citado personaje, el abogado Horace Benbow, quizás hasta ahora el único que había intentado prever, proyectar sus acciones inmediatas hacia el futuro, había fracasado totalmente, sirviendo solamente su previsión de la verdad para complicar una situación que a la larga conduciría —en «Santuario»— al linchamiento de un inocente.

La incógnita que plantea «Gambito de caballo» es, pues, el de la sinceridad de su autor. ¿Qué pretende significar esa recopilación de relatos policiales en la que el personaje central de ellos, Gavin Stevens, surge de pronto en el oscuro mundo faulkneriano con un aparente mensaje de optimismo? ¿Es «Gambito de caballo» un libro significativo dentro de la obra global de su autor o ha sido simplemente una diversión literaria de éste? Únicamente las próximas obras de Faulkner podrán decírnoslo.

En fin, perdónenos el lector no habitual de W. F. esa breve inmersión en el mundo faulkneriano. No crea por ello que sin estar iniciado en él no podrá leer con provecho la obra que comentamos. Es más, quizá la relativamente fácil comprensibilidad de «Gambito de caballo» pueda inducirle — más que ninguna otra obra — a adentrarse en el denso, profundo, demoníaco mundo de las novelas de William Faulkner.

J. M. C.

ALBERTO MORAVIA.—«Il Conformista». II edizione. Milano. Bompiani, 1951. 393 págs.+índice.

Parece irse logrando la novela europea contemporánea, la novela que sobrevive a su propia muerte—muerte de perfección, la más sobrenatural de las muertes—a manos de Proust y Joyce. Poco a poco se van sumando hombres y obras, haciendo de lo que fueron avanzadillas una estable posición. El novelista europeo se ha hecho consciente de cuál es el camino de su época y de su espacio. Por ello vuelve a cobrar sentido el ir paseando el clásico espejito. Espejo, ahora, espectral de pura transparencia y, sin embargo, limpio de toda ingenuidad naturalista. Pero otra vez espejo, al fin y al cabo, y otra vez paseado por el caminito, aunque éste haya cambiado tanto como el espejo, viendo con estupor cómo sus honrados pedruscos, siempre dispuestos a simpatizar con el pie ochocentista que los pisaba, se convierten en peligrosas concreciones de alteridad, de bestial neutralidad angustiosa.

Las novelas y narraciones breves de Alberto Moravia son probablemente para su país lo que la última obra de Cela para nosotros: la incorporación espontánea, original y auténtica a la línea de combate de lo que va siendo novela europea. El europeísmo de Moravia es visible incluso en el estilo: no ha caído en la tentación —tentación digna, por otra parte— de la impersonalidad de la narración yanqui. Su narración es objetiva, pero no se hace un problema de lo que podríamos llamar «la cuestión del sujeto sintáctico». Ni una sola vez apela a recursos «behavioristas»: en Europa no hay por qué engañar artísticamente a un público al que se sabe suficientemente culto para apreciar otra objetividad que la sintáctica.

«El Conformista» es la historia de Marcelo Clerici, el cual empezó siendo un niño muy sensible al que el viento denso de septiembre comunicaba secretos cenestésicos. Sentía dudosos sentimientos de placer y desazón al decapitar flores con una varita de junco. Esos sentimientos se acentuaron al sustituir a las flores por lagartijas. Aquella desazón se aclaró entonces en el sentimiento de no ser como los demás. Su bisabuelo, pongamos por caso, se habría enorgullecido de sentirse tan «aparte» de Robertito, el amigo de Marcelo que desautorizó su cruel conducta con las lagartijas, porque el bisabuelo de Marcelo debió vivir hacia 1850. Pero a Marcelo, por el contrario, le urgió sentirse *normal*. El contraste entre Marcelo y su hipotético bisabuelo se debe probablemente a que lo «dado» para aquel venerable antepasado fué la normalidad de una sociedad bien anclada en los años: en 1800 habían pasado ya ocho siglos desde el primer milenario. Marcelo nació en puertas del segundo.

No es fácil llegar a ser normal. Marcelo era a los trece años un efebo muy presentable. Tanto que se enamoró de él un pobre desgraciado, antiguo profesor de enseñanza primaria. Aquel hombre prometía regalarle un revólver de verdad, suprema aspiración de Marcelo: porque poseyendo ese objeto respetable podría ingresar en la *normal* sociedad de sus compañeros de escuela, que despreciaban su sensibilidad frágil y su piel transparente. Le llevó a su casa aquel raro señor y le regaló el revólver. Después quiso cobrárselo. Marcelo se molestó y empuñó el arma. El otro, en un acceso de arre-

pentimiento (era hombre de firmes convicciones), le rogó patéticamente que lo matara. Marcelo disparó: es lo más *normal* que se puede hacer con un revólver.

En busca de la normalidad, Marcelo llega a poseer un buen expediente universitario. Quiere pensar como los demás y se hace fascista, que era la normalidad política de su pueblo. Su esfuerzo por adecuar con las normales exigencias de su situación le proporciona ascensos y misiones especiales. Llega a ser agente secreto del Estado y en sus misiones más extraordinarias le acompaña la serena convicción de que trabaja por el bienestar de treinta millones de italianos normales, los cuales le respaldan con su opinión.

Sólo le faltaba casarse con una joven sana, cuadrupédicamente normal, que le recibiera en un saloncito amueblado en pseudo-renacimiento, con horribles bibelots de no menos falso bizcocho. Lo consiguió, él, que había crecido en el exquisito ambiente de la Roma distinguida.

Estaba a punto de conseguir la plena normalidad: el viaje de bodas a París —con excursión a Versalles, como es sólito en los normales «sposini»— fué simultáneo de su misión secreta más importante: la persecución de un jefe antifascista italiano desterrado en Francia. Los esbirros de Marcelo lo liquidan. Misión desarrollada con plena normalidad.

Vuelta a Roma, a comprar los mismos cigarrillos que todo el mundo, abrir el paquete con el mismo gesto descuidado golpear el cigarrillo contra el cristal del reloj. Le nace una hija: es el normal perfecto.

Pasan los años y cae Mussolini. ¿Se puede uno convertir de nuevo

en anormal de la noche a la mañana? En todo caso, ya no respaldan las acciones de Marcelo aquellos treinta millones de italianos vociferantes. ¿Se habrá convertido Marcelo en un asesino anormal, por aquella vieja muerte? Marcelo se plantea fríamente esta cuestión. En todo caso — este es el consejo de la mujer también — hay que ausentarse de Roma: un antiguo agente secreto de Mussolini estará mejor en el campo, hasta que pase la tormenta. Durante el viaje — en el modesto auto propio del normal ciudadano — Marcelo piensa que, dado lo inestable que es la *normalidad*, debe librar a su hija de aquellas preocupaciones suyas por adaptarse a la medida común: ella vivirá libremente. Entonces nos damos cuenta de que Marcelo ha conquistado por fin su normalidad: ya *la normalidad* no le preocupa. Pero un avión rezagado — por una vez, los americanos son oportunos y ayudan a cerrar dignamente esta gran novela — ametralla el coche de Marcelo. Mueren los tres: la niña la madre y Marcelo.

El espejito se para: ha terminado el camino. Pero este paraje... ¿no lo conocemos ya? El camino se muerde la cola. ¿Qué hacer con el espejito? La novela de hoy nos dice: «Mírate en él, Marcelo».

M. S. L.

VERBO. Cuadernos literarios. Números 23-24-25. Febrero 1952. 194 págs.

Este es el primer número de «Verbo» — la revista alicantina que dirige José Albi con la colaboración de Joan Fuster — que aparece desde junio de 1951. Nace este triple núme-

ro de doscientas páginas, dedicado monográficamente al estudio y antología del surrealismo español.

Se inicia aquél con una introducción en la que se analiza la historia y esencia del movimiento surrealista de una manera sumaria, pero completa. En ella se aborda el problema de los dos surrealismos: el del puro automatismo psíquico y el que «tiede un hilo de intencionalidad para ensartar la fluencia automática». «Hasta qué punto ambos surrealismos son legítimos — declaran los autores de la introducción —, no nos incumbe dilucidarlo. A nuestro parecer el automatismo tiene a su favor el riesgo alucinante de la pureza... Pero *le surréalisme n'est pas une école littéraire ou artistique... c'est un état d'esprit*. Como estado de espíritu, admite una interpretación amplia y elástica. Lo automático y lo otro tienen algo en común: la vocación irracionalista, estrictamente esencial». Con amplio y elástico criterio, pues se ha procedido a la antología de textos de poetas españoles. El plan de la selección es el siguiente: *Primera parte*: Hasta 1936 (Larrea, García Lorca, Prados, Alexandre, Alberti y Cernuda); *Segunda parte*: Desde 1936 (Diego, González Ruano, Cunqueiro, Cela, Cirlot, Segalá, Julio Garcés, Labordeta y Saura); *Tercera parte*: Postismo e introvertismo (Chicharro hijo, C. E. de Ory, Jesús Juan Garcés, como postistas; García Sola y Jaime Vila como introvertistas). A esta última parte los antólogos no conceden más importancia que la de haber obrado de revulsivo en momentos en que los ambientes literarios españoles estaban momificados, lo que no es actividad despreciable.

La selección es a la vez informativa y valorativa. De los poetas más representativos se publican de cinco a siete poemas, mientras que de los demás sólo se dan breves muestras. En conjunto, introducción, selección y notas, demuestran que este número monográfico ha sido meditado y cuidado con atención por sus autores.

J. M. C.

RUSSIAN-ENGLISH VOCABULARY with a Grammatical Sketch, to be used in reading Mathematical Papers; 66 pp.; American Mathematical Society, New York, 1950.

Acaso las guerras no liberten sólo los malos instintos. Después de la que terminó en 1918 se produjo en los dos grandes países eslavos una asombrosa floración de ciencia matemática, que recuerda la maravilla que fué Alemania a principios del siglo XIX, precisamente, al cerrarse el ciclo polémico napoleónico. O quizá sea la matemática un mal instinto...

Una larga sucesión de nombres ilustres: los de los polacos Banach (asesinado en 1941, por obra de otro de los instintos que la guerra despierta), Saks, Sierpinski, Kuratowski; de los rusos, Urysohn, Tijonov, Lusin, Pontryagin, Alexandrov, Vinogradov, Linnik..., ha conseguido imponerse a la atención (de ordinario muy poco generosa) de la «Europa» en el estricto sentido tradicional, anglo-germano-francés. Pero mientras los matemáticos polacos acostumbraban a usar en sus escritos alguna de las lenguas de aquella «Europa», los rusos no renunciaban a la

suya. De resultas de lo cual, todo matemático responsable se ve hoy obligado a aprenderla.

El Ministerio de Marina norteamericano y la American Mathematical Society acuden ahora en su ayuda con el folleto que reseñamos: un vocabulario que comprende unas 2.800 palabras, precedido de un resumen gramatical, conciso y preciso, «que insiste en las normas del lenguaje escrito y se concentra en el uso matemático». Tal vez estas frases del prefacio pequen por demasiado modestas; nos atrevemos a afirmar que el vocabulario y el esquema gramatical reseñados han de resultar para un adulto mucho más útiles para aprender ruso que la mayoría de las gramáticas «prácticas» que por ahí circulan. No cabe duda, en todo caso, de que el opúsculo que nos ocupa cumple de modo perfecto su estricta finalidad.

A pesar de su excelencia sin embargo, ¿cómo no sentir cierta melancolía al hojearlo? Especialmente ahora que se cumple el primer centenario de la muerte de C. G. Jacobi, el último de los grandes matemáticos que usaron el latín en sus publicaciones científicas.

C. I.

MANUEL RIERA CLAVILLE.—
«El combate de la inteligencia»,
Edit. Barna, S. A., Barcelona, 1951,
263 págs.—Índice.

Al enfrentarnos con este libro, nos asalta una dolorosa perplejidad: no sabemos si es mejor guardar silencio, derivar hacia el comentario humorístico para eludir la aplicación de juicios demasiado duros, u optar

por comentarlo con el piadoso fari-seísmo habitual en la crítica literaria profesional. Y sólo quien conozca el libro o a su autor, podrá juzgar de la honradez de nuestro criterio.

La obra consiste en una colección de artículos cortos, ya publicados y que el autor ha considerado que merecen sin duda los honores de la posteridad. Propósito ambicioso que se refleja también en el enunciado de los diversos temas diseminados en las páginas del libro y cuya lectura — en algunos pasajes realmente inextricables — ha de resultar decepcionante. Así p. e. el titulado «Tipología de los Reyes Católicos» prometedor de un extenso estudio, que aquí se resuelve en unas pocas líneas donde, por cierto, se califica a Doña Isabel de «suave y armoniosa» en manifiesta contradicción con la verdad histórica que atribuye a la gran reina un carácter muy distinto. Pero no es este el único error: también se dice que «la guerra de la Fronda» (1653) fué «la terrible primera guerra civil de Francia» (página 199), cuando se habían producido ya — cien años antes — las luchas religiosas y la noche de San Bartolomé y se afirma que «el auténtico significado de la lucha de clases» es «una recaída cainicida» aunque si hemos de conceder mayor crédito al relato del primer Libro Sagrado, la víctima fué Abel; o, para citar lo de mayor bulto, se nos enseña que concordia, significa «con el corazón» (p. 98).

Más por mera complacencia estética que por falta de honradez intelectual, el autor construye frases retumbantes que *suenan* aunque no se *entienden*: «la capricante ascensión del hombre masa» (p. 17); «un psi-

coanálisis de los plasmas del alma del mundo moderno», y «la tensión bipolar entre la política de la materia y la política del espíritu» (página 18); «la espuma emergente de un estado de sanidad espiritual...: específico del pura raza del hombre de acción» (p. 23). «Parece axiomático y salta a la vista con temblor de etimología que el dirigente de opinión es quien marcha delante de los demás» (p. 27); «la palingenesia de la justicia social» y otra vez «temblor... pero «de angustia» (p. 33); «heliomaquia resonante» (p. 35). «Uno de los cánceres secretos de la sociedad moderna es la personofobia»... pero «hay unos hombres que pueden vertebrar a las pululantes masas modernas» (ambas citas en la página 42); «la austeridad... palabra que no es concepto vacío, sino realidad acuciante, militante y palpitante» (p. 46); no se puede abdicar de la pasión de la justicia, «sin precipitarse en las abismáticas cavernas de las amoralidades, las anarquías y los desórdenes» (p. 58), aunque estén «las multitudes del mundo moderno inmersas en las abismáticas tinieblas del racionalismo o de existencialismos desintegradores» (p. 60). «Ha sido necesaria la parafernalia abismática de la bomba atómica... para que el hombre volviera al templo abandonado de las ideas generales» y así, pues, afirma pocas líneas más abajo; «Desengañense los herejes de la especialización... que viven única y exclusivamente para su laboratorio y para su casilla filológica, mecánica o médica» (págs. 64 y 65). «No es nuestra la culpa si en deshonestos mares (se refiere al «océano moderno») se dan con tanta profusión los pólipos esclavizantes y los

pulpos abisales que presagian el advenimiento del reino de los abismos» para lo cual «necesitamos suplementos de alma» y así se titula el artículo que comienza en la página 76, con las palabras transcritas. «Siempre ha emergido una espuma de selectos entre la masa que se aprieta en los multitudinarios estadios de la frivolidad», y estos selectos son los que proyectan «a los demás hacia los caminos reales de la gran historia, con carismas de apóstoles sociales y con airones de dirigentes de multitudes» (página 82); «esquema interpretativo de una intelección de la gran nube negra de la amenaza» (p. 113)... etcétera.

El autor, consciente quizá de lo que el propio prologuista de la obra califica de «gusto por las frases nuevas y solemnes y por las expresiones inéditas» (p. 7) pide perdón, «si mi tendencia a la retórica declamatoria se traduce en frases algo conceptuosas» (p. 82). Pero en realidad, si tuviésemos que aplicar algún calificativo concreto a ese modo de decir escrito, no vacilaríamos en elegir el que el propio autor recoge de Bertrand de Jouvenel en la página 71: «viscosidad conceptual». Viscosidad que no se limita a emplear cuando trata algunas ideas, sino que prodiga en las alusiones personales: «magistral conferencia», «talento universalista», «mi admirado amigo», «eminente catedrático», «gran figura del foro» «eminente Dr.», «eminente personalidad», «magnífico libro», «mi distinguido amigo», etc.

No acertamos a comprender cuál ha sido el criterio que ha presidido la ordenación de los artículos, porque a medida que avanza el libro,

se observa mejor construcción y, sobre todo, produce alivio la desaparición de términos como los transcritos antes que se acumulan en las cien primeras páginas. Las ideas se van clarificando; los hechos — principalmente «Problemas internacionales» y «Aspectos históricos» — son relatados con sencillez y algunos artículos, como los dedicados a Roma y al Año Santo y el titulado «Cambrige» no carecen de cierta belleza literaria. Sucede, pero, en este caso, que esta obra es presentada en el prólogo, como «una llamada de atención», y de su autor se dice que «es un hombre dispuesto a todas las consecuencias de una actitud personal sin cálculos, ni puertas de escape». Efectivamente, la buena fe y el carácter simplemente periodístico con que fueron escritas, podría disculpar la ligereza de muchas afirmaciones, así como su escasa documentación. Lo realmente grave es que puedan circular libros como éste sin que susciten el menor comentario — pese al propósito resueltamente polémico de su autor — y ello pone sobre aviso acerca de la triste situación intelectual de nuestro país, que recibe con idéntica indiferencia lo bueno y lo malo. Nuestra dolido crítica no apunta, pues, al autor, sino al fenómeno colectivo del cual resulta fiel exponente, como personificación de un estado de cosas diagnosticado recientemente por Marías como «la pérdida del sentido de la función intelectual cuyas raíces se hallan en una descomposición de los cuerpos sociales» (Ortega y tres antípodas, pág. 161).

F. de T.

3.

ENTRE SOL Y SOL

*«Hasta en el sueño son los hombres
obreros de lo que ocurre en el
mundo.»*

DESDE la aparición del último número de «LAYE», el sol ha pasado sus buenas cincuenta veces sobre Barcelona. Digamos con gran satisfacción que no ha perdido el tiempo, si es que le interesan algo nuestras cosas. Aunque acaso la luna haya aprovechado mejor sus horas barcelonesas: pues el día de los hombres va reduciéndose poco a poco a iluminar los asuntos *de pane lucrando*, los cuales, aunque interesantísimos de por sí, deben resultar algo monótonos a nuestra asidua luminaria. Hasta las ciudades más encariñadas con el uso viejo —y éste es el caso de Barcelona— dejan que el alma se desperece precisamente a la hora en que bosteza y se acalla el cuerpo.

Por eso ha sido la luna quien ha disfrutado de la «Antología de la Música Contemporánea» ofrecida por el *Club 49*. Bien es verdad que alguna vez — durante el tercer concierto — el sol ha estado a punto de asomarse a los compases postreros. Pero han sido noches excepcionales en las que los honrados melófagos superaron devotamente todo cansancio.

El *Club 49* está desarrollando con su «Antología» la actividad cultural extrauniversitaria más fina y completa de lo que va de año. Con un repaso de los programas — que no podemos incluir aquí por razón de la falta de espacio —, el lector asentiría fácilmente a valoración tan alta. El primer ciclo ahora en curso (diez conciertos), comprende audiciones de casi todos los compositores importantes contemporáneos. Hindemith, Schönberg, Strawinsky, Bela Bartok y Falla son acaso los representados más cuidadosamente en un programa muy bueno todo él.

Joaquín Homs comenta dignamente unas audiciones. Otras son inteligentemente presentadas por C. F. Maristany. Este señor — al que no tene-

mos el gusto de conocer personalmente — lleva a cabo el extraordinario número de cuerda floja que consiste en ser a la vez preciso y sugeridor de lo imprecisable, objetivo en la información y personal en los breves *apuntes críticos, dominador de la materia y modestamente irónico*. Funambulismo admirable para quienes saben lo difícil que es comprender primero y cumplir después el deber primordial del hombre culto: hablar sólo para *decir*.

Los interesantes conciertos del *Club 49* se dan ante treinta personas poco más o menos. Tal floja asistencia no indica, desgraciadamente, que los barceloneses se sepan ya tan de memoria el «Concierto para clavicémbalo» o el «Retablo de Maese Pedro», que una nueva audición pueda resultarles pesada. Nos dice, por el contrario, que la música del año veinte sigue siendo para la mayoría de nuestros conciudadanos filarmónicos una «novedad» poco grata.

* * *

Si el sol tiene que contentarse con las resonancias siderales que le lleguen del Pasaje Permanyer, puede, al menos, conocer *de visu* el segundo curso de «Clínica y Psicoterapia de las Neurosis» que ha organizado la cátedra de Psiquiatría. Pese a su rótulo técnico se trata en el fondo de un curso divulgador, de tono, empero, más académico que la «Semana de Higiene Mental» que reseñamos en esta misma crónica el año pasado. La utilidad presunta parece ser la misma. Y, como entonces, desarrollan esta vez algunas conferencias prestigiados maestros de humanidades.

Al recoger aquí esta actividad divulgadora de la psiquiatría queremos colaborar con los organizadores del curso. Tanto por el desinteresado *móvil de contribuir a la limpieza mental de la ciudad cuanto por motivos limpiamente egoístas*: ¡seríamos tan felices el día en que dejara de esperarnos a la vuelta de cada esquina la tijera o el infolio en la mano, la terrible «neurosis censora» que está adueñándose del país!

* * *

También bajo la luz del sol, generosamente filtrada por los ventanales del Aula Magna, se desarrolla el curso literario iniciado por los rectores de Madrid y Salamanca, señores Laín y Tovar. Sin entrar en el comentario de cada una de las conferencias habidas hasta ahora — tarea de especialista —, anotemos que el público estudiantil no ha mostrado en esta ocasión tanta pasividad como con cierta razón se le atribuye. No son pocos los estudiantes que han reajustado horarios y alterado hábitos de trabajo para acudir al curso.

* * *

Con gran preocupación nos sentimos obligados a reseñar un hecho que no afecta únicamente a Barcelona. Interesa a todo el país y a cada uno de sus habitantes, por lo cual no puede ser pasado por alto. Se trata de lo

siguiente: en un documento publicado por una destacada personalidad del país, se recogen unos párrafos de un escrito que permanece innominado, pero que por el hecho de ser incluido en el citado documento resulta respaldado por un importante elemento de la sociedad española. Entre estos párrafos aparece como formulación central la siguiente frase: «Ni la libertad es un valor positivo humano».

El sentimiento de impotencia provocado por el conocimiento de la alta fuente del documento en cuestión no es, sin embargo, aplastante hasta tal punto que impida dirigir un aviso de alarma a todos los españoles que todavía conserven un ideal de humanidad, que todavía se nieguen, pese a todo, a convertirse en animales o en piezas totalmente sometidas a la esterilizadora unidad de una máquina pública.

Nuestro asombro por otra parte, es tan agudo como nuestra indignación. Basta, en efecto, hojear publicaciones marxistas europeas para comprobar que ni los mismos bolcheviques sientan *como principio* que la libertad no sea un valor humano. No comprendemos tampoco el interés que pueda tener para la autoridad cuyo documento comentamos (ni, en general, para cualquier persona colocada al frente de la sociedad) el mandar sobre autómatas, sobre seres que al ser privados de la libertad pierdan lo que probablemente sea el rasgo decisivo del «constitutivo formal de su esencia», para hablar el lenguaje que creemos más autorizado ante este mismo negador de la libertad.

Sobre la base de esa negación no se puede *gobernar* a hombres, sino sólo *dominar* a bestias o a máquinas. Así al menos nos parece, por creer con el clásico que «la ley del deber, por el valor positivo que la observancia de la misma nos deja sentir, halla fácil acceso por el respeto de nosotros mismos *en la conciencia de nuestra libertad*. En ese respeto, si está bien fundado, si el hombre nada teme tanto como hallarse ante sus propios ojos, en el examen interior de sí mismo, despreciable y repugnante, puede injertarse ahora toda buena disposición de ánimo; porque ése es el mejor, el único vigilante para impedir que impulsos innobles y corrompidos penetren en el ánimo».

M. S. L.

UNA EXTRAÑA y prematura primavera ha arrancado de un soplo los abrigos a los paseantes madrileños. La «Villa y Corte» se prepara con diligencia no disimulada a gozar de este relativamente corto tránsito al verano que es la estación primaveral en el centro de España, el cual, aunque no sea sino por esta vez, promete prolongarse un poco. Pero aunque larga, esta primavera parece venir con un misterioso resabio de melancolía. Melancolía, en primer lugar de las vacaciones, para las que aún falta tanto tiempo. Cuando no se ha llegado aún a la Semana Santa, es malsano estar pensando en el verano. Pero a los madrileños les ha dejado también un resto de mal sabor la pérdida de una serie de cosas que durante el invierno les había mantenido en diversión constante. La primera de ellas,

la Bienal, origen de todas las controversias intelectuales de estos últimos meses.

De la Bienal ha quedado, sin embargo, una estela divertida. Estela que aún colea un poco por ahí, y de la que es protagonista nada menos que nuestro pintor de Port-Lligat. Se sabe que Dalí había pronunciado una muy sonada conferencia en el Teatro María Guerrero, desde cuyo escenario había prometido una vuelta al misticismo clásico de la pintura española, pronunciándose contra el comunismo de Picasso y contra ese carácter inquieto y escurridizo de su pintura. Largas y prolongadas ovaciones afirmaron el patriotismo español, que, afortunadamente, entiende bastante poco de Estética. Y en realidad no existe razón alguna para que se interese por ella. Pero al pintor como pintor —y no como patriota redivivo después de años de ausencia— se le hicieron también sus homenajes. Las cuartillas, escritas en una letra pastosa y plagadas de faltas de ortografía, fueron reproducidas por «Mundo Hispánico», que puso al «Cristo de San Juan de la Cruz» en primera página. Todo ello, naturalmente, antes de que se inaugurase la exposición de sus salas en la Bienal. Algunas revistas no menos prestigiosas publicaron poesías y loas. Hubo anuncios y expectación, y largas colas se estacionaban para ver las salas recién inauguradas. El señor Sotomayor el día de la inauguración, reconciliado por fin con la pintura posterior al impresionismo, afirmaba levantando teatralmente los brazos: ¡Eso sí que es pintar! El público, un poco desconcertado sin duda, no sabía qué hacer, y adoptaba la postura de mirar con detenimiento y tender la oreja a los pocos que cuchicheaban por allí, y que solían ser coincidentes con el anciano pintor. Pronto el gesto de éste fué imitado por muchos, y poco más o menos con razón, pues el trabajo de artesanía paciente que exige la técnica de Dalí se lo merece todo.

Los críticos no dijeron lo mismo, y los pintores jóvenes tampoco. Esa serie de torturados intelectuales que florecen en todas partes empezó a quitarle originalidad a la obra del maestro. Alguna revista publicó alborozada reproducciones comparando algunas trozos dalinianos con fragmentos de autores más o menos célebres. Dalí no niega su parentesco con la pintura flamenca ni con la renacentista italiana pero tampoco afirma que las vaya copiando literalmente a retazos. Al plagio fragmentario, acusación grave si se tiene en cuenta el valor del trozo en la obra de Dalí, de pintores góticos catalanes, de Bruegel o del Bosco, de Piero de la Francesca o de Vermeer, siguió la acusación de vulgaridad y efectismo cinematográficos. No quedó en pie más que la honrada artesanía —que ya es mucho— y la crítica no cesaba de intentar resolverse el problema de determinar si detrás del efectismo artesano se encontraba una pintura real o no. *Las loas patrióticas, por si acaso, enmudecieron.*

Pero he aquí que en este momento se halla ya resuelto el problema. Porque ha pasado a ser objeto de la verbosa pluma y de la plumosa palabra del charlista-académico señor García Sanchiz. Y ya se sabe que cuando un tema se le coloca en la lengua a tan insigne orador, las masas le siguen en rebaño. «Este Cristo no me gusta —ha dicho, poco más o menos, el

académico— porque tiene una perspectiva fotográfica, como si le hiciesen una fotografía desde arriba.» Inteligente opinión, que desde luego quita todo valor, no ya a la obra de Dalí, sino a la de tantos otros pintores-fotógrafos. El ataque cruel a «Mundo Hispánico» hecho desde las páginas del diario «Madrid», terminaba dejando bien sentado que la técnica de Dalí también es extranjerizante y que de ella a la pintura clásica española va un abismo. Con ello, naturalmente está logrando que todos los patriotas que aplaudieron la pintura de Dalí antes de verla y que luego se quedaron sin saber qué hacer, se pasen, incondicionalmente y tranquilizada su conciencia nacional, a su bando. En el fondo el problema estético y de contenido tampoco es tan importante, demonio.

Ahora bien, de lo que empezamos todos a estar convencidos es que es realmente peligroso dejar hablar a un pintor, como no sea con sus pinceles, si no se quiere incurrir en graves compromisos. Y dejarle hablar antes de ver su pintura empieza a ser tan arriesgado que luego hay que acudir nada menos que a un García Sanchiz para que, con habilidad dialéctica, nos saque del atolladero. Claro que eso lo hace el charlista con mucho gusto, porque para eso está como él dice, siempre al servicio de grandes causas.

* * *

A pesar de todo, en Madrid aún se hacen cosas serias. Y una de ellas es, sin duda, el Instituto Faruk, montado por la Embajada de Egipto y en donde se dan unas clases de árabe para españoles y unos cursillos de conferencias para los cuales se han llamado a los mejores arabistas, filólogos y críticos de Arte madrileños, que desarrollan diversos puntos de vista de las relaciones existentes entre España y el Islam. El hecho es doblemente importante porque Egipto ha considerado a Madrid como la ciudad más idónea para establecer su Instituto en el continente europeo. En estos momentos ha disertado ya Menéndez Pidal, desde el punto de vista histórico en las relaciones entre la Cristiandad y el Islam a través de España; García Gómez ha hablado nuevamente de la deliciosa poesía arábigo-española, una de las joyas más grandes quizá de nuestra literatura; y desde el punto de vista artístico han hablado Torres Balbás, Camón Aznar y Gómez Moreno. El Instituto mantiene unos veinte becarios egipcios en Madrid y fué fundado el curso anterior, poniéndose a Mohamed Abdelhadi Abu Rida, catedrático de la Universidad de El Cairo, como director.

Que Madrid posea un instituto egipcio, representante cultural del Islam, tiene un significado político relevante por ser España la única nación europea a la que los árabes van voluntariamente, y no impulsados por obligaciones financieras o «coloniales». Es, también, algo simbólico, porque con el Instituto Faruk no se pretende inaugurar nada nuevo. Afortunadamente, ni los propios países árabes pueden enseñarnos arabismo a los españoles. Se trata solamente de conservar el rescoldo del muslim racial que todos nosotros llevamos dentro, percibido sobre todo en la fácil aclimatación de los musulmanes que viven en España, mucho más afines a

nuestro temperamento que los nacionales de otros países. Muy pronto se habitúan a este horario tardío de Madrid, a ese callejeo continuo por la Gran Vía siempre bulliciosa. Unos musulmanes que ya no se distinguen de nosotros ni por el fez, y que, por lo demás, tienen exactamente nuestro aspecto. Estos musulmanes que estudian en Madrid no son solamente los veinte del Instituto Faruk. Están también los que, de nuestra zona, vienen a la capital. Y los que llegan del Líbano, becados por nuestro Ministerio de Asuntos Exteriores, de Transjordania y hasta de Siria. Madrid puede convertirse, en fecha breve, en un importante centro de cultura islámica.

J. N.

EL INDIVIDUO EN SUS RUINAS

La absorción progresiva por parte de los Estados modernos de la esfera de acción y del repertorio de posibilidades del individuo, hace de día en día más precisa la necesidad de considerar la moral humana desde puntos de vista que tengan en cuenta aquella limitación. Frente a la libertad del hombre y su trascendencia metafísica, el Estado impone acciones que invaden lo que serían premisas de una resolución individual valorable moralmente.

Se dirá que semejante necesidad no existe, que la moral individual al actuar en el orden de lo impuesto por el Estado se aligera de complejidades y se hace más resolutiva y precisa mediante la simple fórmula de obediencia a la ley. Pero es que entre la norma de moral individual y aquella otra que por absorción del Estado viene a caer bajo la acción discriminadora de éste, existe una diferencia radical. La primera vive en el ser humano y se manifiesta en sus actos, que nacen de él con su propio calor y llegan a nosotros animados de nombres y de signos y tocados de una emoción inconfundible. La segunda, convertida en ley de Derecho, nace seca e impersonal del articulado de un código y no nos deja la menor huella afectiva.

Siendo esto así y siendo evidente que la moral jurídica del Estado tiende a desarrollarse a expensas de lo que antes era privativo de la voluntad individual, bien puede decirse que el individuo ve limitado su quehacer y, consiguientemente, su preocupación moral y que, como resultado, es menos moral porque los valores de este orden no son ya su fundamental caracterización sino otras calidades ligadas a un nuevo sentido de la riqueza o del intelecto.

Asistimos hoy, en efecto, y no por virtud de circunstancias pasajeras,

a un emplazamiento jurídico de lo que antes pertenecía al fuero patrimonial de la conciencia. Hay actividades humanas que, desde una ordenación gremial fundamentada en un principio de continuidad y hasta en la perduración de un linaje, se han despersonalizado por entero y, bajo una marca emblemática sustentada por un capital social, viven reguladas por una ley común a todas las de su especie. En ellas, y en general en todas las actividades de finalidad lucrativa, se ofrecen al individuo múltiples medios de hurtarse a la moral a través de un laberinto de sutilezas jurídicas que en el conjunto de las relaciones sociales se sienten como ajenas a aquélla y sin repercusión alguna en la catalogación ética del individuo.

En el orden político, la complicada ordenación y funcionamiento del Estado ha rebasado las bases ideológicas de los tiempos en que la política reflejaba con cierta claridad las tendencias y matices de los grupos. Hoy, en el difícil mecanismo del Estado, apenas cuenta la inquietud del hombre atento a la evolución de las ideas. El Estado se arroga resoluciones que, respaldadas en supuestas o reales exigencias vitales del país, le hacen parecer un impenetrable depositario de secretos y fórmulas mágicas de las que pende la vida misma de aquel individuo curioso e inquieto. Sólo se le llama en las periódicas algarabías electorales para invitarle a que vote, eso si no se prescinde de semejante trámite o se le hace intervenir en sucedáneos electorales. Como sujeto político, el hombre se siente profundamente disminuído. Su flaca personalidad se pierde en el aparato estatal, y por tanto se seca en él la conciencia de una responsabilidad que en los tiempos del optimista Estado liberal le hacía llamarse enfáticamente *ciudadano*. Rara vez se plantea ya este hombre escrúpulos morales en conexión con una decisión política. Todo lo baraja y confunde la *razón de Estado*, sin que a través de la confusión se le ofrezca un resquicio por el que pueda discernir en dónde debe apoyar lo que se alquitara en su conciencia.

En lo económico, la distribución de la riqueza, a que tiende el Estado, disminuye la posibilidad de poseer y acrece la de pedir. Alrededor del Estado zumba un enjambre heterogéneo de pedigüños que demandan acuciosos lo que se les debe y de gentes que piden una tregua que les permita enriquecerse todavía. En la rebatiña de mendicidades y codicias, el Estado omnipotente trasiega bienes y gangas. Y el individuo a quien antes, cuando se humillaba a mendigar, se le venía el corazón a las mejillas, mendiga ahora sin empacho alguno a esa abstracción llamada Estado. Y la impudicia individual se hace norma del Estado mismo y permite ver a todos los de un continente rivalizar — como una pollada de pájaros invernizos — en abertura de pico y en capacidad de molleja ante otro Estado todopoderoso.

El hombre, pues, ante sí mismo y ante los mensajes debilitados de su conciencia que le incitan a ser su propio artífice, tiene menos cosas importantes que hacer. Su vida se desenvuelve en concreciones medidas y previstas que no admiten ni la evasión romántica ni el heroísmo trágico. Sus caminos se ofrecen lineales y visibles hasta su término y flanqueados por la sombra del Estado, que le señala el ritmo de su andar, que le ad-

vierte la legitimidad o ilegitimidad de sus ideas y que cuando su salud física falla le pone un termómetro y lo atiborra de fármacos. Su vida es desoladoramente concreta, y en un plano superior no le queda otra salida que la dedicación científica o la fuga a lo literario.

Ante una perspectiva social que constituye al Estado en agente de resolución de todos los problemas vitales, el hombre no se ve forzado a desarrollar su capacidad creadora. Su convivencia con los demás hombres no la elabora él mismo. Se le da ordenada y articulada en un quehacer que dicta el Estado. Ello conduce a una deshumanización de las relaciones entre los hombres. No hay, en rigor, convivencia sino una desolada acumulación de vidas yuxtapuestas o superpuestas cuyo único nexo está en la intermediación forzosa del Estado. El hombre camina a ser pura y simplemente un funcionario con una moral personal desdibujada y sustituida por una conciencia de jurista, menos aún, de leguleyo para quien el Derecho se subordina a habilidades dialécticas y casuísticas.

Hubo tiempos en que de las sociedades salían seres míticos dotados de fuerzas físicas y espirituales fabulosas. Tenían la categoría de símbolos incitantes a la superación de las limitaciones humanas. Cumplían la misión de avivar la fe en un porvenir elaborado por el individuo y fiel al individuo. De tiempo en tiempo, cuando a través de la Historia los hombres reavivaban aquellos mitos, la literatura daba una nueva visión de ellos. Para nosotros, hombres del presente, no son ya más que quimeras literarias desprovistas de toda virtud estimulante.

La decadencia de estos mitos se inició con el Cristianismo, que habiendo arrancado de la pura realidad del individuo se fué llenando de contenido social. Al andar de los siglos, la trascendencia ultraterrena de lo cristiano, su nota distintiva, se debilitaría en las conciencias a medida que lo social, que constituía su parte polémica, se acercaba al término de sus realizaciones; porque lo cristiano en su reflejo sobre la justicia humana se ha ido convirtiendo en leyes por el Estado. Debilitada aquella fe en lo ultraterreno y próximo a cumplirse este proyecto social, el hombre se ha vaciado de contenido religioso, quedándose sólo con un intelectualismo teológico o con las formas externas de un mero rito social. La moral ha venido así a perder su atadero más sólido: la conciencia religiosa.

Hay un hecho de nuestros tiempos bastante frívolo en apariencia: el turismo. Muchos de sus apresurados ejercitantes son seres ajetreados por una curiosidad pueril. Pero hay también respetables inquietudes bajo la supuesta inconsistencia del viajero que contempla catedrales y curiosear museos. A menudo indaga sobre los salarios y los precios de las cosas, sobre las leyes que regulan esta o aquella actividad, sobre la calificación de tales o cuales actos. Con todo ello se entrega a una compleja tarea comparativa que a menudo concluye en un engañoso resultado, favorable al país que acaba de conocer. No se da tan sólo en el fenómeno turístico el mero deseo de desentenderse por unos días del rutinario y habitual quehacer, sino también la difusa y no siempre formulada esperanza de hallar un mundo más alto, humano y libre que el cotidiano. Estos turistas que van

y vienen de uno a otro país coinciden en un mismo anhelo de liberación, que como todas las liberaciones implica una referencia espacial. Los turistas europeos de Europa están contribuyendo, un poco atropelladamente — y por motivos más hincados en un afán de sobrevivencia individual que en consideraciones de estricta política o economía —, a crear esta atmósfera europeísta en que todos respiramos ya, aunque no con demasiadas ilusiones.

El hombre europeo, que es decir dos veces hombre porque se siente inscrito en su Historia, asiste a la mutilación paulatina de su individualidad sin hallar todavía dentro de sí ni en su contorno una aventura de perspectivas remotas que le incite a un largo y empeñado camino. Todo aparece tan descubierto y concluso, tan concreto y científico que no se sabe por qué resquicio de los destinos humanos puede surgir la locura creadora capaz de henchir con nuevo y esperanzado vigor esa individualidad desvalida y claudicante del hombre actual.

RAMÓN CARNICER

VIAJE DE CORTESÍA

Las dos posiciones, activas y antagónicas — al menos aparentemente — que se reparten el mundo, determinaron, más en la fantasía que en la razón de una buena parte de la Humanidad, la búsqueda y posterior hallazgo de otro supuesto, pasivo y conciliante, que había de ser, a su juicio, la fórmula de salvación.

Pero la comodiad del no-hacer condenaba, inevitablemente, a esta peregrina postura a un próximo e irremediable no-ser.

Entonces apareció en el campo de la política internacional el nuevo intento de «Protagonismo» en Europa. Un protagonismo basado necesariamente en una negación; porque frente a dos afirmaciones contradictorias, activas y presentes, se ha pretendido, con un doble *no* actual, poner en marcha una fuerza, que en un optimista futuro — siempre lejano — se convertiría en decisiva por la sabia administración de este *no* ahora simultáneo y después, según las circunstancias, sucesivo y alterno.

Claro que esta nueva versión del neutralismo tiene, sobre la primera, la posibilidad — in mente — de convertirse en el sumando que necesitará cualquiera de las dos fuerzas, ya en presencia, para decididamente aniquilar a la contraria, siempre en el supuesto de que para ello las dos grandes crean necesaria su colaboración y no confíen, que es lo más probable, en que, sin querer o queriendo, no tendría otro camino que el

de unirse, ya los hechos en vías de consumación, al que más al alcance de la mano tuviera la victoria.

Y es que la neutralidad o la acción de los países menos dotados ha dejado, en la práctica, de pertenecer a decisiones internas para convertirse en la presencia o ausencia de una coacción.

Pero vamos a dar por sentado que ese protagonismo se logra y que algún día el mundo se ve precisado a contar con la «tercera fuerza». Mientras esto no llegue siguen jugando en el tablero internacional los pequeños intereses nacionales que algún día, Dios lo quiera, se conjuntarán.

De esos intereses y de su planteamiento queremos hablar ahora.

Los pueblos de Europa no han mirado nunca el resto del mundo en función de la unidad europea. Su dispersión, sus influencias, sus imperios han estado siempre minimizados por la miope visión de los nacionalismos. Esto es así y tratar de ignorarlo supone correr el riesgo de trabajar inútilmente para un problemático porvenir.

No es hora de descubrir, tal vez sí de recordar, que los intereses de España, como los de los demás pueblos, quedan circunscritos a esta sencilla división: permanentes y transitorios y que ambos pueden concordar o discordar con los de otras agrupaciones nacionales.

Si la Historia nos permitiera un mínimo de buena fe no tendrían objeto estas consideraciones, por otra parte tan perogrullescas, pero este confiado pueblo celtibérico tiene más de una razón para dudar de las honradas intenciones.

Los hombres que han determinado la marcha del mundo en estos últimos años han podido, perfectamente, ignorar nuestra existencia. Para nada se ha tenido en cuenta el derecho de España, no ya en lo que a sus intereses transitorios se refiere, sino — y acaso más marcadamente — en lo que permanentemente ha sido su misión.

Nuestro alejamiento de los problemas del Mediterráneo, sistemáticamente procurado por Francia, Italia e Inglaterra, había dado, al parecer, óptimos frutos. Llegó un día en que hasta a nosotros se nos olvidó su existencia.

Africa y el Oriente cercano, que están en el área de nuestro permanente quehacer, han salido de su atonía de siglos, para aflorar con todas las características de gran problema. Cada país europeo cifraba sus menguados derechos a intervenir en el mundo gracias a esta pasividad musulmana, que permitía a sus economías una cierta independencia basada en contornos regionales.

Persia, Egipto, Libia y Marruecos han planteado en los últimos meses sus derechos a la absoluta independencia. Sólo en un caso — y con arreglo que necesariamente ha de ser transitorio — han podido los europeos encauzar la cuestión con visos de viabilidad.

España, víctima de su propio desgobierno, hasta un pasado muy próximo, casi presente, no se ha creído llamada a intervenir en estos negocios tan suyos, por lo menos, como los de cualquier otro país mediterráneo. Y este apartamiento — que por no haber hecho la libra de purgar

errores, por esas ¿incongruencias? de la Historia— la sitúa en la única salida posible del laberinto que Europa tiene en perspectiva.

Entramos ya en el juego de combinaciones que nuestros intereses nos permiten. Si concuerdan o no con los de otros pueblos, y a la larga con los de Europa, es misión nuestra decidirlo. Lo que nos está prohibido es intervenir en el juego con el presupuesto de un necesario sacrificio.

Dar por sentado que el planteamiento actual es el deseable para un futuro común, es el primer riesgo de que España ha de librarse.

Inglaterra, Francia e Italia no han apreciado nunca la coincidencia, ni transitoria, en sus puntos de vista con los españoles. Que la había es evidente. No podrá darse otra explicación a esta urgencia por exhibirnos. Prisa espoleada con la mejor técnica.

Está en la psicología del pueblo español el obrar decididamente, cuando se le niega su derecho a cualquier intervención a la que derecha o torcidamente, se crea llamado. Propensión que le lleva a la renuncia de sus propios fines, por demostrar su capacidad y la eficacia de su acción.

La representación que de Europa hay en el mundo ha de resolver una problemática que ella misma no ha tenido tiempo de plantearse o que se había planteado mal. Su política mediterránea se cuarteja. Las potencias a las que había de imponerse la tercera posición, Rusia y América del Norte, actúan necesariamente en contra de todas sus posibilidades.

Los caminos que a través de España conduzcan a una solución, serán más deseables cuanto más de acuerdo estén con los pequeños intereses en trance de bancarrota.

Por eso precisamente el tránsito por esos caminos debe estar vedado a las apetencias de otras nacionalidades.

No son los mercados ni el petróleo el punto de coincidencia. Por ahí comenzarán las disensiones, pero es ahí donde España no puede ni debe ceder.

Si el porvenir político y económico de Europa — su protagonismo — se pusiera en juego por estos detalles de ocasión, no seríamos nosotros los primeros llamados a renunciar a ello. Nosotros, que hoy apenas perderíamos nada. Es defendiendo y ampliando estos intereses como lograremos representar y defender los intereses occidentales.

Si Europa pretende seguir siendo, es deber nuestro no debilitar esa pretensión. Pero no hay motivo alguno que nos obligue a renunciar a que sea España la que en función europea represente los permanentes valores de nuestra cultura.

Si honradamente no podemos desertar del papel que en el mundo se nos asigne, sería suicida dejar que otros pueblos, aún en trance de superación unitaria, fueran los definidores, sin siquiera consultarnos, de nuestra misión.

El protagonismo europeo si lo es, ha de serlo totalmente. Europa no termina en los Pirineos ni, que sepamos, está vinculada la capitania de la empresa a ningún sedicente pueblo rector.

No olvidemos, en estas horas acaso decisivas, que es la civilización europea la que llevamos con nosotros en esta visita de cortesía a los pueblos islámicos, pero recordemos también que es en nuestra calidad de españoles que esos pueblos nos reciben y nos escuchan.

PEDRO GÓMEZ DE SANTAMARÍA

LA PRESENCIA DE CATALUÑA EN LA BIENAL

El extraordinario éxito de público conseguido por la Antología de la Bienal en Barcelona ha dado nueva actualidad a las palabras pronunciadas por Dionisio Ridruejo en el homenaje a los artistas catalanes premiados en aquel certamen. Los párrafos que transcribimos del texto taquígráfico nos traen, con la perdonable imprecisión de las improvisaciones, la autenticidad de unos sentimientos que Ridruejo sabe compartidos por todos sus buenos amigos barceloneses. (N. de la R.)

Señoras y señores, queridos amigos: Literalmente intimidado después de la palabra de este gran creador de palabras que es José María de Sagarra, pero atropellado por este invasor de voluntades que es mi amigo Juan Ramón Masoliver y atropellado también por el viento de mi propio corazón, que desde hace muchos años me une a todas las alegrías de Barcelona, tengo no sólo el placer, sino el honor, de estar en efecto presente, presente con mi menguada presencia física y presente con mi voz, en este homenaje a los artistas de Cataluña.

Yo quiero proponer a los presentes, que este homenaje tenga un poco de proyección. Este homenaje que va dirigido a los artistas de Cataluña —a los artistas de Cataluña participantes y triunfadores en la Exposición Bienal de Arte Hispano Americano—, quiero que vaya transmitido a través del mismo foco que ha proyectado estos artistas a la Bienal y por ello propongo que el primer nombrado en este homenaje sea don Juan Ramón Masoliver, que ha conseguido, con tenacidad, con esfuerzo, con dotes de persuasión, que sólo él conoce, llevar a Madrid, poner en el ámbito de todos los españoles, el mensaje inmenso y, sobre todo, ya antiguo, consoli-

dado, tradicional, del arte de esta región española, que ha precedido a todas en el sentido de eso que hoy llamamos los valores estéticos.

El éxito y ante todo la presencia de un extenso y siempre bien seleccionado grupo de artistas catalanes en la Bienal Hispano-Americana se debe a su esfuerzo, a su tenacidad y a su lucidez para prever las cosas que deben suceder.

Esto no ha sucedido ahora por primera vez, y yo tengo que referirme a un recuerdo, ya un poco pasado, pero todavía vigente, a un recuerdo que se conmemoraba en Barcelona precisamente ayer, cuando hace muchos años, ya no sé cuántos, seguíamos Juan Ramón Masoliver y yo a los ejércitos que venían a liberar a Cataluña de una mala pesadilla, nunca de sí misma sino de una mala pesadilla superpuesta a su genuina espontaneidad. Fué Juan Ramón Masoliver uno de los contados españoles que entendió claramente que aquello que iba a suceder por los montes que circundaban Barcelona, debía ser y debía llamarse una liberación. Y traía él preparados, en su buena imprenta zaragozana —en lucha con tipógrafos, muy poco conocedores de vuestra ortografía, muy poco expertos—, traía él preparadas sus buenas letras catalanas para decir a este país que el ejército que se aproximaba a él, no sólo era un ejército de hermanos, sino de hermanos que estaban orgullosos de tener un hermano que hablase un idioma diferente, tan honroso, tan noble y tan alto como el que hablaban los demás.

No todas las cosas, desde entonces hasta ahora, han favorecido —justo es decirlo con valor y con claridad— la creencia en Barcelona de que las cosas eran así. No todo lo que ha sucedido desde España, desde el resto de España hacia Barcelona, ha permitido y permite a los catalanes, creer en esa limpia posición que un día, hace muchos años, nos llenaba el corazón de zozobra y de esperanza a Juan Ramón Masoliver y a mí; pero nunca un pueblo, nunca un movimiento histórico, nunca un acontecimiento es condenable, si hay diez justos que lo salven, y hay más de diez en toda España. Hay muchos más de diez justos que saben lo que es Cataluña, y lo que se debe a Cataluña. Y serán muchos más, serán todos, los que sepan que Cataluña persiste en seguir llevándoles a sus hermanos españoles el mensaje de su propio corazón y de su propia inteligencia, si sigue habiendo muchos «Sagarras» estrenando en los teatros de Madrid y sigue habiendo muchos políticos de Barcelona interviniendo —para quizás evitarnos prisiones más duras (*)— en las finanzas españolas y si el buen sentido de este país sigue vertiéndose generosamente, sin cicatería provinciana y sin arrepentimiento, en el común acervo y en la sediente necesidad de todo lo europeo. Porque aquí, en este trozo que va del Ebro al Pirineo, yo he querido ver siempre, queridos artistas que lo sabéis mejor que lo puede saber nadie, porque lo habéis hecho, yo he querido ver siempre la

(*) Ridruejo recoge una alusión de Sagarra a la Plaza de Cataluña, antaño bulliciosa y cosmopolita y hoy convertida en una terrible *presó de les finances* por los Bancos.

zona de aclimatación de un mundo al que pertenecemos fatalmente, de un mundo europeo al que pertenecemos de corazón, la zona de aclimatación de este mundo a la singular, rebelde y extraña geografía de la Península Ibérica.

El trozo de Europa que los españoles tenemos, está entre el Ebro y el Pirineo. El arte europeo, la cultura europea, la espiritualidad europea, está en los últimos siglos, dentro del ámbito de una civilización que con *exagerado tono denigrador se ha llamado burguesa* y que yo, con el elogio debido, sigo llamando burguesa. Esta civilización burguesa, no ha encontrado de verdad otra nodriza española que la amamante y aclimate, si no es Cataluña. Y los que seguimos creyendo que España está en Europa y es Europa, y que España no es una cosa aparte, sino un fragmento que vive y que se nutre de aquella cultura que nació en Grecia, que encontró Ley en Roma, que se difundió espiritualmente por todo el continente; los que no queremos de ninguna manera que España pase el Atlántico; los que no queremos de ninguna manera que pase el Estrecho; los que no queremos que pierda su augusta función de pueblo antiguo civilizado, tenemos puestas muchas esperanzas en esta capacidad de adaptación a lo ibérico de todo lo europeo, que Cataluña representa para nosotros.

Y esto es todo lo que un castellano seco y trágico, pero un castellano nostálgico de los bienes de una cierta sensualidad, nostálgico del gusto a la vida que proporciona una cierta educación sensual, viene a pedirnos y a exigirnos. Porque es hora de decir que los castellanos venimos a pedir y a exigir cosas, que somos en muchos aspectos muy menesterosos de vuestros bienes. Lo que un castellano viene a pedirnos y a exigirnos es que sigáis siendo la puerta abierta, la calle que conduzca a la libertad, que sigáis siendo el espíritu franco y comunicativo, que sigáis siendo la voluntad de adaptación por comunicarse y jamás, nunca, la voluntad de separación que, más que a vosotros, a nosotros nos ha afligido algunas veces.

Al rendir homenaje desde Madrid —hoy es el primer día de mi vida en que voy a ser vecino de Madrid, he vivido muchos más años de mi vida en Barcelona—, al rendir homenaje desde Madrid, y en nombre de una empresa en la que he creído y en la que, sin tener participación oficial de ningún género he militado (hablo de la Bienal Hispano Americana de Arte), a los artistas catalanes premiados en esta exposición, yo les pido simplemente una cosa: Que luchen. Hay que decir lo agradable y lo desagradable. Que luchen en pro de ese destino egregio que Cataluña tiene, contra los peligros y las limitaciones que Cataluña arrastra; que luchen contra el miedo y contra su poquedad; que luchen, que cada día se planteen la lucha por el Arte de una manera pura, entera y ambiciosa.

Lo único que puede perderle a Cataluña es lo contrario de lo único que puede perderle a Castilla. En Cataluña hay una clara disociación en-

tre lo real y lo fantástico. El hombre catalán, eminentemente apto para lo fantástico —más apto para lo fantástico que cualquier otro español—, sabe que lo fantástico está en el reino de la fantasía y que hay otro reino donde está la realidad. El hombre castellano confunde ambos reinos. Y voy a decir una cosa no del todo agradable. El castellano, confundiendo esos dos reinos, sirve menos para vivir, pero cuando se atreve, puede ser genial. El catalán, disociando, estos reinos, vive todos los días divinamente, pero se niega a ser genial, porque la genialidad nace de una confusión, en lo cual lo imposible y lo posible están fundidos, lo real y lo fantástico están juntos y la embriaguez de la creación no le pide consejos a la cautela de la conveniencia. Y eso es lo único que falta en el arte catalán contemporáneo y eso es lo único que los españoles del resto de España vienen a pedirnos y a exigirnos. Un artista de esa capacidad lo tuvo por ejemplo, en Gaudí, cuya canonización estética no haría yo de ninguna manera, pero de cuya locura quijotesca estoy orgulloso. Esa es la genialidad que a vosotros, asimiladores de formas y conservadores de fondos, cabe exigirnos. Ese es el equilibrio que en vuestro espíritu puede ser decisivo para el espíritu español.

Y después de todas las palabras tan demasiado serias y tan demasiado graves, no queda sino formular los mejores votos porque el arte de estos artistas siga triunfante y universal y cada día problemáticamente decidido a ser mejor.

LA SAL HACE LA ESPUMA

«La hermosa dentadura del caballo permite esperar que a la vuelta de pocos siglos el Gran Domador obtenga la primera carcajada equina. Por eso no se puede definir al hombre como animal que ríe.

Hay que precisar más: el hombre es el animal que sonríe. Y al sonreír disimula que sus dientes están careados.»

LA LETRA MALDITA

El notable humanista Micer Perot Randibú que vive ahora retirado en su villa natal de La Curriu, los muros de cuya Universidad se regalaron durante años con las lecciones del maestro, me escribía una postal hace no más de quince días y me decía entre maldiciones que no me atrevo a reproducir, no vayan a detenerme y me metan en prisión que ya veríamos quién me saca luego y si me sacaran bien sé qué me costaría de abogados y procuradores y demás gente de toga. que se dice que cobran muy caros sus papeles para sacar a la gente de la cárcel a donde les metieron por malos, que abjura de la letra. Este es el más grande éxito que ha conseguido hasta hoy la campaña que vengo haciendo contra la letra en mis libros — inéditos — desde hace tres años, no obstante lo cual algo empaña el gozo que siento en mi interior de aquí dentro por la conversión del maestro Randibú y es ello que si bien mis textos habían ya resquebrajado los cimientos del humanista ha sido una frase no mía, no sino de Montaigne la que ha provocado su definitivo derrumbe. Esta frase parece que está en el *essai* intitulado *Du Pedantisme*, y cuenta Randibú que así dice:

Mon vulgaire Perigordin appelle fort plaisamment «lettreferits» ces sçavanteaux, comme si vous disiez «lettreferus», auxquels les lettres ont donné un coup de marteau, comme on dict. De vray, le plus souvent ils semblent estre ravalez, mesme du sens commun.

Importa muchísimo hacer constar que no conocía yo tal frase contra los letraheridos pues soy honrado, y de ello me jacto, y con el ejemplo predico y aquí proclamo que desde que mis investigaciones me llevaron al descubrimiento de que la ruina de las más nobles civilizaciones fué debida siempre a la carcoma de la letra maldita que las pudrió por dentro, lo que demostré luego con pruebas documentales y un garrote, no he abierto otro libro que el de papel de fumar, y aún éste bien poco, que más me place la pipa que succionada con ansia me ha dado mis mejores ideas.

A más de la letra de Montaigne me da Micer Perot la gratisísima nueva de la quema de su biblioteca, secuela adecuada de su descubrimiento de la verdad y hecho del que me congratulo al tiempo que le pido perdón por haber leído su carta, si bien me sospecho que el cultivo de nuestra amistad ha de excusar este breve quebranto de principios.

Sospecho que la conversión del gran ex-escritor, y si me equivoco o molesto ustedes disimulen que no hay mala intención sino bien al contrario como es obvio y puedo probar, ha de ser seguida de otras muchas que a no dudarlo se habrían ya producido a no ser por la estulticia de los editores malvados que se niegan a publicar mis libros con no sé qué excusas de cupos de papel y que aseguran además que si fuere posible editarlos no habrían de venderse, de lo que dudo y no por supervaloración del Yo, que soy modesto como sabe bien quien me honra con su trato, sino por otras razones que sería prolijo enumerar.

El mal de la letra, tan extendido que hace que tenga yo por inminente alguna gran catástrofe, que no sé cuál será pero que será, no cabe dudar de ello, requiere para su definición todo un cupo de papel del que no dispongo por no tener los dineros que se precisan para adquirirlo que se ve que es muy caro. Pero sí se puede estudiar brevemente sus efectos en un ensayo y aplicar aquí aquello de conocer el árbol por sus frutos.

Los frutos de la letra son esos *lettreferits* de Montaigne, los *letraferits* lemosines. En español no existe la palabra equivalente y es lástima, y deben los filólogos ponerse a buscarla sin descanso, pues conviene un vocablo que defina y al tiempo ofenda a esta clase de gentuza, por lo que yo he de emplear el término *letraherido* que tiene sabor clásico aunque suene un tanto malamente, lo que al fin y al cabo también podría ser objeto de discusión si en ello nos empeñáramos y no tuviéramos trabajos más urgentes y que den más dineros, que bien se necesitan y más ahora que la vida está tan cara.

La tesis sostenida y demostrada a lo largo de los catorce tomos de mi libro «*Untersuchungen über die Buchstabenkrankheit und die Gelehrtenstamm*» (inédito), es que la letra es como un microbio que se introduce en el cuerpo humano y ataca los nervios provocando la mezcla de esos nervios con la sangre, mescolanza de la que se deriva grave quebranto para la salud. El letraherido debe pues ser considerado como un enfermo, pero enfermo peligroso y así hay que atacarle los ojos con palos y punzones para perjudicarle la visión. Aquí se intenta dar noticia de las di-

versas clases de estos enfermos y se apuntan remedios para devolverles la salud, aunque habrá que suministrárselos mal de su grado, que ellos no querrán tomarlos, de eso estoy convencido y es triste y muy de lamentar.

DE LOS LETRAHERIDOS EN GENERAL. SUS DIVISIONES

Pues es cosa clara que hay letraheridos y letraheridos, lo que tanto vale como decir que hay muchas clases de letraheridos y no hay que darles a todos el mismo trato, pues sería cosa de muy mal efecto.

Así que, es un suponer, hay que hacer una especie de suerte de clasificación de los letraheridos porque los hay que son buena gente — pocos — como uno que en una ocasión me regaló unos pantalones.

Sólo citaremos a guisa de botón una clase de esos que tengo por hombres sin maldad. Son los *letraheridos de sopa*, que son los grandemente aficionados a la sopa de letras y que son bien distintos de los *letraheridos de papeles* a los que hay que perseguir a sangre y fuego ¡ira de Dios! hasta que saquen tres litros de sangre cada uno y mueran de catacresis complicada de metagoge, males temibles que lanzan ipso facto al hombre por ellos atacado en brazos de La Flaca.

Los *letraheridos de papeles* forman dos grupos bien grandes: *pasivos*, que leen, ¡e incluso compran!, la letra maldecida y a los que se puede sanar de su mal con elixir de garrote o bien perniquebrándolos con una maza. Y *activos*, que escriben y para los que no hay más medicina efectiva que una horca en cada Cabeza de Partido Judicial y no perdonar uno solo, que son gente mala y malvada.

a) PASIVOS.

Se dividen en *leves*, los que de jóvenes leyeron *Los Miserables* y creyeron, los pobres, estar ya al cabo de la calle y no han abierto otro libro en su vida, y a los que yo no haría nada —soy generoso— si juran ante el Alcalde que no han de reincidir, pero, eso sí, les quitaría el voto. Y *graves*, aquellos que mismamente no viven, todo el día tras la letra como locos. ¡Duro con ellos!

La grave y desconsoladora variedad de papeles nos lleva a clasificar a esos desventurados —¡desventurados, sí, y dignos de lástima!— en: *de periódico*, *de revista* y *de libro*. Está bien claro el sentido, me parece.

Entre los *de periódico* hay una subespecie que merece párrafo aparte. Son ellos los *letraheridos de racionamiento*, que sólo leen la sección de Abastos y se alegran mucho cuando con el cupón 14 de Varios dan queso. Estos, en realidad, no son letraheridos ni son nada y yo no daría por ellos ni un real de vellón que ya es bien poca cosa habida cuenta del coste de la vida.

De las tres divisiones que hemos hecho atendiendo a la clase de papeles los verdaderamente peligrosos son los *de libro*, que se subdividen según la clase que devoren en *aerófagos*, que leen *El Coyote*; *ladrillófagos*, que

se tragan a Virginia Woolf y similares damas británicas; y *plomófagos*, que se refocilan con las cosas de Carlos Morgan y Pedro Corominas — que no los aguanta ni el linotipista — y de cuya existencia se duda, pero que aquí doy fe de su existencia y puedo señalar con el dedo por lo menos a tres, aunque ellos nieguen con rostro de cemento sus aficiones, pues bien comprenden el ludibrio de que les cubre su vicio.

Estos letraheridos de libro pueden subdividirse también en *poéticos* de versos; y *prosaicos*, de prosa.

Y los *prosaicos* se sub-subdividen en *sanguinolentos*, a quienes placen mucho las aventuras de *Fantomas*; *pacato-pitongos*, o lectores de *Palomita Torcaz*, que es una novela preciosa y, al final, ella muere; y tantos etcétera, etcétera, como clases de letra prosa haya en la bola del mundo.

Y para remate, otra clasificación de letraheridos *pasivos*: *visuales*, que leen; y *auditivos*, que van a oír conferencias y no se duermen en su butaca, manteniendo los ojos abiertos y fijos en el conferenciante todo el tiempo sin recurrir a pincharse el tafanario con un alfiler para asesinar al sueño que habita las salas de conferencias que, al César lo del César, habitualmente están más vacías que un teatro, gracias a Dios.

b) ACTIVOS

Estos se dividen en las mismas divisiones que los pasivos del apartado anterior de antes, no sé si me explico.

Y todos son igualmente siniestros, y como ya dejo dicho, su mal no tiene más remedio que una horca cabe cada Juzgado y caiga quien caiga y el muerto al hoyo y que en gloria esté.

Acción antiletraheridista. El problema de las instituciones

¿Cómo reprimir este mal de la letra? Hablé ya de la horca y aquí lo repito y tengo fe en su eficacia para sanar a los letraheridos *activos*. Se mentaron asimismo remedios de probado poder curativo para los pasivos.

Mas por grande desgracia, que esas nunca vienen solas, no sólo hay el hombre letraherido sino algo peor: las instituciones que se dedican a traficar con ese veneno de la letra, a saber: Universidades, escuelas, editoriales, librerías y bibliotecas.

Randibú me decía si no convendría aplicar a tales organizaciones las mismas penas que la Justicia fija para los traficantes en estupefacientes, que el tráfico es similar, por no decir el mismo, pues unos y otros se enriquecen con productos que minan la salud del ciudadano, que, Dios sea loado, el campesino por ahora se conserva sano y libre de letra y marihuana.

Discrepo del maestro Randibú. Por experiencia sólo sé de una buena medicina para tales instituciones: FUEGO.

Que los Ayuntamientos compren a precio de tasa buenos bidones de gasolina y de paja y que le prendan fuego a cuanto tenga que ver con la letra. Y luego que se proceda a la creación de una especie de civiles con bellos trajes colorados, buen sueldo y buenos cayados, que ataquen,

sín avisar, a todo ciudadano con cara de letraherido y le hagan sacar los tres litros de sangre, que ha de ser una sangre llena de letra como una sopa de letras emponzoñada. Y que este Cuerpo tenga también su Brigada Secreta, pues hay letraheridos que se disfrazan con barbas postizas, y no conviene que se libre nadie. Y que se registren las viviendas sospechosas de contener letra y se graben, aparte de los remedios a que se hayan hecho acreedores como letraheridos pasivos, los nombres de los convictos de poseer letra en una lápida de piedra mármol que se podría poner en la Plaza Mayor del pueblo para vergüenza y escarmiento de los letraheridos.

Yo creo que de hacerlo así todo iría mejor y quizá pudiera conjurarse la calamidad que por culpa de la letra y del nefasto Gutenberg, que era de Maguncia, se nos viene sobre las costillas a la Humanidad, con mayúscula, que así queda mejor y hace más bonito, creo yo con toda mi buena fe, probada en múltiples ocasiones y no desmentida jamás, que se sepa.

CUSTODIO LOPAS

La Mata, Cuaresma de 1952.

La colaboración a estas páginas está abierta a los licenciados y doctores de toda España. La pide «LAYE» en especial a los del distrito de Cataluña-Baleares, ya verse aquella sobre su especialidad científica, ya sobre su experiencia profesional. No importa la extensión de los trabajos: una breve página acerca de un hecho bien visto no tiene menos valor que diez consideraciones generales. Lo importante, creemos, es la eficacia.

BOLETIN PROFESIONAL

LAYE N.º 18

LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Valedme, manes de Esopo de La Fontaine, del Infante Juan Manuel, de Andersen de Grimm, de Perrault y de todos cuantos, desde los más remotos tiempos hasta nuestros días, han escrito, bien escrito, para la gente menuda y para la gente muy joven. Valedme porque muy necesario es el *valimiento*, ya que la selva de la Literatura infantil y juvenil es ciertamente muy hermosa, pero de una belleza tan *sui generis* que no siempre resulta fácil caminar por ella sin extraviarse y, además, los malos autores la han dejado a trozos tan enmarañada, tan llena de plantas parásitas y de brotes y plantas bastardas que, ¡válgame Dios!, termina uno por no saber muchas veces si se trata de una verdadera selva, lozana y deslumbrante, o de la selva de pesadilla que plantaron, cuidaron y mimaron los malos espíritus puestos en libertad por la malsana curiosidad de Pandora.

¡La literatura infantil y juvenil! Literatura que debiera ser siempre pura y elevadísima a la vez que tan diáfana y sencilla como son primarias y elementales las fuentes más prístinas de que se alimenta. Y en lugar de eso...

Pero dejémonos de discusiones. ¿Qué es en esencia literatura infantil y literatura juvenil? ¿Qué diferencia hay entre una y otra y entre ambas y la literatura para adultos?

Vayamos por partes.

Las distintas edades del niño y del joven

A grandes rasgos y por lo que respecta a nuestro objeto, podemos considerar como edades en relación con la literatura

A) El párvulo. Hasta los 6 ó 7 años.

B) La segunda infancia o el niño propiamente dicho. Desde los 6 ó 7 años hasta los 10 u 11.

C) El preadolescente. Desde los 10 u 11 hasta 13 ó 14 años.

D) El adolescente. Desde 13 ó 14 años hasta 15 ó 16.

E) El joven o la joven, muy joven, propiamente dichos. De 15 ó 16 años en adelante.

Bien entendido que no decimos desde 6 ó 7 años hasta 10 u 11, o desde 13 ó 14 hasta 15 ó 16 por hablar de un modo vago e indeterminado, sino porque según la constitución personal, la raza, la clase social, el clima, el género de vida, la alimentación y muchos imponderables, no siempre fáciles ni a veces siquiera posibles de determinar, el límite entre estas edades no es nunca una barrera fija sino variable que, como todo lo vivo, nunca se deja captar por completo y que no raramente varía hasta entre hermanos.

Cada una de estas edades no sólo necesita, sino que hasta exige su literatura propia. ¿Cuáles son las características de estas diversas literaturas?

Literatura propia de las distintas edades: Párvulos

Está muy extendida la creencia de que el párvulo no necesita literatura. Más aún, es muy frecuente, hasta en círculos cultos, oír asegurar con aires de gran suficiencia que al chiquillo pequeño es perjudicial llenarle la cabeza de cuentos y de tonterías.

Naturalmente que los *buenos cuentos*, los únicos que se le deben contar al pequeño, distan mucho de ser tonterías. Para el niño pequeño el cuento es una verdadera necesidad, por eso en todos los tiempos y en todos los lugares los niños exigen cuentos a las personas mayores y hasta se reúnen entusiasmados para contárselos entre sí; por eso el niño que sabe muchos goza de gran favor entre sus compañeros y por eso la promesa de un cuento es una promesa que despierta tantas ilusiones.

Para el párvulo, el mundo de los cuentos es un mundo maravilloso que le libera de la dura y prosaica crueldad del mundo real, que tantos disgustos le proporciona, por avenirse ciertamente muy poco con su inexperiencia, con su cándido afán de aventura, de novedad, de belleza, de ilusión... Y a la vez que esto, el cuento debe constituir para el párvulo la introducción, sin violencias y sin que él mismo se dé cuenta, en esa vida real que tan dura le resulta muchas veces. De estas dos finalidades del cuento infantil nacen las dos modalidades de cuentos de esta edad... y de la siguiente: A) La puramente maravillosa tan del agrado del niño. B) La moral que si no está bien traído le resulta bastante aburrida, porque el peque ve en seguida la intención y entonces ya no se trata de un cuento sino... de un sermón disfrazado. Y a los sermones es en verdad el niño muy poco aficionado.

Los buenos cuentos, muy cortos, de esta edad han de ser pues una síntesis de esta dualidad de fines. Una síntesis, tan bien lograda, que el elemento maravilloso lleve implícito en sí, de un modo natural, al elemento *vital*. Y decimos elemento vital, en lugar de decir elemento moral o de elemento utilitario, porque *vital*, en su mejor acepción, incluye a las otras dos y nos es propiamente sólo moral o de utilidad la semilla que los cuentos deben sembrar en el alma del párvulo, sino ambas y juntas con ellas muchas otras: Ansias de vivir plenamente, de elevarse, de ser, de ser: de ser generosos, de idealizar el mundo, de ser valientes, audaces, heroicos si es preciso, de ser todo esto, de ser siempre más y más...

El cuento constituye, pues, a un tiempo, para el niño, la introducción en la vida y la planificación de la vida. El cuento debe concretizar las ideas elementales, los arquetipos que yacen en el subsuelo del alma infantil, para que estos *arquetipos*, vigorizados luego por el ambiente, por los hábitos ulteriores, por el desenvolvimiento intelectual y espiritual, etcétera, sirvan de base a una vida sana. Nada menos que eso. Por ello tiene tanta importancia ofrecer buenos cuentos a los niños. Y por eso también los

buenos cuentos, que en esencia no son muchos, ya que todos se reducen a variedades de unos pocos arquetipos, vestidos según los tiempos, los lugares y las circunstancias, son eternos. Y por eso también las madres verdaderamente maternas, las abuelas y los buenos maestros parvulistas, al inventarse tantos cuentos para satisfacer el ansia de sus alumnos o de sus hijitos, no hacen sino vestir a esos pocos arquetipos; es decir, a esas pocas ideas y símbolos tan eternos como la Humanidad y tan simples como el alma del párvulo, con las ideas, los sentimientos y el lenguaje de su propia alma.

Y lo mismo tratan de hacer los niños de mucha imaginación cuando se cuentan cuentos entre sí.

Un día, no hace mucho, le dije, hablando de cuentos, a mi vecinita de cuatro años, *niña de excelente imaginación*: —¿Tú te sabes el cuento del perrito negro y del gatito blanco?— Naturalmente no existía tal cuento, pero la avispada chiquilla que nunca se queda en la estacada, contestó en seguida: —Pues claro que lo sé.

—Cuéntamelo —le pedí a ver lo que salía.

—Pues mira —dijo al cabo de un instante—. Era un gatito y un perrito. El gatito era blanco pero muy feo y muy reñidor y jugaban y en seguida le dió al pobre perrito una mordiscada muy grande y él pobre perrito, que era tan mono, se murió de la mordiscada. Y ya se acabó el cuento.

Y a poco añadió muy convencida:

—El gato era muy malo y yo no le quiero

Difícilmente hallaremos una personificación más clara de las ideas del bien y del mal vertidas con el lenguaje y las ideas propias de los cuatro años. La niña identificó el mal con el gato, animal que le es profundamente antipático, y al bien con el perro, animal que, como de todos los niños, es *muy amigo suyo*. Y claro, el cuento no será una joya literaria, pero reúne las características del cuento de esa edad: tiene la forma simple, corta, en la narración exenta de moral; se trata nada más que de una niña común y corriente entre un perro y un gato.

Ahora eso sí, apenas terminado de contar encontró la peque la moraleja:

—«El gato era malo y yo no le quiero.»

Moraleja deducida directamente, y muy directamente, de un cuento hecho sin intención moral, que por lo tanto carecía de moraleja expresa. Y así debe siempre ser en los cuentos de los pequeños. La moraleja han de deducirla los oyentes o los lectores, sin intervención del autor, porque, si éste interviene, el cuento se convierte en didáctica expresa. Y no han de confundirse las cosas ya que los niños son muy amantes de los cuentos pero muy poco de la didáctica formal.

He aquí otro cuento con que espontáneamente obsequió una pequeña de seis años, *muy amiga de cuentos*, al *corro de sus amiguitas* que la censuraban el que no se supiese cuentos de hadas.

«Era una vez un hada más hermosa que todas las flores y que todas las cosas bonitas. Y tenía una varita que hacía todo lo que ella quería. Y un

día le dijo a la varita, que era la varita esa que llevan todas las hadas:

»—Varita, cómete a todas las niñas que dicen mentiras.

»Y la varita se comió a todas las niñas mentirosas y de comérselas se puso muy gorda, muy gorda y muy fea, y el hada ya no la podía llevar y la tiró en un montón de basura, y como era la varita de las niñas malas y mentirosas, la varita se pudrió y se hizo muchos gusanos.»

—Y entonces, ¿qué hizo el hada sin varita? —demandó el corro. A lo que la cuentista contestó.

—Pues no lo sé. Se buscaría otra varita que fuese buena.

Naturalmente, al transcribir lo que antecede, no quiero decir que los cuentos para párvulos han de ser siempre precisamente cuentos que se inventan los párvulos mismos, aunque haya muchas personas que lo crean así; transcribo estos, *inventados*, para mostrar cómo hasta los pequeños muy pequeños, si tienen buena imaginación, funden en sus invenciones la finalidad maravillosa con la finalidad real y cómo, aunque no se exprese, queda patente la moraleja.

Pues esto mismo, mucho más elevado, han de ser los cuentos que se les ofrezcan: Inspirados en la idea del bien, bellamente vestidos, sublimando las prosaicas ideas corrientes y molientes para hacerlas vivir en el mundo maravilloso en que los peques se encuentran tan a sus anchas. Todo ello de modo que en el conjunto maravilloso, sin apariencias didácticas, la idea central quede tan clara que se la apropien sin necesidad de más deducciones explicativas.

Sólo de este modo el cuento es para el párvulo lo que debe ser: fuente de deleite, fuente de experiencia y fuente de elevación. Sólo así el cuento le introduce en la vida a la vez que plenifica y embellece la vida. Sólo así es propiamente *cuento infantil*.

Literatura del niño propiamente dicho (6 ó 7 a 10 u 11 años)

Los buenos cuentos de los pequeñines sirven también para esta edad, pero estos niños que pasaron de párvulos tienen ya mayores exigencias.

Han de continuarse vistiendo para ellos los *arquetipos* o ideas fundamentales con el ropaje bellamente maravilloso que los sublime a la vez que los concretice sin moraleja expresa, pero para lograrlo es preciso:

A) Mayor amplitud. Así como al párvulo los cuentos largos le cansan, el mayorcito los desea extensos. Considera por eso más importante el cuento cuanto más largo sea, siempre que, naturalmente, no resulte pesado.

B) Una mezcla mejor hecha del elemento maravilloso con el real, es decir, dentro de lo maravilloso, mayor verosimilitud.

C) Poner artísticamente de relieve las ideas que para el niño son más caras.

D) Que todo sea hermoso y grande, grande, de proporciones tales que dejen tamañita a la prosaica vida real.

Recuerdo una mañana de invierno en que junto al hogar dos pequeñas pedían a una amiguita de nueve años y de gran imaginación cuentos y más

cuentos. Cuando la pequeña agotó los de su repertorio se puso a inventar por su cuenta y comenzó:

«—Pues eran una vez un padre y una madre que tenían *mil* hijos y *mil* hijas. Los mil hijos eran ladrones y las mil hijas se casaron con otros mil ladrones...»

Como escuchase el relato desde el cuarto contiguo, me hizo tanta gracia que, al llegar aquí, no pude contener una indiscreta carcajada, que al llegar a oídos de la narradora paralizó en seco la narración. Fué inútil que tratase luego de animarla diciendo:

—Es muy bonito. Cuenta, cuenta lo que hicieron luego tantos ladrones.

Se puso colorada y al poco rato las tres se fueron sin contar una palabra más, porque mi carcajada había roto el encanto de la narración y ya se sabe que los encantos, una vez rotos, rotos quedan, sin manera posible de composición.

Sus nueve años sabían perfectamente que un matrimonio no puede tener *mil* hijos y *mil* hijas, por eso se sintió confusa. Pero un cuento con *tres* hijas y *tres* hijos, por ejemplo, no hubiese tenido gracia porque entonces no sería *cuento*, sino ordinaria vida real.

Es decir, que así como el párvulo identifica con frecuencia cuento y realidad, el niño de 7 a 11 años no lo identifica, pero la realidad le resulta pequeña y *sosa*, por eso en el cuento la plenifica. Es decir, que las características del cuento de la edad anterior continúan válidas en ésta, si bien han de presentarse más verosimilizadas porque, si la finalidad dual del cuento continúa siendo la misma, se van marcando ya dos direcciones:

A) Por un lado el elemento maravilloso, plenificando la realidad: Cuentos de hadas para las niñas, cuentos de ladrones, de exploradores maravillosos, etc., para los niños. B) Por otra parte, la realidad misma, un poco o un mucho ampliada. Por eso en esta edad comienzan a interesar ya mucho, a partir de los nueve años, los relatos realistas, las novelas o cuentos-novelas de niñas o niños que realizan proezas; las narraciones de niños o niñas y de adultos santos; de niños o niñas extraordinarios, de héroes y en general de personas que realizan algo bello, sublime, algo extraordinario, es decir, que personifiquen los arquetipos en todos los órdenes. Por fundir bastante bien fundidos ambos elementos, real y maravilloso, a finales de esta edad empiezan a interesar también mucho las buenas fábulas. Samaniego es entre nosotros celebrado, pero sin moralejas. No es infrecuente que al leer las fábulas, los pequeños pregunten a la maestra refiriéndose a la letra cursiva de la moraleja final:

—Señorita, ¿también esta otra letra hay que leer?

La aversión a la moraleja no significa ni mucho menos aversión a la idea moral que la fábula viste, porque, si eso fuera, la fábula misma resultaría desagradable. Lo que indica es, por una parte, que el niño prefiere la idea bellamente vestida tal como la fábula la viste, en lo cual tiene razón; y por otra, que considera de mal gusto la machacona insistencia que supone presentar desnudo lo que antes tan bellamente se vistió. En lo cual se nos figura que también tiene razón.

Por esto, los muchachos, cuando luego recuerdan las fábulas por haberlas aprendido de memoria, las moralejas no suelen recordarlas, por carecer de atractivo literario. ¿Es que por ello la intención moral de la fábula se pierde? De ninguna manera. Si la intención no quedase grabada con la fábula misma, este género de composiciones sería didácticamente inútil. Y el favor universal de que gozan en el tiempo y en el espacio acredita plenamente que no lo es. Lo que pasa es que, con el afán de asegurar las cosas, muchas veces las estropeamos.

Literatura del preadolescente (Desde 10 u 11 hasta 13 ó 14 años)

A medida que avanza la vida del niño, va descendiendo de su mundo maravilloso al mundo real. Pero, ¡cuánto cuesta despedirse de las bellas fantasías! Así es que en este estadio continúan marcándose cada vez más las dos direcciones indicadas en el anterior:

A) Literatura maravillosa: hadas, aventuras imaginarias, etc.

B) Literatura realista: relatos, novelitas de niñas: aventuras, exploraciones, viajes, inventos, etc., para los varoncitos.

En este sentido es este estadio una continuación del anterior. Lo que además caracteriza específicamente al actual es lo que pudiéramos llamar la introducción del *sentimentalismo* que, a su vez, lleva consigo a las ansias indefinidas de plenitud que alcanzan su grado máximo en la adolescencia. Y también la curiosidad malsana, consecuencia de aquellas ansias, curiosidad que ya se inicia en la época anterior, pero que es en ésta, 10 u 11 a 13 ó 14 años donde se instala verdaderamente.

Cierto que el mismo párvulo hace muchas veces preguntas indiscretas, pero sus preguntas y sus mismas investigaciones son casi siempre, salvo casos muy precoces o tarados, preguntas a que naturalmente da lugar la indiscreción adulta o las incidencias de la misma vida. Son preguntas o investigaciones propias de la curiosidad, inocentemente natural, ante objetos, hechos o fenómenos que naturalmente han de llamar la atención del niño normal, en tanto que la curiosidad del mayorcito y sobre todo la del preadolescente, en el aspecto que nos ocupa, es una curiosidad nacida principalmente del desenvolvimiento de su ser que va iniciándose en la plenitud de funciones.

Cierto que en las preguntas de los pequeños y hasta en las de los pequeños hay muchas veces insana malicia, cuando el ambiente, cosa demasiado frecuente por desgracia, los ha corrompido. Entonces, la corrupción madura prematuramente procesos que deben ser más tardíos, la inocencia del niño se marchita y aparece el fruto agusanado de la curiosidad prematura. Pero aquí no nos referimos a esos casos ni a esas situaciones, que tanto cuidado requieren por parte de padres y de educadores, sino al proceso del desenvolvimiento normal. En este proceso normal, la curiosidad morbosa infantil, cuando algún elemento exterior la provoca, es cosa tan fuera de lugar que no es raro el que niños pequeños, que viven en ambientes puros, a quienes se han dado explicaciones más o menos caprichosas sobre estas cosas, olviden luego las explicaciones por completo.

En cambio, el mayorcito, no sólo no se olvida de nada de cuanto guarda relación con estos asuntos, sino que dentro de sí rumía y rumía palabras maticés, inflexiones de voz, hechos más o menos reales o imaginarios, etc.

Es decir, que, volviendo a nuestro objeto, el preadolescente necesita una literatura que al lado de las características del período anterior, atenuando bastante el elemento puramente maravilloso, dé gran cabida a elevados sentimientos y pensamientos reales que armonicen con los anhelos del alma juvenil.

Los cuentos de hadas, si son buenos; los de aventuras puramente imaginarias, si reúnen la misma condición, todavía gustan, porque gustan siempre; pero van cediendo su puesto a las aventuras reales, si bien bastante fantaseadas, a las relaciones de viajes, de inventos, etc., en los muchachos, y a las novelas sentimentales para las muchachas. La historia, la épica sobre todo interesa también mucho. Apasionan asimismo las bellas biografías, las vidas interesantes en general, las narraciones sagradas que ya tenían interés en el período anterior. E interesa, naturalmente, todo cuanto guarda relación con la vida amorosa. En resumen, que lo puramente maravilloso va poco a poco esfumándose para dejar más espacio a las verdades, a las bellezas y a las aventuras de la vida real sublimada. La diferencia, a este respecto, entre el período anterior y el actual, consiste en que en el anterior todo esto comenzaba a interesar en tanto que lo otro apasionaba; en cambio, en este período, todo esto comienza a ser apasionante y la literatura de hadas y maravillas sólo interesa cuando es de veras interesante.

Adolescencia y primera juventud

Período que, además de la literatura histórica e idealístico-realista del período anterior, da plena cabida a todos los sentimientos y vagos, pero impetuosos, anhelos del alma juvenil.

Los adolescentes están ansiosos de verdad, de elevación, de emociones, de belleza. Todo cuanto habla bellamente a su alma, todo cuanto la despierta, la impulsa, la eleva, todo esto les apasiona. Los grandes poetas tienen en estas edades y en la primera juventud sus más apasionados lectores para comprenderlos y sentirlos.

Edades verdaderamente de fuego, edades magníficas y peligrosas en las que se plasma definitivamente la vida ulterior. La diferencia literaria entre ellos estriba en que, en la adolescencia, el alma juvenil, recién despierta, está todavía un poco alucinada; en tanto que en la primera juventud el alucinamiento poco a poco va cediendo su puesto a la realidad; el muchacho se va serenando a medida que logra un equilibrio.

La literatura propia de estas épocas es la literatura en el sentido más elevado: literatura pura, límpida; cargada, a la vez que de realismo, de fuertes anhelos, de hondas emociones, de estímulos para la acción, de atractiva santidad. Todo ello dentro del más depurado estilo, porque no se olvide que en estos períodos se forja principalmente la personalidad ulterior.

El párvulo y el niño necesitaban concretizar, vestir a su manera a los arquetipos, a las ideas elementales y fundamentales de la Humanidad; el adolescente se encaraba ya con el mundo, a veces áspero y repelente, otras bellísimo y hasta sublime de la realidad; el adolescente se baña en ese mundo y aspira a mejorarlo, a superarlo; está lleno de ideas generosas y tiene un concepto de sí mismo cercano a la semiomnipotencia; el joven muy joven, a veces cree esto mismo, pero sobre todo desearía poder creerlo, porque la realidad le va enseñando poco a poco, y con frecuencia duramente, que... no siempre es verdad tanta belleza. Literatura poética en el mejor de los sentidos, literatura elevadamente realista, literatura que cultive todos esos anhelos de bien, de verdad y de belleza y que trate de hacerlos entrar en la realidad es la literatura genuina de estos períodos.

Características generales de toda esta literatura

Dentro de toda la gran variedad: literatura maravillosa del párvulo; literatura realista-maravillosa-moral del niño; literatura sentimental y activa del preadolescente y adolescente; Literatura con mayúscula del adolescente y del joven: *¿Cuáles son las características comunes a toda esta literatura a simple vista tan diferente y desde luego tan variada?*

En primer lugar, las características comunes deben ser la elevación de pensamiento y sentimiento; el culto a la belleza y el sentido realista que prepare para la acción en la vida.

No creemos que sea menester hablar de la importancia de la pureza y elevación de sentimientos y pensamientos en toda la literatura infantil y juvenil. Es algo que resulta evidente, como lo es asimismo el sentido realista que haga revivir todas las fuerzas físicas, mentales y sentimentales para encauzar la acción en la vida, ya que si no es el suyo servir a la vida, elevándola y embelleciéndola, mejorándola en suma, toda literatura carece de sentido. Y en cuanto al culto a la belleza, es uno de los fines de toda literatura, de cualquier clase que esta literatura sea.

Purificando, elevando y embelleciendo pensamientos, acciones y sentimientos, la literatura infantil y juvenil convierte en carne viva las ideas fundamentales, los arquetipos de la Humanidad. Los hace tangibles, corpóreos, mucho antes de que sean comprensibles. La misión de la literatura adulta, de la buena literatura, es manejar estas ideas o arquetipos, es hacerlas operar en la vida, hacer que sirvan siempre de módulo deleitando y elevando el alma del lector. La misión de la literatura infantil y juvenil, además de ésta y antes que ésta, es hacer surgir, corporizar, para el niño y el joven, a esas ideas o arquetipos familiares al adulto. De ahí la importancia suma de la literatura infantil y de ahí también su dificultad; ya que ha de ser pre-literatura y excelente literatura, todo en una pieza y a la vez. Ha de hacer surgir a las ideas fundamentales desde el mundo maravilloso al mundo real, antes de que el niño sea capaz de comprender bien comprendido a este mundo real, y ha de hacerlas luego vivir y operar en el mundo de la realidad a la vez que en el mundo de la maravilla para

que, comprendiéndolas, por analogía el niño las trasplante por completo en el tiempo debido, en la adolescencia, al mundo de la realidad y le sirvan luego para realizar dignamente su vida en él.

Por eso sólo los pueblos muy cultivados poseen una verdadera literatura infantil diferenciada de la adulta y por eso también la literatura de los pueblos no cultivados es un poco infantilista toda ella. No han alcanzado todavía el desglose. Y por eso también es tan difícil escribir, bien escrito, para los niños, que sólo unos pocos genios mundiales, a la vez hombres y niños, Andersen, Grim, Perrault, etc., han escrito cuentos infantiles inmortales para los niños pequeños; sólo grandes literatos, Infante Juan Manuel, Lafontaine, etc., han sabido aunar los elementos didáctico-morales-literarios de las buenas fábulas originales y muy pocos relativamente han sido y son los buenos escritores de obras literarias para la infancia granadita, la preadolescencia, la adolescencia y la juventud.

Y por eso también los grandes poetas, los verdaderamente poetas, son del agrado de los adolescentes y en muchas de sus composiciones, las que ellos pueden comprender o intuir, también de los muchachos menores de ambos sexos. Y lo son porque en los verdaderos poetas la musicalidad del verso, la belleza de la composición es el ropaje que viste a las grandes ideas gracias a la belleza literaria. Por eso, cuando captan esas grandes ideas, los muchachos gozan con ellos y si no llegan a captarlas por completo, mucho de ellas intuyen y la magia de la belleza y musicalidad del lenguaje hace lo demás, los encanta. Por eso, aun muchachos de 9, 10 y 11 años repiten con gusto hermosos trozos de Rubén Darío, de Gabriel y Galán, de Bécquer, de Zorrilla, de Calderón, etc., que no siempre comprenden. Pero es que, la verdadera literatura, es en cierto sentido una especie de magia espiritual que influencia e identifica las almas en una esfera mucho más elevada que la sola comprensión. Y esa influencia, ejercida en la época más plástica de la existencia, perdura a través de la vida toda, por lo que es de fundamental importancia poner la mejor literatura posible en manos de nuestros niños.

La literatura infantil y juvenil entre nosotros

¿Cuál es nuestra situación en lo que respecta a Literatura infantil? Hay mucho y no siempre bueno que decir sobre ello. Se hacen ediciones con frecuencia muy bellas de formato y de ilustraciones, pero esa belleza formal de los volúmenes no es raro que sirva para encubrir la mediocridad y a veces hasta lo putrefacto del contenido.

Por lo que se refiere a literatura para párvulos, en estos últimos años se han hecho verdaderos alardes de presentación, si bien, en general, bastante inferiores a lo que se hace más allá de las fronteras. Los cuentos de hadas universalmente clásicos, propios del estadio siguiente, se escenifican entre sus páginas, de modo que el libro queda convertido en un escenario con personajes de papel que, a veces, hasta se mueven. Sombra de sombras, influencia del cine. Gracias a ello, los cuentos de los niños mayorcitos se han puesto también al alcance de la comprensión del párvulo.

¿Es esto una ventaja?

Creemos que todo lo contrario. Las cosas han de venir a su tiempo y nunca son los frutos los que maduran prematuramente. No se trata de poner en imágenes al alcance del párvulo las ideas literarias propias del niño, del *puer*, porque prematuramente exprimidas, estas ideas le sirven de poco y ya no les dirán nada nuevo cuando a su tiempo debieran decirselo. Lo que debe tratarse es de presentarle, literariamente bien presentado, su propio patrimonio, y en cuanto a esto... Ciertamente es que hay muchos libros de cuentos para niños que aun no leen; muchos para los que comienzan a leer, casi demasiados y hasta de aspecto bellísimo, pero... gran parte de los cuentos y narraciones de tales libros constituyen la prueba fehaciente de que tenemos el alma seca, de que ignoramos casi por completo lo que es el párvulo. Y no puede uno menos de lamentarse de que se empleen tantos alardes de técnica, tantos medios económicos al servicio de cosa tan mediocre y a veces hasta tan contraproducente. Los hay que parecen hechos exprofeso para estimular la vanidad de las niñas, los hay que ponen de relieve la picaresca y otros vicios como medio de triunfo, los hay tan sumamente tontos que a la vista del conjunto uno se pregunta necesariamente:

—¿Dónde vamos a parar con todo esto? ¿Es que se quiere marchitar el alma de los niños para que no puedan florecer a su tiempo las almas de los hombres?

Y lo peor del caso es que las familias, a la vista de tan atrayente mercancía, ni siquiera leen el contenido para elegir, ya que en la vida actual siempre andamos de prisa y que las cosas de los chiquillos son tontaditas. El caso es que los peques se entretengan y para ello lo mejor es llevarles lo más bonito, si el bolsillo lo consiente; lo más colorido, lo mejor presentado. Luego, que lo rompan si quieren, una vez que hayan estragado sus apetencias con las tonterías o con el venenillo envuelto en tanta belleza y que pidan más, pues en el mercado hay montones de bellos libros impresos que no dicen nada o poco bueno y docenas de editoriales dedicadas al libro infantil, con bastante desconocimiento de las verdaderas necesidades del niño y a las que se les da un ardite el que las almas infantiles se sequen, con tal de que sus bolsillos se llenen. Claro que también hay editoriales celosas y libros de cuentos muy bellos y buenos, pero no son ni mucho menos los más y el gran público no distingue entre la baraúnda existente. Toma lo que mejor le entra por los ojos, con el resultado de que nuestros párvulos cada día sean menos niños.

En cuanto a la literatura para el niño, el *puer*, ocurre algo semejante. Hay tanta, tanta, y frecuentemente tan poco escrupulosa, desde muchas publicaciones semanales hasta innumerables libros de cuentos, de aventuras, de sucedidos, etcétera, que la del niño ciudadano está exacerbada. Nuestros niños leen como nunca han leído, devoran papel impreso, pero... ¡qué cosas leen a veces! Desde los cuentos tontos que estragan el gusto y el alma, hasta los cuentos con elementos picantes y sucios más o menos diluídos. Con frecuencia no se puede menos de pensar en una censura

adecuada, que, con suficiente autoridad, no permitiera publicar ni vender tantas cosas como se venden y se publican.

La situación actual hace pensar en que tanto como se ha adelantado en lo que a técnica editorial se refiere, hemos retrocedido en cuanto al contenido de la Literatura infantil. Se repiten, a veces bastardeados, los antiguos cuentos inmortales, se imitan con la consiguiente degeneración, se ilustran muy bien ilustrados, eso sí, hasta se convierte el libro en escenario, en figura de animales, en todo lo convertible, con detrimento de la dignidad del propio libro, claro está. Cualquier cosa susceptible de ser interpretada en imágenes que *entretengan*, puede constituir un cuento para niños. El contenido es lo de menos, lo que cuenta es la fascinación de la imagen visual. Parece como si la consigna fuera: «Variedad, variedad, nada de monotonía. Que todo entre rápidamente por la vista, que circule rápido, rápido, para que no estorbe a lo que haya de agolparse detrás. Imágenes imágenes, no se olvide que vivimos en la era del cine y de la prisa».

Con tantas prisas y tantas imágenes apenas puede hablarse de que el cuento y la literatura infantil en general, consiga el fin dual que le es propio: Introducir al niño en la vida y sublimar la vida. La consigna actual parece únicamente ser: *entretener* al niño para que no se aburra. Es decir, que se ha elevado a fin de la literatura infantil lo que sólo era una consecuencia natural de la misma. Si continuamos mucho tiempo por este camino la literatura infantil corre peligro de quedarse vacía. Y entonces...

En el extremo opuesto a este vértigo de la imagen visual están los propugnadores de la moralidad a toda costa, que por creerla frívola, abominan de la literatura propiamente infantil para sustituirla por el ejemplo moral a secas. Arrollado por la corriente de frivolidad actual, cada vez este sector es menos numeroso, y, entre ambos extremos, tenemos el círculo selecto de los que consideran que el que los niños lean buenos cuentos, previamente seleccionados por personas de criterio, es una dicha para la Humanidad. Pero también los niños de estas familias corren peligro de ser arrollados por el aluvión actual de la imagen sin contenido.

Y en cuanto a la Literatura de la preadolescencia y primera juventud hay que lamentarse principalmente:

1.º De la balumba de publicaciones más o menos sucias, a veces francamente sucias, de que está plagado el mercado. Publicaciones que, fomentando la curiosidad malsana, marchitan la pureza del alma del joven.

2.º El aluvión de publicaciones truculentas que confunden el valor, la constancia y la voluntad con la violencia, que en ellas triunfa siempre. Editores sin conciencia halagan los instintos más brutales del joven con esta literatura, francamente desmoralizadora, de *jóvenes bárbaros*.

3.º De la superabundancia de novelas insulsas, de esas estúpidas novelas que frivolizan el alma de las jovencitas, incitándolas a la vanidad, a ensueños peligrosos, a insustanciales actividades. Lo peor de estas novelas es que como en ellas nunca pasan más que tonterías, en lugar de

prepararlas para la vida, tienden a inutilizar a las jovencitas para la verdadera vida, cultivando la ñoñería sensiblera y haciendo surgir por contraste el deseo de las novelas fuertes, esas novelas, unas morbosas, otras brutales, que caen dentro de los apartados anteriores.

Urge tratar, por todos los medios, de vigorizar la buena literatura juvenil, esa literatura realista, llena de sanos ideales, que partiendo del muchacho o de la muchacha, tal como ellos son, los incita a afrontar sin miedo los problemas de la vida. Y mucho tienen que ayudar a eso los editores, porque su misión no es sólo servir a los gustos de sus lectores, aunque se trate de gustos degenerados, sino orientarles, para que en lugar de bastardear, abran con sus sanas apetencias nuevos rumbos al mercado editorial.

Ahora que este fin no puede lograrse con la mezquindad al uso de nuestros editores, mezquindad de la que no me resisto a mostrar un ejemplo para terminar.

El gerente de una de nuestras editoriales dedicadas a publicaciones juveniles, hablaba un día con un autor sobre la dificultad de hallar buenas novelas para jovencitas.

—Es muy difícil dar con este género y nos gustaría —propuso el gerente— que se animase para hacer una. Usted que tiene condiciones, ¿por qué no lo intenta? Cuente con que de gustarnos se le publicaría en seguida, porque las buenas escasean mucho, tenemos que pagar excesivos derechos por las extranjeras y no siempre encajan en nuestro modo de ser.

—¿Cuánto pagarían por una novela de esta clase que les satisficiera?

—Tratándose de usted, se le pagarían MIL QUINIENTAS PESETAS.

—¿Cuánto tiempo cree que se necesita para escribir una novelita de estas especiales condiciones?

—Ah, no sé. Eso es cosa suya. Prepararla, escribirla, corregirla, acaso necesitara un par de meses.

—¿Cree que ningún autor puede, con semejante perspectiva, lanzarse a explorar nuevos rumbos literarios?

—Pues, sin embargo, crea, crea, que nuestro mercado editorial no da para más.

Naturalmente que dudo que nuestro mercado editorial *no dé para más* y que cuando los editores tienen un concepto semejante sobre el valor de la literatura juvenil, ¿cómo puede ni soñarse siquiera en que podamos llegar a renovarla?

¿No ayudaría un poco a lograrlo el instituir premios a obras de esta modalidad tan interesante y entre nosotros tan escasa?

CONCEPCIÓN SAINZ - AMOR

EXTENSIÓN SOCIAL DE LA CULTURA

Durante un mes hemos departido con diversos grupos de obreros de todas las ramas de producción, exponiéndoles la estructura y funciones del Ministerio de Educación Nacional. Cerca de un millar de enlaces sindicales que reciben las enseñanzas de la Escuela Sindical en la Academia Provincial de Barcelona, han tenido ocasión — algunos por primera vez en su vida — de tomar contacto con unos problemas aparentemente distantes de su habitual nudo de preocupaciones vitales: los relativos a la educación y a la extensión de la cultura en todo el ámbito nacional. Resumimos a continuación las observaciones recogidas en las interpe-laciones y diálogos que el tema ha suscitado, como muestra de lo que podría reflejarse en una encuesta especialmente preparada, y que resultaría de mayor interés y utilidad para los órganos rectores de la enseñanza.

Escaso interés por la labor del Ministerio.

A primera vista, el obrero no encuentra en el Ministerio de Educación materia alguna que despierte su interés o simple curiosidad, por estimar que la mayoría de las funciones que desarrolla, son de carácter técnico y afectan únicamente a los profesionales de la enseñanza. Su esfera de acción le resulta pues lejana y hasta desconocida. Lo mismo ocurre respecto a los restantes departamentos ministeriales, con excepción del de Trabajo, acusando con ello una cierta «deformación profesional» de raíz clasista derivada del erróneo enfoque de la política social, desarrollada unilateralmente en la dirección de las concesiones a las reivindicaciones laborales.

Trascendencia social de la educación.

Mas, una vez fijada su atención sobre el valor humano de la cultura y la repercusión que para sus propias existencias se deriva de una acertada o imperfecta organización de la instrucción, el trabajador descubre la trascendencia social de la educación. El principio de la enseñanza gratuita y obligatoria, constituye no sólo una aspiración encomiable para el perfeccionamiento individual y colectivo, sino también, en sentido de estricta justicia, un derecho elemental del hombre — tan indiscutible como el derecho a la vida misma — y un deber fundamental de la sociedad.

Circunstancias que condicionan el acceso a la Enseñanza Primaria.

Irregularidades actuales.

Colaboración con la Inspección.

Intensificar la construcción de escuelas.

Llevar la pre-ocupación al

El hecho de que circunstancias económicas derivadas de la condición social de su familia o que la ocasional localización geográfico-política del lugar de su nacimiento o donde se desarrolla su infancia, determinen la posibilidad o imposibilidad de acceso del niño a la enseñanza primaria y, en su consecuencia, influyan decisivamente en su futuro, constituye una evidente injusticia social, más irritante aún si se tiene en cuenta que la víctima carece de defensa ante ella. Deben, pues, existir escuelas suficientes y deben ser gratuitas. Otro argumento esgrimido en favor de la gratuidad, lo constituye el ya escaso valor adquisitivo del salario. Con lo que tiene que invertir el trabajador en la educación de sus hijos, podría adquirir nuevos bienes o atender otras necesidades familiares. El número de escuelas gratuitas es insuficiente para la población escolar española y en muchas de las oficialmente consideradas como tales (nacionales o municipales) se exige indebidamente el pago de determinadas cantidades para admitir a los niños. Numerosos trabajadores tienen que abonar periódicamente — mensual o trimestralmente — recibos sin timbre ni membrete en los que se especifican los más diversos conceptos. Falta de educación cívica y de sentido de responsabilidad, rara vez el padre denuncia estos hechos, por temor a que de ello se derive un mayor perjuicio para su hijo. Una asidua colaboración de los padres con la Inspección y otros organismos superiores, mediante cartas, comparecencias y reclamaciones podría resultar eficaz para cortar éstas y otras muchas irregularidades. Pero la única forma de acabar radicalmente con ellas consiste, naturalmente, en la construcción de escuelas en número suficiente. Para ello, sugieren la adopción de medidas tales como recomendar a las empresas que reúnen un crecido número de trabajadores y especialmente cuando se trata de obreras, la construcción de escuelas y guarderías infantiles en la propia fábrica o centro de trabajo, si no se dispone de local más apropiado, atendidas por el personal docente que sea preciso. Se recomienda también el sostenimiento por las propias empresas de clases para analfabetos adultos.

Ahora bien; lo que no alcance la iniciativa privada debe ser suplido por la oficial. ¿Cómo intensificar la acción del Estado y el Municipio en el terreno de la enseñanza y principalmente en provecho de los sectores más necesitados de instrucción?

Las masas trabajadoras no tienen más órgano representativo ni otro cauce legal para la expresión de sus opi-

seno de la organización Sindical.

No se trata de que los Sindicatos construyan escuelas...

ni viviendas.

Presencia de los Sindicatos en la vida política...

...a través de las Cortes...

...y de los Municipios.

niones y necesidades de la Organización sindical y ésta, no ha sentido, hasta ahora, la presión y la exigencia de sus asociados en pro de la extensión social de la acción educativa. No se pretende que los Sindicatos dediquen una parte de sus recursos a la creación de escuelas para hijos de productores, con lo que no harían sino apartarse más de sus fines propiamente y corporativos — como sucede ya con la construcción de viviendas y el sostenimiento de costosos centros de formación profesional. Lo que algunos enlaces acusan es la falta de proyección política de los Sindicatos, o para decirlo más claramente, la escasa efectividad de los Sindicatos como órganos de representación de las clases productoras en la vida política nacional.

Sería, pues, deseable, que la participación sindical en las Cortes — tan nutrida — tuviera una inquietud cultural traducida en una mayor intervención en las tareas educativas y llevaran a ellas y, en definitiva al Ministerio de Educación Nacional, las auténticas ansias y necesidades de los trabajadores españoles en materia de enseñanza. Pero, para que esta preocupación llegue a tener expresión en la voz y el voto de los procuradores sindicales — que pueden ser alguna vez negativos en cuanto los proyectos elaborados en materia educativa no atiendan a aquellas necesidades — es preciso que antes las sientan con profunda autenticidad los propios Sindicatos a través de sus Juntas Sociales.

La misma argumentación es válida respecto a la representación sindical en las corporaciones municipales. ¿En qué medida ayudan, apoyan y estimulan los concejales sindicales la obra que en favor de la instrucción del pueblo realizan o deberían realizar las comisiones de cultura? ¿Cuántos concejales sindicales sancionan con su asistencia y con su voto en centenares de pueblos españoles el abandono en que muchos Ayuntamientos tienen a los niños, a los maestros y a las escuelas? ¿Y cuántos no consienten — con su despreocupación y negligencia — por ejemplo, que el edificio de la escuela sea utilizado unas veces como almacén de abastos, otras como depósito de granos o maquinaria agrícola y en algunos casos como cuartel de la Guardia Civil o de fuerzas militares?

Finalmente, un decidido apoyo de las clases trabajadoras a través de la organización sindical y de las representaciones en las Cortes y Municipios, contribuiría eficazmente a reforzar la acción del Ministerio de Educación hasta conseguir la asignación tan amplia como sea necesario de

los créditos para llevar a cabo en breve plazo y siguiendo un plan intensivo y exhaustivo, la solución definitiva del problema de la enseñanza primaria.

La Enseñanza
Media.

La Enseñanza Media ya no preocupa tanto al trabajador. La palabra «bachillerato» no entra en el repertorio de frases que habitualmente emplean en sus conversaciones.

No obstante, ninguno renuncia de antemano a la aspiración ilusionada de conseguir que los beneficios culturales mínimos de la enseñanza primaria puedan extenderse con el mismo carácter obligatorio y gratuito a la segunda enseñanza.

Acceso a los
estudios de
Bachillerato.

Pero además de gratuita, para que los muchachos de familias trabajadoras puedan cursar estudios de enseñanza media es preciso asegurar el nivel de ingresos que a los catorce años aporta el aprendiz o el meritorio al salario familiar. Como que la pretensión de una compensación económica al estudiante obrero es, aún en la imaginación, puro disparate, habrá que pensar en que el muchacho compagine los estudios con el trabajo. Esto plantea una doble problemática.

Dificultades
económicas.

De un lado, se trata de extender el carácter gratuito de la enseñanza media para hacerla accesible al mayor número posible de hijos de familias trabajadoras. (No se trata de abordar la cuestión de la obligatoriedad y gratuidad de la enseñanza media, cuando no se ha resuelto todavía en la enseñanza primaria. Ni se pretende tampoco transformar en bachilleres a todos los muchachos obreros para que dejen de serlo y se conviertan automáticamente en «señoritos». Pero es necesario, porque es lo justo y lo humano, garantizar, como mínimo, la igualdad de oportunidades, para todos y para todo. Cuantos menos obstáculos económicos existan, más nos acercamos al logro de esta humana y justa igualdad de oportunidades.)

Matrículas
gratuitas y
bolsas de estudio.

Las matrículas gratuitas en los Institutos nacionales deben ser ampliadas mientras se intensifica la obra de ayuda a los humildes con la generosa institución de bolsas y créditos escolares para las instituciones laborales de previsión. Debe, en cambio, desecharse, por estimar contrario a la dignidad humana el espíritu clasista con que a veces se aplica, la reserva de plazas gratuitas en los colegios privados.

Incompatibilidad de
horarios.

Por otra parte, dado que el muchacho obrero tiene que estudiar y al propio tiempo seguir trabajando por no poder renunciar a sus ingresos, es necesario hacer compatible el estudio con el trabajo, cosa que si sucede en numerosos centros de enseñanza técnica — Escuelas de Peritos,

Artes y Oficios, profesionales, de contabilidad y técnica comercial, etc.—, nocturnos y gratuitos o muy económicos, no ocurre con las academias para bachillerato de índole privada. Sería, pues, aconsejable crear centros de enseñanza media nocturnos y gratuitos, y, donde existan varios Institutos oficiales, destinar alguno de ellos a tal modalidad.

El coste de los libros.

Otra cuestión que preocupa intensamente es la del coste de los textos escolares. Si ello apenas constituye un problema serio en la enseñanza primaria, adquiere mayor importancia en la enseñanza media, por el elevado número y precio de los libros.

Los Institutos laborales.

Cuestión aparte la de los Institutos de enseñanza media profesional (industriales o agrícolas y ganaderos). La habitual penuria de medios con que se desenvuelven los organismos estatales de la educación, no ha permitido realizar una extensa y eficaz labor de difusión de esta magnífica obra formativa, por lo que, en general, las clases trabajadoras carecen de la menor información sobre ellos, y dado el escaso tiempo que llevan funcionando y su número todavía reducido, los productores no tienen una opinión formada acerca del particular. Su actitud se limita a un entre escéptico y diplomático «waith and see».

La Enseñanza Superior.

Conforme vamos ascendiendo en la estructura del proceso educacional español, se reduce el campo de observación. Si admitimos como hecho incuestionable que hoy la sociedad española vive de espaldas a la Universidad y sus problemas, a nadie extrañará que las masas laborales se encuentren absolutamente divorciadas de ella.

La Universidad.

La Universidad es, para la mayoría de los trabajadores, una institución extraña a su mundo social, como instrumento en poder de una clase social distinta a la suya. El error, fruto de una falta de información, es aquí doblemente doloroso, por cuanto si existe alguna institución en España libre de todo perjuicio clasista, es la Universidad. La explicación de esta incompreensión quizá la hallaremos en la antesala de la Universidad, es decir, la Enseñanza Media, donde ciertamente — como observa Jorge Jordana («Los obreros en la Universidad», Alcalá, núm. 3) — existen diferencias de clase que no se dan en la Universidad, por lo menos, mientras ésta se mantenga con carácter único y oficial.

Ahora bien, si la Universidad española no es clasista, sí es cierto, también, que carece de sentido social y dedicada exclusivamente a la formación de buenos profesionales, desatiende totalmente la responsabilidad de capaci-

tar para su función social a los que habrán de nutrir los cuadros dirigentes de la sociedad. Y quizás en ello se basa la idea errónea que de la misión de la Universidad se forman cuantos no tienen otros elementos de juicio que la conducta social de los que en ella se educaron.

Las Enseñanzas técnicas.

El desconocimiento es todavía mayor respecto a las Escuelas especiales.

Hasta ahora, muchos no habían encontrado explicación lógica a nuestra falta de técnicos, si es que alguna vez se planteaban esta cuestión. En general la atribuían — dando por bueno un lugar común que les ha llegado «de oídas» — a la radical incapacidad que para la técnica parece manifestar el hombre español. Al argumentarles que algunos de ellos mismos — excelentes técnicos manuales — son ejemplos vivos que desmienten aquella incapacidad, llegan a la conclusión de que algo anda mal en el proceso educativo, y del mismo modo que señalan la conveniencia de elevar el número y la capacidad de nuestros obreros especialistas, mediante la intensificación de la obra de formación profesional, aprueban la idea de la creación de Escuelas Politécnicas que llenen el desnivel que existe entre los peritajes y los títulos superiores.

La Universidad laboral.

Acerca de lo que piensan los trabajadores sobre la Universidad laboral, la Escuela Sindical realizó una encuesta en la Academia Provincial de Madrid (publicada en los «Cuadernos del Centro de Estudios», núm. 2, Madrid, 1951) en la cual se resumen opiniones semejantes a las recogidas por nosotros sobre este tema. Desgraciadamente, la imprecisa información de que se dispone, no permite corresponder a la expectación que los reiterados anuncios de su creación han despertado.

Coincidiendo con los productores madrileños, rechazan cuanto pueda significar una diferenciación clasista entre la Universidad oficial y la obrera, como resultaría del hecho de cursarse en ambas estudios similares para la obtención de títulos profesionales.

Acción doble
Educación intensiva.

Dos son las funciones que a su parecer debe realizar la Universidad laboral: respecto a los trabajadores jóvenes y aún ya de edad madura que lo reclamen, una labor *intensiva* de formación cultural de carácter amplio y universal, a modo de «recuperación» del tiempo perdido. En el breve plazo de uno o dos años, tiene el trabajador que asimilar los conocimientos que normalmente debiera haberle proporcionado la enseñanza elemental y media, si hubiera tenido fácil acceso a la misma. (Es curioso observar cómo el socialismo español — en marcado contraste

con los restantes movimientos europeos — no acertó a plasmar en una eficaz obra de instrucción popular su filiación «obrerista», única justificación de una política cara a las masas, que en España limitó su acción a una sectaria represión de inspiración intelectual minoritaria.) La otra función corresponde a la educación normal, progresiva y completa del mayor número posible de hijos de trabajadores, respecto a los cuales pueda desarrollarse una labor en el doble sentido de una formación profesional y educativa (crear *trabajadores cultos*, que sean a la vez buenos profesionales y personas instruídas).

Formación profesional.

Excepcionalidad de la Universidad laboral.

Consignemos, finalmente, la observación de que no escapa a la sensibilidad del trabajador el hecho de que se pretenda presentar la proyectada Universidad laboral como un avance revolucionario respecto al resto del mundo, cuando, en realidad, responde a un hecho totalmente opuesto; es el atraso cultural del obrero español el que impone la aplicación de tan excepcional remedio, hasta el extremo que no debe ser considerada esta obra como una institución de carácter permanente sino que el objetivo fundamental de la política cultural española sigue siendo la extensión de los beneficios de la educación elemental y media a todos los españoles y al través de los elementos educativos habituales de carácter privado y estatal. Conseguido eso de manera plenamente satisfactoria, podrían los edificios e instalaciones de las Universidades laborales ser transformados y utilizados como grandes centros de enseñanza superior técnica — agrícola o industrial — o universitaria. Y algunos trabajadores sugieren que la labor de la Universidad laboral debe ser realizada en estrecho contacto con los Sindicatos, en primer lugar, para efectuar la oportuna selección del alumnado atendidas las circunstancias personales y profesionales, fijando los contingentes y posibilidades de cada rama sindical y, en segundo lugar, para recogerlo con pleno aprovechamiento de los resultados de la acción educativa, lo cual redundaría necesariamente, en el fortalecimiento de la organización, elevando el nivel humano de sus componentes y haciendo los Sindicatos mucho más potentes y poderosos que en la actualidad.

Colaboración de los Sindicatos.

Bibliotecas populares.

Una más estrecha relación con la Organización sindical se hace también necesaria en materia de bibliotecas, pues la mayoría de las existentes son inaccesibles para los trabajadores —unas por hallarse cerradas los sábados y domingos, o a última hora de la tarde, otras por prohibir la entrada a los obreros que acuden a ellas con

«monos» o en mangas de camisa, para citar hechos expuestos por los propios enlaces. Un plan de necesidades según las zonas de población obrera y la actividad predominante (agrícola, minera, industrial) y unos itinerarios para bibliotecas ambulantes deberían ser elaborados por los Sindicatos de acuerdo con la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, para remediar la escasez de bibliotecas populares.

**Divulgación
artística.**

Agotamos el repertorio de problemas educativos relacionados con las necesidades de las clases obreras, refiriéndonos, de paso, a la última de las Direcciones Generales cuyas funciones se han revisado a lo largo del cursillo: la de Bellas Artes. Una obra de refinamiento espiritual, complementaria a la de mera instrucción, requiere el acceso de los trabajadores, previamente capacitados, a los tesoros artísticos que España posee en tan amplia medida y que permanecen absolutamente ignorados por la inmensa mayoría de ellos. Y observan con punzante ironía que mientras alguna fracción del turismo extranjero integrado por sectores proletarios, viene de vecinos países a admirar nuestros museos y las riquezas arquitectónicas de nuestro patrimonio artístico, nadie se ha preocupado hasta ahora de interesar a nuestros propios compatriotas en el conocimiento y admiración de estos valores nacionales mundialmente conocidos y apreciados. Una labor de divulgación mediante publicaciones, realización de visitas, películas educativas y activa propaganda entre las masas, podría acercarnos a las fuentes del arte, contribuyendo así decisivamente a su elevación moral y espiritual.

Conclusión.

Muchas de las observaciones aquí recogidas podrán parecer gruesas y vulgares, de puro sabidas. Pero se ha preferido mantener su tono elemental en mérito de la autenticidad de la transcripción que se ofrece en esas líneas. De todo ello se desprende la necesidad de interesar a la Organización sindical en las tareas educativas del Gobierno; quizás así podría adquirir el Ministerio de Educación una dimensión verdaderamente «nacional», que permitiera atacar a fondo el problema de la transformación del hombre español, y resulta alentador en este sentido el comprobar cómo el impacto de lo social ha determinado la creación en el seno de dicho organismo, de la Dirección General de Enseñanza Laboral.

F. FARRERAS

*Director de la Escuela Sindical
de Barcelona*

ASPECTOS DE LA ENSEÑANZA DEL DIBUJO

Si ojeamos una revista de un gran país industrial, desde el primer momento cautiva el producto ofrecido. Una serie de dibujos, croquis y secciones, limpiamente, nos dan la idea fundamental que en un golpe de vista se comprende. Para llegar a esta clara visión de lo que es y cómo ha de actuar una industria, ha sido preciso llevar a término unas ininterrumpidas fases de preparación y fabricación que precedidas del cálculo han sido llevadas así a su forma material. No se puede negar el éxito final. Una íntima cohesión ha existido entre la técnica y el trabajo gracias a aquellos croquis, planos y secciones y una preparación adecuada del técnico ha servido, con una auténtica vocación que fué despertada a su debido tiempo, al último y positivo fin. Esta preparación ha sido realizada desde la juventud de este ingeniero. Quizás haya leído menos a Aristóteles, pero sirve eficazmente a su profesión.

Una adecuada formación de las jóvenes generaciones que en el futuro han de intervenir en el proceso de industrialización de nuestro país, no debe tener lagunas si se quiere que esta educación sea completa y cumpla su fin específico, y en este sentido la enseñanza del Dibujo, aplicado en sus formas particulares según sus fines, debe ser tratada en la exacta medida que la línea de perfeccionamiento y eficacia de los métodos de enseñanza en nuestra patria requiere y exige todo país moderno.

Sin embargo, existe un evidente desprecio por este aspecto de la enseñanza en la educación de nuestras jóvenes generaciones. No se piensa demasiado que de ellos han de salir los futuros hombres de la técnica. Y los países que están en la cumbre de la industria actúan de muy diferente manera. De nada sirve haber tenido un Peral, un Torres Quevedo o un La Cierva, si no ha existido una generación que los comprenda y ayude, y esta ayuda no consiste en bonitos y literarios artículos. Es hora por lo tanto, de vivir de realidades y un poco menos de vanidad.

Existe el pobre concepto de que nuestros alumnos pierden el tiempo o lo entretienen dibujando. Esto simplemente es desconocimiento o desdén por la realidad con que más tarde han de enfrentarse, sin tener en cuenta que son muchos los alumnos que no terminan el bachillerato y a los que el dibujo en él aprendido les ha orientado hacia una profesión especializada, que se convirtió en su medio de vida. Indudablemente el fin exclusivo de la Enseñanza Media no es pasar el Examen de Estado. El fin ha de ser despertar y encauzar vocaciones, y dar a los alumnos armas eficaces para el porvenir, y en este sentido una adecuada enseñanza del dibujo

no es un bagaje inútil. Los ingenieros ingleses, norteamericanos y alemanes, fueron desde su juventud enseñados a actuar de diferente modo, y no han perdido el tiempo.

Si sabemos que unos métodos de educación han conducido al éxito, ¿por qué han de despreciarse?

Ahora bien: ¿qué ocurre con los profesores de dibujo?

He aquí que unos señores son licenciados en las Escuelas Superiores de Bellas Artes, después de un ingreso y cinco años de carrera, y se les concede por el Estado el título de Profesor de Dibujo. En posesión de él, creen poder dedicarse con toda normalidad al cometido para el que fueron capacitados, y que sienten con fuerte vocación. Se presentan a concursos y oposiciones de su especialidad en la enseñanza, y resulta que en numerosos casos otros señores que no son Profesores de Dibujo titulados, pueden también presentarse con ellos... Sin embargo, el seis de diciembre de mil novecientos treinta y tres, una sentencia del Tribunal Supremo del Estado, aclaró sin lugar a dudas: «la necesidad de ostentar el título de Profesor de Dibujo de un modo genérico para todos los centros docentes», y revocó por esta causa diversas Ordenes ministeriales... ¿Cómo es posible que se ignoren estas cosas?

Supongamos ahora a un Profesor de Dibujo en un Instituto de Enseñanza Media. No hace muchos años, los Profesores de Dibujo eran con todo derecho catedráticos. Aún hay algunos en el escalafón. Pero un día, una distracción les convirtió en «profesores especiales». ¿Habían de cobrar más por ser especiales...? No, desde entonces cobraron dos tercios menos que el resto de sus compañeros de claustro.

Hubo quienes pretendieron dar las clases de su asignatura en la enseñanza privada. Algunos, tenaces, lo consiguieron tras no pocas recomendaciones, y no precisamente en buenas condiciones. Y estos se «entregaron» de verdad y con ilusión a su labor. Pero otros no tuvieron esa suerte, ya que recibían siempre la misma contestación: «la clase la daba don Venerando», o bien, simplemente, no se daba.

Pero a don Venerando nunca le preocupará que haya más o menos, ni mejores ni peores... ingenieros o arquitectos, u otras muchas carreras en las que, aseguramos, la asignatura es necesaria.

Y creemos que la cosa debe llevarse en serio. No puede ser cualquiera Profesor de Dibujo, llámese como se llame. Ni siquiera porque haya hecho alguna copia de grabados a color. Aparte de otras razones, porque no lo permite la ley.

Ya es hora de que el Profesor de Dibujo sea el encargado de su asignatura, o que el que quiera así hacerlo acuda a las Escuelas Superiores de Bellas Artes. Probablemente verá que no es tan fácil serlo. Y es hora, de que el Profesor de Dibujo sea remunerado como los demás profesores y como éstos considerado. Tenemos la seguridad de que merecen que se les atienda.

Ellos, que son buena gente, lo agradecerán.

JOSÉ LUIS ANTOLIN



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

Sala de Revistes

SUMARIO

1

Ana M. ^a Valero: «Amor cortés y lirismo provenzal»	3
Enrique Badosa: «La conciencia de la muerte en la poesía de Miguel Hernández»	7
Javier de Echave-Sustaeta: «Clasicismo»	13
Jaime Ferrán: «Notas sobre existencialismo cristiano»	17
«Arévaco». «Honor a quien cultiva su hacienda» (II)	26
Gabriel Ferrater. «Aproximaciones a la pintura de Miguel Villà»	35
Jesús Ruiz: «Notas sobre el neorrealismo» (II)	42
Carlos Barral: «Las aguas reiteradas»	47

2

NOVELA (J. M. C., J. F.)	51
MÚSICA (J. C.)	63
PINTURA (G. F.)	66
CINE (J. R.)	69
BIBLIOGRAFÍA	73

3

ENTRE SOL Y SOL	101
LA SAL HACE LA ESPUMA	116

BOLETÍN PROFESIONAL

Concepción Sainz-Amor: «Literatura infantil y juvenil»	III
Francisco Farreras: «Extensión social de la cultura»	XV
J. L. Antolín: «Aspectos de la enseñanza del dibujo»	XXIII

Dibujos de Xavier Valls