

ORTEGA Y GASSSET

FILOSOSO ESPAÑOL

por
Luis D. CASTELLANOS

A UNQUE duela hacer esta afirmación, en la obra completa de Ortega falta el moralista, o falló el moralista, como está en exceso el moralizador; y frecuentemente el moralizador altanero y vacío de humanidad. Ortega ha hurgado a veces en lo trascendente, pero no ha dado soluciones. Así, si esto resultara cierto, la obra completa, en su conjunto, no sería cosa lograda.

¿Quiere ello decir que el paso de Ortega por su época, y en particular por el período correspondiente de la vida española, ha sido negativo, que Ortega ha sido un escritor más?

Esto ya es cosa diferente. Una vez hecha la salvedad en relación con lo que dejamos escrito, parece justo afirmar que los méritos del filósofo desaparecido son enormes. Pero, antes de enumerarlos, aunque sea a la ligera, era indispensable para nosotros, para nosotros, gente comprometida en « el hecho de nuestro tiempo », gente engagée, marcar aquella reserva a la obra del ensayista de « el tema de nuestro tiempo » considerada en su conjunto. Está claro que a ningún escritor se le puede andar con salvedades de esta clase; cada uno ha escrito como ha podido o querido. Lo que pasa es que Ortega es español, y que nosotros somos españoles. Pero quedémonos aquí sobre el particular.

Ciertamente, Ortega y Gasset ha sido un filósofo. Para serlo, no es indispensable haber creado un sistema, ni siquiera tener una visión personal del cosmos. Ortega ha sido un filósofo, como lo fué Unamuno. Hay filósofos de la observación fría de las cosas, como los hay de la observación angustiada de las cosas. Así vendría a resultar que Ortega — estamos seguros de que el lector nos comprenderá — sería un Unamuno sin Unamuno. Porque, español como Unamuno, ¿si que lo es!

La parte indiscutiblemente más sólida de los escritos de nuestro ilustre compatriota se encuentra en su « teoría » del vitalismo. Por ella pretendió en su día que el tema de nuestro tiempo consistía en reducir la razón pura a la « razón vital ». Después, Ortega hubo de protestar de que lo acusaran de puro vitalista, de nada más que vitalista, sin ir más lejos, cuando él, Ortega, quería que no se separaran las especies « razón » y « vital », o lo que él llamaba su « racio-vitalismo », término que pretendía ser todo un símbolo. Con su vitalismo, Ortega propugna la vida como punto de partida para toda construcción filosófica, y deja la ciencia para después. Considera ante todo al hombre, al que le pide una continuidad; desdén política, y aun cultura, y se extasia ante la potencia biológica, pura vitalidad, energía cósmica (son sus términos). Por este lado, al español le costó poco trabajo alargar la mano a la mano que se le alargaba desde Alemania, y en Alemania...

En « La rebelión de las masas », parece aceptar la realidad del destino trágico y pide al hombre que parta de este punto para obrar. (Es aquí, en rigor, donde podría hallarse una moral orteguiana.) A pesar de todo, el libro parece pesimista.

En él, el autor no pronostica sino en la medida en que puedan ser verdades sus afirmaciones y las deducciones que saca de la historia. Parece, además, aceptar el « vivir en peligro » (« Meditaciones sobre el Quijote »), la terrible

fórmula que se ofrece a todos como una tentación. El vitalismo, que parece original en Ortega, ha sido tratado con variantes por Mounier y por Berdaief, entre otros, y se entronca con el existencialismo.

Gracias a Ortega, el castellano ha sido utilizado para tratar temas de altura, temas graves de la época. Aunque no tuvieran las obras de Ortega más valor que el de documento expositivo, su importancia sería muy grande. Muchos es-

pañoles se han interesado por la filosofía gracias a él; sus alumnos ya andan por esos mundos, unos dentro, y los más fuera de España, continuando la labor divulgadora del maestro. Gracias a sus artículos de periódicos, muchos españoles que jamás se hubieran asomado a ciertos temas, pudieron familiarizarse con ellos, elevar su espíritu y agrandar sus conocimientos.

A pesar de esa « frialdad » de los escritos de este autor, la época, época de

pasiones, les dió un calor de humanidad que sin duda le habrían faltado en circunstancias menos angustiosas.

Si la expresión no fuera peyorativa, habría que decir que Ortega ha podido aparecer a veces como diletante. Parece como si una cierta curiosidad desinteresada — por decirlo de una vez: curiosidad de metafísico —, planeara por sobre la obra toda de Ortega. Y es que escribía demasiado bien para no dejarse llevar a la tentación del verbo por el verbo mismo. Esto no era en él, tan culto, una buena escapatória para evitar el tener que « tomar el toro por los cuernos »; el toro de lo trascendente, claro está. Ortega ha debido ser un poco, un poco por lo menos, víctima de su condición de escritor, pero de escritor perfecto, clásico; a veces el estilo lo ha arrastrado. Ya es significativa su simpatía por la metáfora, simpatía puesta en evidencia sin cesar. Ga-temos algo de nuestra energía mental en la metáfora, en todo lo que es virtual... ha dicho él alguna vez...

Hay períodos en el escritor que son francamente barrocos. Recuérdese aquel comienzo de « Marco, traje... » (Espectador). Y se podría asegurar que, sin los períodos barrocos, o la obra sería más densa, o la mitad de sus libros — la mitad por lo menos de cada uno de ellos — no hubieran visto la luz.

Es mil veces simbolista a lo poeta; y, naturalmente, el simbolismo en la literatura filosófica origina grave complicación. « Alma corporal », « el espíritu, el yo no es el alma » y otras expresiones como éstas, verdaderas según los casos, pero no explicadas, dan a muchos pasajes una sutileza que recuerda la de los aristotélicos.

El vocabulario es siempre preciso, justo; una idea, una palabra: la buena. Encariñado con unas docenas de ideas, el vocabulario de éstas se repite a cada momento, y sin variantes. Por ejemplo, la palabra « mesianismo » aparece en la obra como un leit motiv; esta voz la hemos hallado unas treinta veces. Lo propio podría decirse de « la corriente inducida ».

La obra abunda en frases de esas que llamamos lapidarias, frases que, casi siempre, son una síntesis de las dos docenas de ideas más sólidas que parecen formar el fondo de su pensamiento:

« La poesía está gastada »; « Pensar es buscar tres ples al gato »; « La cultura germánica es la de las realidades profundas; la latina, la de las superficiales... »

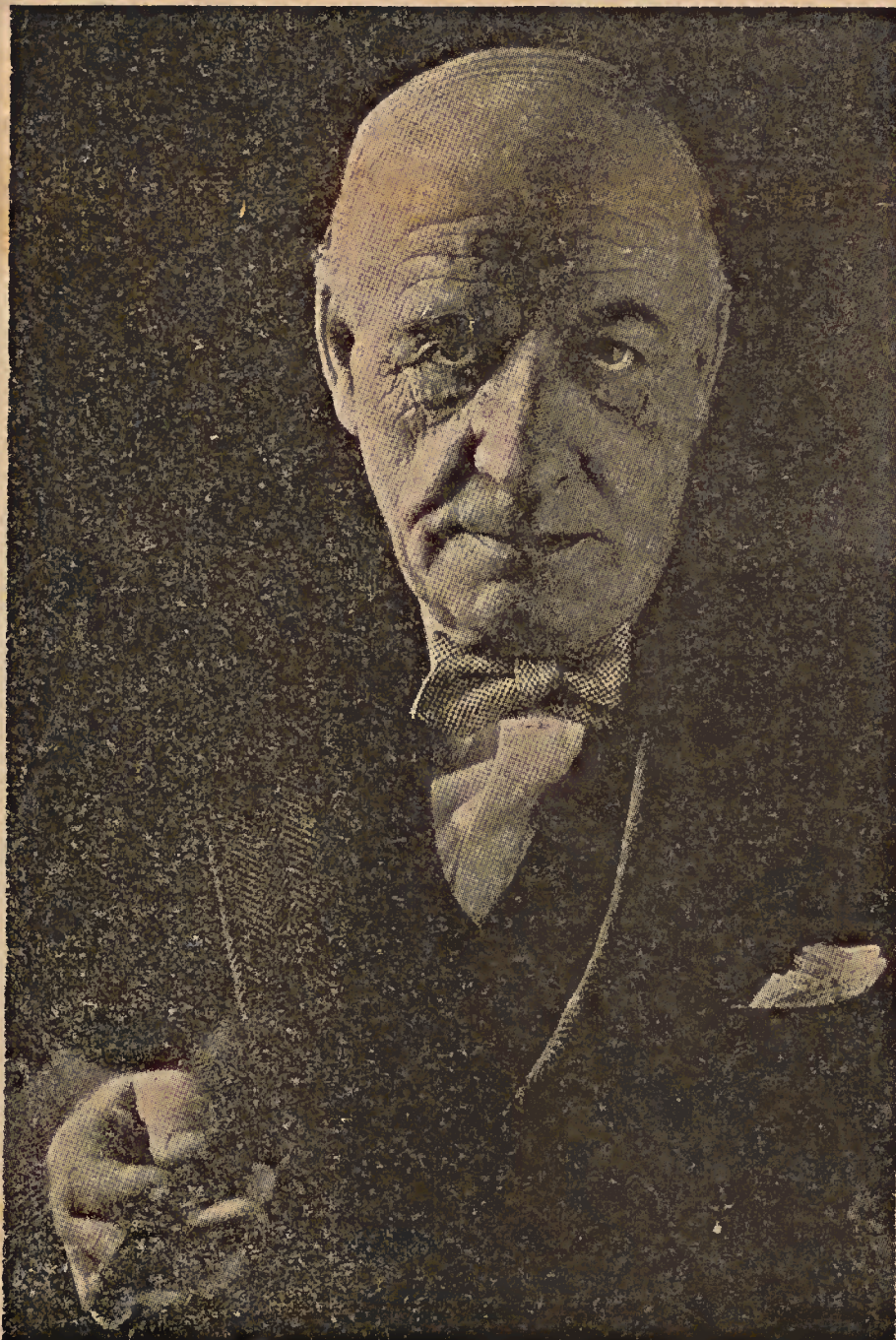
A veces, Ortega, como en « Goethe desde dentro » nos da la impresión de ser un buen psicólogo de la introspección. Esto hace pensar que quizá ese de la psicología hubiera sido su buen camino.

En la obra que acabamos de citar, insiste en una de sus ideas más caras, la de las « minorías selectas ».

Su erudición era grande, enorme. Pero no deja el lector de verse algo sorprendido por una cierta machaconería en las citas, las cuales provienen casi siempre de alemanes, pocas veces de ingleses o franceses. Sin embargo, algún día se pondrá en claro que buena parte del pensamiento de Ortega provenía de autores franceses.

De Francia escribió: « Francia es nación profunda, por la muchedumbre

● Pasa a la página 2 ●



Ortega y Gasset durante uno de sus últimos viajes a Alemania.

ORTEGA Y GASSET

• Viene de la página 1 •

de sus actividades humanas... La tradición de Francia es tenerlas todas, trabajar, gozar, sufrir y crear... » ; « La historia de Francia es la más bonita, porque es la de un pueblo que se divierte viviendo... » (Espectador).

Ortega, por otra parte, debía tener una gran memoria, como lo prueba el hecho de que sus períodos, a veces tan variados, reflejan una gran espontaneidad, dentro de la diversidad de los temas. ; Y eso que el escritor pulía y repulía el estilo !

En política, Ortega, que tenía algo de mesiánico, hubiera querido que el delenda famoso hubiese sido seguido de una república tal y como él la había concebido y en la que él hubiera aparecido como un dios paternal y bonachón, dirigiendo un pueblo que hace una revolución radical, sin romper un solo vidrio. Esto era una antinomia entre sus esperanzas y la verdad española que él tan bien conocía. ¿ No había escrito el

mismo Ortega que « el español siente la vida como un universal dolor de muelas » ? Así y todo, Ortega fué figura señera de una revolución malograda ; España entera hace poco más de veinte años puso sus esperanzas en un hombre que sin duda las merecía, pero que iba a olvidar pronto el valor de lo contingente de la historia.

Ortega, con Unamuno, y quizás más que éste, fué el guía intelectual indiscutible de la generación de las grandes esperanzas, de la generación del 17...

España acaba, pues, de perder una figura que, a pesar de todo, seguía siendo un símbolo. Ortega amó a España y llevó el nombre español fuera de las fronteras. Muchas de sus obras tienen valor universal en cuanto aparecen como una manifestación de la continuidad del platonismo español frente a nuevas actualidades históricas. Ello probará, por lo menos, que la incorporación de España al mundo que empieza ahora a gestarse (incorporación que tarde o temprano se

hará), deberá efectuarse sin perder de vista las constantes ibéricas. A pesar de los mil y un pesares, toda la obra de Ortega respira libertad.

Y, ahora, y para refrescar las memorias de aquéllos que las tiene débiles, cerremos este rápido recuerdo al ilustre desaparecido con algunas frases de las que escribió cuando pudo hacerlo sin ningún riesgo :

« El señor Maura cree en los jesuitas... y adopta el lema de los carlistas, o lo deja adoptar en su nombre : ¿ Dios, patria, rey ? ¿ Es que vamos a ir con la divinidad como jefes de nuestros mufidores electorales ? » (1)

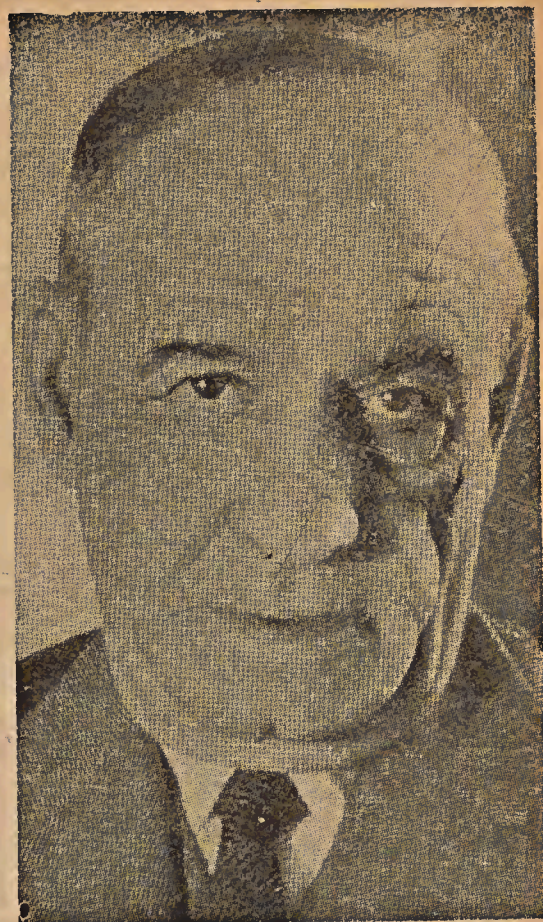
« Hay que hacer una llamada seria a nuestra generación española actual y recordarle que, en Historia, vivir no es dejarse vivir... » (2)

« Estado Español y sociedad española no son cosas iguales... (¿ Qué lozanía, qué actualidad tiene esta frase !). Si para el Estado, como para todo Estado, lo más importante fuera el orden público, hay que declarar que para nosotros lo más importante no es el orden público, porque antes está la « vitalidad nacional... » (3)

Y para terminar :

« En España, todo lo ha hecho el pueblo ; lo que éste no hizo, se quedó por hacer. » (4)

- (1) « Vieja y Nueva Política »
- (2) « Meditación sobre el Quijote »
- (3) « Vieja y Nueva Política »
- (4) « España Invertebrada »



Ortega, poco antes de su muerte.

Simpática manifestación estudiantil en Madrid

En Madrid, días después de la muerte de Ortega y Gasset, tuvo lugar una simpática manifestación con objeto de rendir al fallecido el homenaje que los estudiantes liberales no pudieran expresar el día del entierro por haberse convertido éste en un acto franquista.

Esta manifestación fué convocada por

una esquila fijada en la Universidad que invitando a la juventud universitaria a congregarse en el patio el día 21 con objeto de rendir homenaje a « su maestro y guía », a « Don José Ortega y Gasset, filósofo liberal español ». A la hora indicada se reunieron allí más de un millar de estudiantes que después se trasladaron al cementerio de San Isidro para depositar una corona de laurel en la tumba del filósofo y leer algunos párrafos de sus obras.

La manifestación ha sido explicada así por uno de los participantes en ella: « Este homenaje póstumo a Ortega y Gasset, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, es el homenaje de los que pudimos haber sido discípulos suyos, de los que no lo somos y estamos sufriendo el vacío que él dejó al abandonar, por causas conocidas, su cátedra de Metafísica. Es el homenaje de la juventud universitaria, de los universitarios sin Universidad que somos, de los que hemos tenido que aprender muchas cosas fuera de las aulas, en los libros que no son los de texto, en idiomas que no son el español ».

RECUERDO OPORTUNO EN PARIS

En el acto de la Sorbona, al conmemorar el CCCL aniversario del « Quijote », Albert Camus rindió homenaje a Ortega y Gasset, de cuyo fallecimiento informaba la prensa aquellos días. Madariaga hizo seguidamente el elogio del hombre y refirió con simpatía a su obra.

EL SUPLEMENTO A 50 FRs

A partir del próximo número, el correspondiente al mes de enero de 1956, nuestro Suplemento será aumentado de diez francos, es decir, se venderá al precio de cincuenta francos.

Esta medida, justificada por el aumento de los gastos de edición, tiende a asegurar la continuidad de la publicación con vida propia — igual que la ha tenido hasta aquí —, proponiéndonos, en cuanto sea posible, mejorar su presentación y darle cada vez más variedad con mayor profusión de ilustraciones. Tenemos, pues, el convencimiento de que los asiduos lectores no sólo comprenderán el sentido de dicha medida administrativa — apenas gravosa si bien se mira, es decir, si se compara con el valor de las demás publicaciones de este carácter —, y nos seguirán prestando su atención, sino que, por su parte, haciendo conocer el Suplemento a los amigos, a todos los españoles y estudiantes de español, contribuirán excepcionalmente al logro — que deseamos pronto — de las mejoras apuntadas.

NOTA BIOGRAFICA

FILOSOFO, ensayista y catedrático, Ortega falleció en Madrid el día 18 de octubre de 1955. Nació en Madrid en 1883. Después de doctorarse en Filosofía y Letras, estudió en las Universidades alemanas de Leipzig, Berlín y Marburgo, obteniendo, por oposición, la cátedra de Metafísica de la Universidad Central de Madrid, la cual ejerció desde 1910 hasta 1936.

Hombre cultísimo y de agudo pensamiento, corresponde destacar sus grandes méritos en distintas actividades : como literato y artista insuperable, de expresión clara y precisa, como crítico literario se ha acreditado con sus estudios sobre Miró, Baroja, Proust y Dostolewski ; como político, en el amplio sentido de alcance del pensamiento y de la cultura, ha incitado a muchos a resolver el problema de su actitud ante la vida y afrontar las cuestiones de nuestro tiempo ; como filósofo, su doctrina (no expuesta sistemáticamente, sino diluida en sus obras, acaso con un sentido de magisterio vulgarizador), constituye una superación del subjetivismo ; como periodista, o mejor dicho, articulista, colaboró en El Imparcial y fué luego animador de otros diarios, principalmente de El Sol, publicaciones y editoriales, entre ellas la Revista de Occidente ; su fama de conferenciante salió de los ámbitos de España y dió motivo para que se celebraran los ciclos de la Argentina en 1916, 1923 y 1939.

Además de inspirar la Biblioteca de ideas del siglo XX, es autor, entre

otras obras notables, de : Meditaciones del Quijote (1914), España invertebrada (1922), análisis de la idiosincrasia nacional, fría disección, en algún aspecto desconsoladora ; El espectador, La deshumanización del arte, Las Atlántidas, Kant, La rebelión de las masas (1929), donde estudia el problema de la aparición en el campo político del hombre-masa, y Misión de la Universidad (1930). Posteriormente ha publicado : Estudios sobre el amor, Ensimismamiento y alteración, Meditaciones sobre la técnica, Goethe desde dentro, El punto de vista en las artes, El libro de las misiones, Para un museo romántico, Notas, Ideas y creencias, Teoría de Andalucía, Papeles sobre Velázquez y Goya (1950), El hombre y la gente y Velázquez (1954). Muchas de estas obras están incluidas en la « Colección Austral » y « Biblioteca Filosófica » de Espasa-Calpe. Casi todos sus trabajos se reúnen en varios tomos bajo la denominación genérica de Obras.

A partir de 1936 Ortega y Gasset residió fuera de España, en Francia, Holanda, Argentina y Portugal. En 1945 retornó a España, donde no permaneció sino por temporadas y mantuvo una actitud digna de respeto, sin comprometerse en absoluto con el régimen. Ortega y Gasset es, en fin, una gran figura de la intelectualidad española y viene a ocupar, como pensador y ensayista filosófico, una posición pareja a la de Menéndez Pidal en el campo de la literatura y de la historia. En el año 1945 fué honrado con la medalla alemana de Goethe.

CADA COSA EN SU LUGAR

LOS falangistas y el clero, además de haberse apoderado desvergonzadamente del cadáver de Ortega y Gasset, han hecho una propaganda equivocada de la obra del filósofo, explotando en particular su célebre frase sobre la república, es decir la de que tenía « un perfil agrio y triste », como si con ella hubiese querido significar simpatías monárquicas. Ortega fué entonces un descontento, como tantos otros, pero no un reaccionario cerril a la manera de los fomentadores de la sublevación de julio.

Pues bien, pasada la euforia del homenaje oficial, y desmentidas las especulaciones hechas en torno a su conversión, los periódicos del régimen han vuelto a atacar a Ortega, y, por ejemplo, « La Gaceta del Norte », escribe :

« Decir que « desde hoy el mundo tiene menos luz y España ha perdido su torre más alta... » puede ser una frase retórica más o menos exagerada. Pero llamar a Ortega « el máximo filósofo español », como lo hace Julián Marías, y afirmar que en el tiempo venidero no será España ajena al movimiento de la filosofía, porque Ortega — un español — « la ha hecho suya », rebasa toda medida razonable y tiende a crear artificialmente un « ídolo », que se desvanecerá al menor intento de sistematización. »

Y añade :

« En materia religiosa, la influencia de las obras de Ortega será siempre molesta. Sus obras seguirán haciendo daño, porque, además de sus graves errores, no contienen, en este aspecto, nada o muy poco de positivo y aceptable. Esto no se ha dicho. Y debe decirse. ; Cómo se ha repetido en artículos laudatorios, el « Dios a la vista », que « El espectador » lanzaba en 1927 ! ¿ Será que quienes lo citan — quizá sin sus libros en la mano — no han recordado en el momento de escribir, el pensamiento íntegro del texto orteguiano ?

UN LIBRO DE JOHN ANDERSON

La editorial « Federativs », de Estocolmo, ha publicado un libro titulado « Elods väldet i Spanien » (Régimen sangriento en España), del cual es autor el militante obrero sueco John Anderson, que, desde 1938 a 1953, fué secretario general de la AIT.

En el libro se recuerda lo que fué la lucha de los años 1936 al 39 y se relata, con datos concretos y diversos detalles, la persecución de que ha sido objeto, bajo el régimen de Franco, la C. N. T. clandestina y los adheridos a dicha organización.

Porque al decir « Dios a la vista », « no se trata de beatería alguna — dice — no se trata siquiera de religión ». « Cabe decir que hay un Dios laico y ese Dios o flanco de Dios es lo que ahora está a la vista... »

Ahí le duele.

PENSAMIENTOS DE ORTEGA Y GASSET

Amo el pasado, sin ser conservador ni tradicionalista. Los tradicionalistas no aman el pasado, quieren que no sea pasado, sino presente.

El hombre de cabeza clara es el que, al ver que todo es problemático en la vida, se siente perdido. Vivir es sentirse perdido. El que lo acepta, se encuentra a sí mismo, está en lo firme. Por instinto, como el naufrago, intentará agarrarse a algo. La única verdad son las ideas de los naufragos...

Hoy hay dos Españas extrañas : la oficial y la « vital » ; una, fenecida ; la segunda tal vez no fuerte, pero vital, sincera, honrada, que, estorbada por la otra, no acierta a entrar en la Historia...

La proclamación de los derechos del hombre se convirtió de hecho en la de los derechos del gran burgués...

La sociedad es un aparato de perfeccionamiento.

El progreso verdadero es la creciente intensidad con que percibimos media docena de misterios que vienen latiendo en la Historia.

Sospecho que nuestra raza española es más pobre en deseos que en riquezas. Por eso no alabo la sobriedad española, ni la falta de necesidades del español.

No hemos querido los españoles imponer un ideal de virtud o de verdad, sino nuestro propio querer. Hemos querido el querer sin querer nada. Somos en la Historia un estallido de voluntad ciega, difusa, brutal. Gentes de penuria de ideas y exuberancia de ímpetus.

Las gentes tienen prisa por decidirse por lo mejor, sin ver que cada acto de preferencia abre una oquedad en nuestra alma.



Albert Camus.

EL ESPIRITU y la HISTORIA

Nuestro siglo está conociendo la irrupción y la apoteosis de una nueva divinidad: la Historia.

A partir de Hegel y del auge del marxismo la historia deja de ser entendida como panteón monumental del acontecer humano y se convierte en determinante de ese acontecer.

Estar en o fuera de la historia significa ceñirse o evadirse de su movimiento o de sus necesidades. Al dogmatizar esta conclusión, los discípulos de Marx divinizaron la historia trasladándole propiedades míticas. La historia es Dios y Marx es su profeta.

por **BENITO MILLA**



Jean-Paul Sartre.

Esta interpretación dogmática de la historia no es única en nuestro tiempo, pero influye notablemente sobre la creación intelectual. En todo caso, no puede soslayarse, pues es respaldada cotidianamente por instrumentos políticos de alta tensión y una parte no desdiable del movimiento obrero. En realidad, este respaldo es su verdadera fuerza y el elemento que perfila con visos de realidad su profecía.

La historia no es una presencia tan catastrófica como se pretende. Para Marx mismo el hombre hace la historia y ésta, a su vez, hace al hombre, no excluyéndose de esta noción un cierto voluntarismo optimista. Los epígonos lo desvirtúan al tener políticamente necesidad de provocar una apocalipsis para reinar.

El movimiento de la historia ha sido distintamente interpretado, y también la función de la historia y la tarea del historiador. Esa diversidad abunda en razones legítimas para rechazar actualmente toda conclusión dogmática. Los filósofos liberales, en pleno auge de la prosperidad burguesa, consideraban el movimiento de la historia de una manera más serena. Era la suya una serenidad inspirada en la satisfacción que proporcionaba el sistema. Industria y progreso eran sinónimos y la historia prometía aventuras sin fin a las futuras generaciones. Las contradicciones ulteriores demostraron la falacia y anunciaron la era de los augures marxistas.

También para éstos el futuro es el campo de realización del milagro de la bienaventuranza, eliminadas las contradicciones de clase y de poder tras la gran revolución integradora de los anhelos de libertad del hombre. Industria y progreso se transforman en Revolución y progreso. Más que el sentido de la historia se han modificado las condiciones de la época. Al condicionar desde el presente el futuro, los marxistas condicionan el movimiento de la historia, ignorando sus enseñanzas y haciéndose los mensajeros de una utopía que en nada se diferencia de todas las inventadas hasta hoy. La dialéctica adquiere la imagen del perro que se muerde a sí mismo la cola.

La moderna conciencia histórica, como dice Jaspers, es la que admite que la historia ha dejado de ser una esfera de mero saber para convertirse en una cuestión de vida y de conciencia de la vida. Cómo esta conciencia de la historia ha incidido sobre la literatura del siglo XX es, igualmente, el tema del libro de P. H. Simon, *L'Esprit et l'Histoire* (Armand Colin, editor, 1955), y en que su autor analiza las modernas corrientes históricas valorándolas según su influencia sobre los más grandes escritores de nuestro siglo. Así, *estar en la historia* es la conciencia de la literatura de este siglo, después del descubrimiento de lo trágico por los humanistas.

Para un escritor contemporáneo, cuanto acontece en un sentido o en otro sirve para alimentar el movimiento de la historia y determinar su orientación. Ir o no en el sentido de la historia es la cuestión. En la famosa polémica Sartre-Camus, la mayor acusación formulada por el primero tenía que ver con el evadirse de lo histórico por parte del autor de « La Peste ». Es decir que para un sector importante de la literatura actual el sentido de lo histórico es instituido como categoría fundamental y

carecer de él significa orientarse hacia la reacción y la mentira.

En el estudio que hace P. H. Simon de algunos de los principales escritores franceses de los últimos años aparece claramente el sentido de lo histórico en todos ellos, pero no una misma actitud en interpretación personal. En el caso de Bernanos, por ejemplo, *el acto histórico fecundo no puede ser otra cosa que una rebelión del espíritu*. Según Simon, Bernanos es el tipo y el apologeta del Hombre Rebelde, que Camus ensayó más tarde de perfilar nítidamente en su gran libro.

Pero la rebelión de Bernanos escapa a la rigurosa cuadrícula dialéctica del marxismo, pues le interesa menos el *homo economicus* que el hombre cabal, de una sola pieza, con cuerpo, alma y sensibilidad. Es el suyo un cristianismo concreto y realizable que sólo concede al reino de los cielos lo que es del reino de los cielos. Pero le interesa constantemente el destino del hombre y la instauración de la justicia y la libertad sobre la tierra. No deja de haber en esa actitud algo del espíritu de Proudhon, el gran antagonista de Marx, y de su gusto por los oficios artesanales y la expansión de un cierto provincialismo. La divisa de ambos podría ser: contra el capitalismo y la democracia, porque son los grandes promotores de la vida moderna, con su mecanización y masificación. Esta postura se opone radicalmente al concepto de lo histórico sustentado por los marxistas y los mismos filósofos liberales.

Una seria confrontación de las diferentes posiciones de algunos de los más universalmente conocidos escritores de Francia, le permite a Simon exponer una crítica fundamentada del historicismo considerado como un nuevo absolutismo. El Talón de Aquiles del marxismo es justamente esa confianza en el ocurrir unilateral de la historia hacia la realización de su profecía. Simon nos advierte razonablemente que « sobre la inquietud que se puede sentir ante una doctrina que erige en valores supremos los fines y los medios de una cierta política y que no reconoce otra función al espíritu que la de tener conciencia de la necesidad de la historia ni otra virtud que la de plegarse a ella ». Tal vez en este conformismo podamos comprender porqué el revolucionario comunista se convierte tan pronto en un confortable burócrata, porqué después de la Revolución en Rusia parece que todo está por comenzar.

En este libro de Simon se puede comprobar con mayor perspectiva la diferencia que separó a Camus y Sartre y que, con el tiempo, aparece más favorable al autor de « El Extranjero ». No cabe duda que, actualmente, la posición de Camus es más difícil que la de Sartre, instalado cómodamente en su sillón de corifeo. Camus, al tomar posición entre los que no encuentran el reposo ni en Dios ni en la historia, revela al verdadero rebelde de este tiempo, una especie de hombre desesperado y en permanente tensión hacia valores que integren el disperso espíritu del hombre contemporáneo. De esta noble voluntad testimonial, en realidad, toda su obra. Tal vez podría definirse a maravilla la posición de Camus con el título de un estudio que le consagra Charles Moeller: « Albert Camus o la honradez desesperada ». Honradez intelectual que sólo puede justificarse en el inconformismo, en la no aceptación de las con-

signas y el sentido histórico que el marxismo y sus epígonos han pretendido instituir. Ningún revolucionario puede pensar que la revolución destruirá para siempre « la angustia del destino », el puro conflicto del hombre verdadero, en busca siempre de una perfección insólita e inasequible, hundido siempre en el malestar del espíritu creador, angustiado e inconformista por excelencia.

P. H. Simon se equivoca al escribir superficialmente que « lo que está implicado en el conflicto Sartre-Camus es una manera diferente de interpretar la pureza revolucionaria ». Ese problema no se plantea siquiera para Sartre, que ha hecho gala reiteradamente de oportunismo en política. Lo que ocurre es que la actitud de Camus es por sí sola una denuncia de ese oportunismo, del que también le acusa, pero de otra manera, Merleau-Ponty en su último y discutido libro « Aventures de la Dialectique » (Gallimard, editor, 1955), y en el que se estudian muy de cerca no pocas de las

ideas y las posiciones de Sartre.

Sin negar la importancia del historicismo, de su influencia en el espíritu y el pensamiento del siglo XX, no es dable ya dudar de su relativismo, de su sujeción a límites necesarios. A la luz de la historia se ve claramente que otras concepciones tan absolutas en su tiempo como el actual historicismo, pasaron dejando solamente una leve traza de su orgullosa presencia. Nada puede hacernos saber, en este momento que este historicismo de hoy no será considerado « históricamente » como otra moda pasajera fraguada por la versatilidad del espíritu humano. Lo que es incuestionablemente cierto es que, habiendo « inventado » la Historia-Dios, el hombre tiene necesidad de nuevos sacrificios, como siempre que inventó nuevos dioses. Al fin y al cabo, esta « sacralización » de la historia convoca también al rito y al sacrificio. Y esa es la objeción más seria que le podemos oponer.

NOTICIARIO HISPANOAMERICANO

● En San Juan de Puerto Rico — donde he permanecido algunas semanas con objeto de preparar un número extraordinario de la revista « Norte », cuya publicación prosigue en Méjico —, fué objeto de un cariñoso homenaje nuestro colaborador Alfonso Camín, distinguido poeta asturiano e infatigable batallador antifranquista. Este acto, en el que se reunieron numerosos intelectuales isleños, estuvo presidido por el profesor emigrado don Federico de Onís.

● De paso en Nueva York, el doctor Eduardo Santos, ex-presidente de la República colombiana y director del diario « El Tiempo », suprimido por el actual gobierno de su país, ha dicho, con referencia al anuncio de la supresión de la censura: « Es cierto, abolieron la censura, pero instituyeron la Auto-regulación, que es una forma de censura más estricta aún. »

● En Nueva York, con motivo de un acto, al parecer apolítico, organizado por la Unión de Mujeres Americanas, a propósito de la Fiesta de la Raza, el orador principal, que era el embajador peruano Belaunde, se olvidó del Descubrimiento para defender la admisión de Franco en las Naciones Unidas; seguidamente fué presentado por sorpresa el observador franquista ante las Naciones Unidas, lo que provocó la protesta airada del general José Asensio, que se retiró del salón con otras personas.

● Los periódicos bonaerenses han publicado una declaración suscrita por el profesor Claudio Sánchez-Albornoz, que, en nombre de los intelectuales españoles desterrados, se asociaba al júbilo del pueblo argentino al ver restauradas sus históricas tradiciones de libertad.

● En Méjico, invitado por la Asociación de Periodistas, ha hecho una interesante disertación — acerca de la obra y la personalidad de Tolsá, Rodin y Julio Antonio —, el escultor valenciano desterrado, Alfredo Just.

● También en Méjico, y como recuerdo del poeta pintor José Moreno Villa, fallecido en el destierro, se ha celebrado

una velada — con exposición de sus obras — en la cual intervino el ingeniero José Luis de la Loma, el arquitecto Arturo Sáenz de la Calzada, el crítico mejicano, Jorge Juan Crespo de la Serna y el poeta León Felipe. Leyéronse, asimismo, unas interesantes cuartillas del escritor mejicano Alfonso Reyes.

● A la lista de valores que España ha perdido como consecuencia del franquismo, debe añadirse el nombre del ingeniero Esteve, fallecido recientemente en Méjico. Acreditado por su capacidad profesional, había sido elegido para presidir el Congreso internacional del Acero, figuraba en un organismo mejicano de investigaciones industriales y estaba encargado de la construcción de un gran establecimiento siderúrgico en el Estado de Veracruz.

● Se han celebrado en el teatro de la Universidad de Columbia los juegos florales organizados por el Círculo de Poetas y Escritores Iberoamericanos, cuya presidencia ostenta el refugiado vasco Jesús de Galíndez. Con este motivo pronunció un brillante discurso el profesor uruguayo, infatigable defensor de la causa antifranquista, Enrique González Fabregat.

● El periódico « España Libre », de Nueva York, órgano de las Sociedades Hispánicas Confederadas, ha denunciado como una plan de infiltración fascista las « jiras artísticas » organizadas por el llamado Spanish Institute y sostenidas por American Friends of Spain.

● Se ha celebrado en el Centro Republicano Español de Buenos Aires una exposición llamada de papirocrómia y presentada por el artista asturiano Cipriano Argüelles. Se trata de cuadros ejecutados sin pintura, sino a base de papeles de diversos colores, habiendo merecido los elogios de la crítica.

● Jorge Mafiach, profesor y escritor cubano, que figura entre los animadores del Congreso por la libertad de la Cultura, ha hecho, a su paso por Madrid, declaraciones equívocas e impertinentes. Por eso ABC le ha dedicado una página con foto y todo.

UNAMUNO, CHATEAUBRIAND Y SENANCOUR



ASA Unamuno como sobre ascuas al tratarse de Diderot (Sentimiento trágico, 87), de Condillac (Contra esto y aquello, 131), Beaumarchais (Dignidad humana, 107) y José de Maistre (Soliloquios y conversaciones, 113; Sentimiento trágico, 66 y En torno al Casticismo, 120) y se detiene largo espacio a propósito de Chateaubriand (1768-1848).

Si la lectura de Senancour y de Flaubert son para Unamuno motivo de íntimo regocijo sentimental y estético, al tiempo que goce espiritual hondo, el recuerdo de Chateaubriand despierta la acidez unamuniana y su pluma, en cada cita, rezuma no poco veneno.

Unamuno ha leído atentamente a Chateaubriand. Sin embargo, no nos hace del introductor efectivo del romanticismo en Francia, del autor de René, hermano gemelo de Obermann, ambos contagiados del mal del siglo, comentario alguno loable. No habla el autor vasco de Chateaubriand sino para criticarlo, para poner en evidencia su vacío de fe cristiana y catolicismo huero.

Es curioso observar que el autor de « Le Génie du Christianisme » aparece a los ojos de Unamuno como un ser desprovisto de toda idea fundamentalmente cristiana. Su catolicismo es cosa de literatura y suena falso. Por ello, Unamuno no vacila en decir:

« El catolicismo de Limpsó fue un catolicismo a lo Chateaubriand o a lo Huysmans, no sé cual de los dos es más falso » (De esto y de aquello, I, 210).

El señor Haedens, tantas veces citado, coincide con nuestro autor al escribir en su Literatura Francesa (página 295):

« Le catholicisme de Chateaubriand ne fut pas considéré par les théologiens. Il accordait trop de pouvoir aux insectes et à la magnificence des forêts... »

Sin embargo, es cosa segura que « grâce au jeu des syllabes éclatantes et sensuelles, a rallumé le flambeau dans les Eglises ».

Unamuno, fuerza es decirlo, no sólo no admira a Chateaubriand, cuya prosa parece encantar a Ortega y Gasset, sino que, además, sus obras le repugnan. Con qué dureza nos habla de ellas!

« Se habla de una reacción espiritualista; pero lo que en realidad se ve no es otra cosa que al repugnante y anticristiano René, que se esfuerza por salir de la oscuridad y llamar a sí las miradas con Le Génie du Christianisme redivivo. Mejor hará ir a enterrarse con la pobre Atala en un bosque. » (La Dignidad Humana, 16).

La objeción unamuniana adolece de inexactitud. René, con sus virtudes y defectos, es hijo de su siglo, de su época. Se le podrá odiar, rechazar y aun combatir, pero la objetividad exige el reconocimiento del mérito. Chateaubriand, hombre de genio, quiso dar a su obra un sentido moral. ¿Quién no ha sentido a lo largo de su existencia en momentos de angustia, de crisis espiritual, una como incapacidad para hacer frente a la vida? ¿Ha olvidado Unamuno que en la poesía que encabeza « El Romanero del Destierro » hay dejos de fatiga, un como hálito de lasitud interna, como si el autor se sintiera ya sin fuerza y no lejos de la meta final?

René, digase cuanto se quiera, es una figura que no carece de atractivo, y el estilo de la obra, esmaltado de pinceladas de carácter psicológico y lírico en extremo, no podía dejar de agradar a los contemporáneos de Chateaubriand. ¿Acaso multitud de espíritus no vieron en René su propio estado de alma, su retrato íntimo?

Tengo para mí que Unamuno, excesivamente español y no poco intransigente en sus juicios, no podía comprender por entero al altivo Chateaubriand o no quiso entenderlo; es decir, lo entendió, pero no podía, dado su carácter, compenetrarse con él, y, mucho menos, justificarlo. El personaje que pintó Chateaubriand, no decía gran cosa al autor vasco. ¿Cómo hermanar las lamentaciones de René, dispuesto a aniquilar su propia vida, con los dichos de convicción del duro y altivo vasco cuando exclamaba:

« ¿ Hay que ganar la vida que no fina: con razón, sin razón y contra ella? » (Rosario de Sonetos Líricos, LIII.) »

Sté Parisienne d'Impressions,
4, rue Saulnier, Paris (IX°).

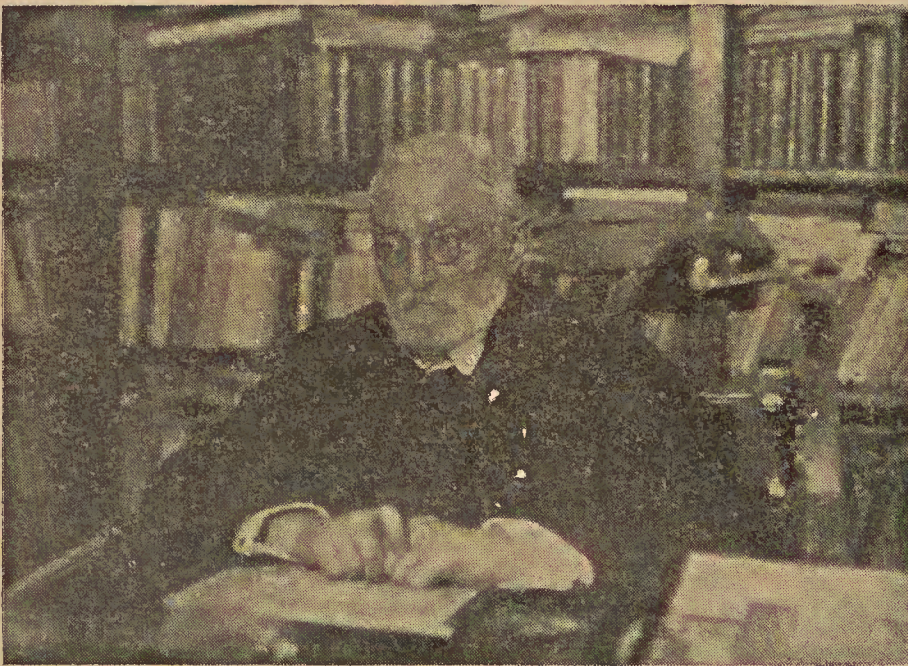
La influencia de Chateaubriand, por otro lado, es indiscutible. ¿ No afirma Unamuno mismo que el padre Jacinto, el agónico y desesperado padre Jacinto, no debe tanto a las Meditaciones de Lamartine como a Chateaubriand, « el de los amores de Atala y René »? (Agonía, etc., 126).

La última cita sobre Chateaubriand que hallo, dice así:

« ¿ ...no es René un católico rousseaunista? » (Ibidem, 137).

Es posible; es decir, es seguro que René debe algo al gran Rousseau.

No entra en nuestro propósito el hacer la apología de Chateaubriand, que otros hicieron ya con autoridad suma y honda ciencia. Sólo nos resta decir que Unamuno, asiduo lector de literatura francesa, si entendió al autor de René, — cosa que no pongo en tela de juicio



Don Miguel de Unamuno en su cuarto de trabajo.

— no es siempre justo e imparcial en sus comentarios, como hemos observado varias veces.

Cuando se sirve de sus lecturas francesas, como queda ya apuntado, no es porque, después de asimilarse las ideas extrañas, las haya hecho suyas, sino más bien obra animado por el deseo de combatir y destruir, si lo logra, cuanto no se adapta a su criterio personal.

Unamuno, digámoslo sin rodeos, es la antítesis del enfático Chateaubriand. Lo que en el autor español es agonía, desesperación íntima, expresado sin tapujos, con frecuencia sin arte, en el autor francés, lirismo exaltado, orgullo personal — Unamuno no fué humilde —, que convierte en tema literario lo que tal vez hubiera debido quedar en honrada confesión personal. No es, pues, absurdo pensar que Unamuno siente no poca tirria hacia Chateaubriand, precisamente por esto. Se trata, para el autor vasco, de un artista que, en vez de derramar el sentir de su alma sin rebusca literaria ni deseo de triunfo admirativo, sólo vivió preocupado por el ansia de dejar a la posteridad un monumento que eternizara su nombre aristocrático, esto es, el autor vasco ve en él un caso típico de insinceridad.

Pese a todo, las Memorias de Ultratumba, que no menciona Unamuno en el apartado que nos ocupa, harán que el nombre de Chateaubriand brille con re-

flejo imperecedero en la historia de la literatura francesa. En suma, el espíritu aristocrático de Chateaubriand, su altivez innata y su catolicismo convencional, ¿ no son causa suficiente para que Unamuno, hombre de franqueza salvaje, lo reniegue? *

Cita Unamuno constantemente, al lado de Kierkegaard, a Senancour (1770-1846), es decir, su Obermann. No nos explicamos bien tal preferencia después de haber leído la obra francesa con sobrada paciencia y escaso provecho. Los autores de la literatura francesa, mencionan el Obermann, es cierto; pero no se detienen a analizar tal obra porque juzgan, sin duda, que no aporta temas nuevos esenciales ni marca un hito en su época.

Obermann está constituido por una serie de cartas donde el autor francés, eterno solitario, expone su aversión hacia la sociedad y la complacencia y agrado que la soledad, en plena naturaleza, le inspira. El tema no es nuevo en Francia, ni con mucho. Tampoco el personaje Obermann. Es hijuelo, eco lejano y pálido de los sueños de Rousseau, de René y, de cuando en cuando, nos recuerda a Werther, como bien dice Georges Sand en el prefacio que enca-

de algunos maestros franceses (1) no es nueva Biblia para los franceses. Sale a relucir René, aun hoy, en programas de estudios superiores, se leen con agrado « Las rêveries du promeneur solitaire », pero envuelve en la bruma de silencio olvidado la obra de Senancour, demasiado quejilosa, poco sentimental, poco consistente, pese a las apariencias y al estilo grandilocuente que quiere acercarse al de Chateaubriand. Los gritos de Senancour suenan a algo cascado, a literatura, más bien que a sufrimiento íntimo de alma atormentada, como lo fuera la de Pascal. Ese « inmenso Obermann », tan citado por Unamuno, no tiene de inmenso, a nuestro parecer, más que el vacío que se le hace en nuestros días.

Sucede que el autor vasco, tan amante de la soledad creadora, halló en ese emigrado que fué Senancour un espíritu semejante al suyo y se lo apropió, como hiciera con el denso Pascal. Al leer Obermann, encontré reflexiones que le agradaron, porque respondían al estado de su propia alma. Más tarde siguió leyendo al autor francés con el cariño y la devoción que inspiran los libros que despertaran honda emoción al leerlos por vez primera.

Su carta XC, por ejemplo, le inspira a Unamuno largo artículo. Sabemos que el autor vasco no quería morir por entero, desaparecer del mundo de los vivos completamente. Aspiraba a la inmortalidad. Por ello se expresa así:

« Después de decirnos Obermann que no es serio sino lo verdadero, añade estas palabras: « gracias a nuestras fuertes revoluciones, subsistirá acaso algún efecto. El hombre es perecedero. Puede ser, mas perezcamos resistiendo y si nos está reservada la nada, no hagamos que ello sea una justicia » (De esto y de aquello, III, 223).

Y más lejos, después de comentarios más o menos dialécticos, prosigue de esta manera:

« ¿ Cómo haremos que sea una injusticia nuestro anonadamiento? Pues obrando de modo que lleguemos a hacernos insustituibles, que no haya otro que pueda llenar el hueco que hayamos dejado » (Ibidem, 224).

La misma idea se repite varias veces (Cf. Sentimiento trágico de la vida, 42 y 239).

El tema de Obermann le viene de perilla a Unamuno para exponer sus íntimos sentires. El autor vasco fué hombre apasionado, vehemente. No sentimos extrañeza alguna cuando escribe basándose en Senancour:

« Conozco un hombre desdichado que bajo el peso de la perspectiva pavorosa de ultratumba pelea con todas sus fuerzas por hacer que si le está destinado el anonadarse la conciencia, sea este anonadamiento una injusticia... Y como pone pasión en todo cuanto hace, logra a menudo provocar el aplauso o la censura, la atracción o la repulsa de aquellos a quienes se dirige... ¿ Poner pasión! poner pasión es poner padecimiento; es dar nuestra sangre, corporal o espiritual, a los demás, morir de una vez o poco a poco, en servirlos » (Ibidem, 227).

Unamuno busca al hombre de carne y hueso. Por ello, al oír los acentos doloridos de Obermann, se acercó a él, de hombre a hombre, se convirtió en su amigo y le adoptó, como hizo con Brand, aquel célebre personaje de Ibsen, cuya encarnación fué tal vez Kierkegaard.

En suma, no veo en Obermann sino pretexto válido para que Unamuno prosiga sus comentarios de cada día, su « correspondencia » jamás interrumpida.

(1) J. Levallois: Un précurseur, Sénancour (1897); J. Merlan: Sénancour, poète, penseur religieux et publiciste, sa vie, son œuvre, son influence (1907); G. Michaut: Sénancour, ses amis et ses ennemis, Sansot, (1910).

por J. CHICHARRO DE LEON



Un dibujo de Moyano.

ARTE Y ARTISTAS

por J. GARCIA TELLA

MOYANO, PINTOR MALDITO ESCUELA DE PARIS

MOYANO es un pintor chileno. Esto, dicho así, no tiene gran interés, porque poco puede importar un pintor chileno de más o de menos. Pero Moyano es un caso aparte, pues se vino a París a pintar, huyendo de Chile donde, según parece, el snobismo impera. Yo no recuerdo cómo le conocí ni quién me le presentó.

Pero esto importa muy poco; lo que quiero contar de Moyano, es la « fastuosa » carrera que en cinco años ha

realizado. Recién venido, era un jovencuelo, de cara serafica, aire cándido y muy respetuoso. Esto último sigue siendo y creo que lo segundo también, a pesar de su experiencia. Hacia entonces unos dibujos de influencia modiglianesca que, andando el tiempo, se convirtieron en temas obsesivos, en los que los muslos amplios y abundosos jugaban un gran papel. Pero, como dije antes, en 5 años, Moyano se ha transformado.

Ha ganado un mote o dos, el arcangelismo ha desaparecido de sus raciones y sólo queda en su cara demacrada, una luz extraña, que sale de sus ojos hundidos, que de cuando en cuando lanzan una mirada burlona o irónica. Va vestido de casualidad y cuando come, no cena, a menos que no haya una cosa ni otra. El invierno pasado le encontré una noche cubierto con un gran impermeable blanco, que casi le arrastraba, y andando lentamente. Aunque me extrañó, no le dije nada y le acompañé un rato. En concreto, no se encontraba muy bien...

Me largó un discurso de filosofía y pintura, sobre la concomitancia de ambas cosas que me dejó más helado que la temperatura ambiente. Nada tiene, pues, de extraño que la Embajada le niegue la entrada definitivamente en su edificio. Pero los embajadores pasan... y Moyano subsiste. Si con alguien del pasado puede relacionarse es con Rimbaud. Su adolescencia continúa en un declive alarmante en el que se mezclan las influencias corydianas, los efectos artificiales del alcohol y las alucinaciones. Pero su pintura sube, se transfigura y en medio de esta borrachera de desprecio y de orgullo, Moyano se convierte en pintor, en pintor maldito, si se quiere, pero en pintor de verdad de la serie negra de los Van Goths o Modigliani. Esto, él no lo sabe muy bien, pero su pintura de hoy habla. Alrededor suyo, pulula una serie de secretarios, tan impecuniosos como él, ocupándose de vender su producción, y en las liquidaciones, poco le queda.

Una vez conoció a una inglesa, Julie, que enamorada de él, le arrastró a Londres y le aisló de su medio. Allí hizo dos exposiciones, en Obelisk Gallery y Zwemmer Gallery, que le valieron buenas críticas y mejor venta, pero en plena euforia, la inglesa le habló de casorio y Moyano salió corriendo. Desde entonces, siempre concluye así. Cuando Moyano se encuentra en las últimas, sin dinero, sin casa, en plena crisis de misticismo y desencarnado de sí mismo, la inglesa aparece, le salva, le hace trabajar un poco, le vuelve a hablar de boda y, naturalmente, Moyano desaparece de nuevo. Pero Ju-

lie es tenaz y siempre le encuentra.

Cuando le conocí, una especie de intuición, me llevó a prevenirle de la vida que le esperaba si no sabía dominar París, y le aconsejé trabajar, trabajar mucho y pintar... Creo que él me escuchó con atención, bien decidido a seguir mis consejos. Desde entonces le he visto seis o siete veces, la última, hace 15 días en razón de este artículo. Estaba en el Bonaparte con su inglesa y como tenía 200 francos, me invitó a tomar un vaso de tinto, en la última « tasca » existencialista que queda en San Germán. Allí, rodeado de un compositor uruguayo, de un ingeniero venezolano y de su inglesa, Moyano me recordó mis consejos y se excusó de no haberlos seguido, pero él vivía feliz, dueño de sí mismo y en sus ratos de paroxismo, la pintura constituía su paliativo. ¿ Por qué vivir de otra forma, con trabas, disciplinas y obligaciones? Escuchándole a medias, miré su carpeta, y sus pinturas, tan distintas de las que yo vi años atrás, fueron para mí una revelación.

La decadencia física ha servido de acicate al intelecto espiritual y si Moyano hubiera seguido mi consejo... hoy no sería Moyano.

En el concurso de la revista « La Peinture », fueron retenidos hasta la selección final, obras de cuatro españoles, o sea pinturas de Diamantino, García - Fons y Sales, así como una interesante composición de Albert Coll.

Galería Charpentier

Esta exposición es, seguramente, la más brillante, lujosa e interesante del año, tanto por la calidad de sus visitantes — directores de museos, coleccionistas internacionales y críticos — como por la selección extremada de los aspirantes que, naturalmente, se apresuran a presentar su candidatura. Este año hubo cerca de dos mil, de los que sólo 150 pasaron la prueba, es decir, muchos menos, ya que en estos 150 figuran las indispensables vedettes, exentas del examen.

Entre los ciento cincuenta expositores, la pintura española está representada este año por cinco pintores, a saber: Picasso, Boreas, Clavé, Mentor y García Tella.

Picasso presenta un pequeño formato de composición atormentado, pero siempre extraño e interesante. Por oposición, Boreas, muy francés, suave, elegante y sin estridencias; Clavé como siempre barroco y tecnicolorista. Mentor — que no sabemos por qué se adjudica en el catálogo un premio de la Crítica 53 — expone un buen cuadro, sólidamente construido, confirmador de que los buenos pintores pueden pasarse de premios.

Los honores de la exposición están reservados en la sala principal al arte abstracto, del que sentimos no poder ocuparnos por falta de espacio y por la opinión indiferente que, como hemos manifestado en otra ocasión, nos merece este arte.

EXPOSICIONES

COMENZARON, por docenas, los Salones, las galerías por cientos y los pintores por miles. Abre el paso el gigantesco Salón de Otoño, que deja no poca ganancia con el dinero retenido a los rechazados... El Salón es, como todos, aburrido, innecesario y de tono mediocre, en el que se ahogan algunos cuadros buenos entre trivialidades y conformismos. Los españoles que participan, hacen buen papel: García-Fons, realista, que no carece de lirismo y poesía; Peláyo, en los límites del abstracto y del figurativo, posición sabia del conocimiento de un artista; Domínguez, siempre impersonal; Caruz-Bernal, cada vez más firme e independiente; Mentor, más flojo que otras veces, a pesar del interés de su obra; Peinado invariable...

diversos países y organismos, ascienden a más de dos millones de pesetas.

La llamada Escuela de París se ha visto representada por el grupo siguiente: Alcaraz, Altaba, Andreu, Alonso Beti, Castellano, Creixams, Flores, Himberger, Lagar, Silvano Lora, Merenciano, Redondo, Ruiz-Pipo, Juvenal Sanso, Tusquellas, Valls, Vargas, Rey-Vila, Bazquel del Río y los escultores Boavella, Bonome, Pie y Subira.

Como grupo de la escuela de París se nota la falta de la plana mayor de la pintura española en esta capital y no hay necesidad de citar nombres... Los cuadros, aunque figuraron en catálogo, fueron presentados bastante tiempo después de la inauguración, cuando ya la crítica, el jurado y gran público habían pasado.

Nuestro colaborador Delahaye acaba de regresar de Milán, de corregir las ceras para él fundido en bronce de varias esculturas últimamente producidas, de las que dos han sido adquiridas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. También ha participado en la creación de los enormes bajo-relieves que adornan la nueva iglesia de Bacarrat. Actualmente expone en la Galería de la Rive Droite, y en la nueva de la rue Seine (Stadler) donde su obra toma un aspecto ingrático y ligero, que la aleja de la pesadez habitual de la escultura, dando sensaciones de transparencia y movimiento. En la misma exposición, un cuadro de Tapiés, pintor catalán, parece ser que avanzadísimo en Barcelona, pero que aquí no pasa de ser un Dubuffet, débil y sin materia. Alcaraz en el núm. 7 de la rue Bonaparte, Galería R.G. expone una cuarentena de cuadros, vivos de color, inspirados en escenas cotidianas, figurativos cien por cien y de una presencia amable y simpática.

En la galería Paul-Ambroise de la rue Royal, Eduardo Vicente, un pintor que viene de allá precedido de gran fama, expone una pintura pintoresca, un poco cromo de almanaque que nada tiene que ver con el arte contemporáneo ni mucho menos con la pintura que los españoles de París, más enterados, cultivan. En cambio, Nieva, expone en Creuze una serie de dibujos de resonancia dramática en la que los arabescos de un movimiento potente, revelan un mundo agitado y viviente que no es el humano. Asimismo, Galicia, en la galería Lara-Vincy, presenta unas litografías equilibradas en su variedad con gusto y armonía, en las cuales resaltan los contrastes del negro y blanco. Se advierte cierta influencia « matissiana », pero no quita valor a la obra expuesta. Segovia a su vez, siguiendo las trazas de su padre, el célebre guitarrista, dedica su vida al arte y, en sus pinturas, transmite la vibración y la sensibilidad que un alma joven puede recoger en un medio preparado. También Blasco-Ferrer presenta en la Galería Le Chapelain del Fbg St-Honoré, 71, un conjunto de esculturas, pinturas y dibujos.

El 24 de septiembre se inauguró en Barcelona la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Como las dos anteriores, la primera en Madrid y la segunda en La Habana, están representadas en esta Bienal todas las tendencias del arte español en salas diferentes y algunas de estas salas se dedican a la obra de un artista. Tales son las de « José Clará », « José Cañas », « Angel Ferrant », « Ortega Muñoz », « Joaquín Sunyer » y « Benjamín Palencia ». Los premios a distribuir en esta Bienal, concedidos por

Nuestro homenaje a Cervantes

EL acto de homenaje a Cervantes, organizado por los Amigos del Suplemento Literario, con motivo del CCCL aniversario de la publicación del « Quijote », ha constituido un éxito completo. Varios centenares de personas se congregaron en el anfiteatro Richelieu de la Sorbona para escuchar los discursos que Albert Camus, Salvador de Madariaga y Jean Cassou habían preparado en torno a la obra inigualada de las letras hispanas. Nuestro semanario ha dado oportunamente una amplia reseña de esos discursos, llenos de gracia y henchidos de humanismo. Además, en numerosas publicaciones, incluidos algunos diarios parisienses, ha quedado constancia de este magnífico acto, que, por su relieve, supera a todos cuantos la emigración española pudo realizar hasta aquí en el terreno cultural. Jamás, en efecto, se había reunido tan extenso y selecto auditorio, constituido en su mayor parte por profesores y estudiantes franceses. Ese acto, lo mismo que el celebrado en la Ciudad Universitaria, rebasó los límites estrechos en que, torpemente, se ha querido encerrar nuestra actividad. Y ahí está el mérito esencial de la iniciativa lanzada desde las columnas del Suplemento, cuya repercusión abre ya nuevas perspectivas para poder reafirmar, contra viento y marea, la personalidad colectiva de la emigración antifascista. Sepamos, pues, proseguir el trabajo y ganar en él, con generosidad y audacia, el concurso de nuevas voluntades que, en Francia y en los demás países de destierro, estén dispuestas a honrar la alta causa de la libertad de España.

« Medianoche », cuadro de Herbin (Escuela de París, 1955).



LUCIEN JEAN

por Henry Poulaille



HAY autores que, al morir, dejan una producción considerable, otros, sólo dejan un libro. La importancia del legado no estriba en la cantidad sino en la calidad. De la misma manera que todas las estrellas del firmamento — las mayores y las más insignificantes — aparecen ante nuestros ojos como simples lucecitas, 300 volúmenes o 300 páginas arrojadas en el crisol del tiempo se igualan en la lejana perspectiva y, sólo el tono — que es la luz interior de la obra — está destinado a perdurar. Es evidente que, un negrero que haga escribir cien volúmenes, impondrá con más facilidad su firma que otro autor condenado a matar su vida ganándosela en tristes quehaceres, privado incluso de tiempo para escribir de tarde en tarde.

SE chancea a los que sienten la nostalgia de la « bella época » — la de hace algo más de medio siglo —. La « bella época » no era, probablemente, bella para todos, pero, sin embargo, en ella se hacía menos mofa de la gente. El impuesto sobre el haber anual era todavía cosa ignorada. La guerra no pasaba de un recuerdo. El real valía veinticinco céntimos y el pan costaba dos perras gordas.

Cuando, dentro de cien años, se hable del arte y de las letras del siglo, se buscarán, con escasas excepciones, a los hombres de entre los años 1900-1930. Será la revancha (revancha quizá inútil, como todas las revanchas) de algunas obras dejadas en las tinieblas a causa de que sus autores vivían al margen de las habladurías, discretamente, en una vida auténtica y no envueltos en la trifurca de la feria de vanidades.

Tengo la certitud de que una obra como la de Lucien Jean — que sólo es, quizá, un delicado conjunto de cuentos y novelas cortas, notas críticas y algunos versos —, será estimada.

Lucien Jean no poseía una voz estentórea. Era una voz auténtica. Su obra lleva el signo del corazón, tiene un acento de autenticidad que la confiere su emotividad, y ésta es, en resumidas cuentas, una de las pocas virtudes de expresión que perduran.

Lo que Lucien Jean tenía que decir lo decía serenamente, con claridad. Su obra era el reflejo del alma. No se

creía un águila. Era un hombre que quería hablar a los hombres.

Se han necesitado seis siglos para conocer a Rutbeuf. Villón sufrió un eclipse de trescientos años. Los romances todavía son ignorados. El *Roman de Renart*, desmerecido. Pero estas obras han resistido y llegan a quienes deben llegar. El espejismo de las grandes tiradas nada significa. El autor muy leído tiene siempre rivales más leídos todavía. Arthur Bernède, Georges Ohnet o Dely, han tenido más audiencia que Marguerite Audoux, Neel Doff o Georges Darien. Marie-Claire, *Jours de famine et de détresse*, *Le Voleur*, serán eternamente obras vivientes. El libro de Lucien Jean, *Parmi les Hommes*, es de esta categoría. Este libro es imposible de hallar, pero ha circulado, todavía circula. Todos los que lo leyeron han conservado una impresión imborrable. Algunos supieron aprovechar su lección: Philippe, por ejemplo.

No se sabe siempre quién era el autor y ello da lugar a confusiones... Recientemente, un militante sindicalista español se defendía del reproche de despreñar la literatura.

— ¿Qué es lo que nos aporta, a excepción de escasísimas obras, la literatura? Pocos libros han hecho mella en mí, pocos libros han sabido emocionarme verdaderamente. Todo está falsamente interpretado, falsificado.

Tirándole de la lengua, pregunté: — ¿No has leído nunca, verdaderamente, nada que te haya emocionado?

— ¡Ah!, raras veces. Recuerdo, sin embargo, un cuento de Philippe, *El Niño*, leído hace unos quince años en una traducción española. La madre, su hijo operado en los brazos, la inquietud de aquélla por el muchacho y por la espera del marido que sabe angustiado... Ahí había sentimiento...

Esta escena se desarrollaba en la Editorial Grasset, en un despacho lindante con el minúsculo cuarto donde Lucienne Dieudonné trabajaba como secretaria.

Interrumpí a mi amigo:

— El cuento de que hablas no es de Charles-Louis Philippe.

— ¡Bah! Siempre lo he creído y siempre que me he referido al mismo, a menudo, por cierto, he dicho que era de él. ¿De quién es, pues?

— De Lucien Jean...

— ¿Lucien Jean?

— Sí, Lucien Jean, que era el mejor amigo de Philippe.

Entonces le presenté a Lucienne Dieudonné, que había estado oyendo la conversación, vigilante y emocionada, casi a punto de saltarse las lágrimas.

— Es la hija de Lucien Jean.

No sabíamos, y quizá nadie lo sepa en Francia, que *L'Enfant*, de Lucien Jean, se había traducido al español. Acaso se publicara con la firma de Charles-Louis Philippe. ¿No apareció uno de mis cuentos, en un diario del Este, con la firma de Voltaire...? Yo hubiera preferido la firma de Diderot, que era individuo diferente del Tartufo de Ferney. Para Lucien Jean, la confusión con Philippe dejaba por lo menos la obra en la misma familia espiritual.

Este es un hecho sin importancia, uno entre otros veinte, pero demostrativo de que el recuerdo de Lucien Jean no ha muerto. De vez en cuando, su hija recluta documentos, fotografías, que lectores desconocidos de su padre le transmiten. Que el cuento, en fin, que publica hoy el *Suplemento Literario* pueda servir de incitación al conocimiento de este escritor por parte de todos los que le ignoraban.

Lucien Dieudonné, conocido en las letras con el nombre de Lucien JEAN, nació en París el 20 de mayo de 1870. Después de haber asistido a la escuela primaria ingresó en el colegio Turgot, donde la enseñanza, más que literaria, era matemática. Aprendió el dibujo industrial, y, al quedar sin padre, a los diez y seis años, entró a trabajar en la Prefectura del Sena como auxiliar y continuó estudiando por su cuenta. Un poco más tarde, estuvo ocupado como dibujante en el anexo de la avenida Victoria. A los veinte años, a consecuencia de una pulmonía, pasó varios meses entre la vida y la muerte. Recobró, sin embargo, la salud, pero durante el resto de su vida quedó marcado por la enfermedad y hubo de tomarse las mayores precauciones. En 1893 se casó con una prima hermana, de cuyo matrimonio nacieron dos hijos: Jean y Lucienne. Fallecido en París el 1 de junio de 1908, un mes después de morir su madre — desgracia que le afectó profundamente —, la obra de Lucien Jean puede resumirse así: 1901, *Dans le jardin* (relatos); 1905, *Un vieil Homme*; 1906, *Souvenirs de l'Hôpital*; 1910, *Parmi les hommes*; 1942, *L'homme tombé dans un fossé*, reedición de algunas de las narraciones contenidas en *Parmi les hommes*. Todas sus obras están hace tiempo agotadas y hoy día es casi imposible poder procurárselas. El dibujo que publicamos es copia de una xilografía de Jean Lebedeff.

EL HOMBRE CAÍDO EN LA CUNETETA

por LUCIEN JEAN

Así, habiendo tropezado con una piedra en un soberbio impulso, cayó al fondo de la cuneta que bordeaba la carretera.

Cuando volvió en sí y se encontró tendido boca arriba en el fondo de la cuneta, sintióse todo dolorido y ni siquiera intentó levantarse. Entonces se puso a soñar.

La noche penetraba en él lentamente, sosegándole, y, de repente, advirtió que poseía la facultad de comprender todas las cosas con gran lucidez.

En primer lugar, perpendicularmente sobre su cabeza, vió millones de estrellas. No las había mirado desde su niñez, y en un instante comprendió su pequeñez, su aislamiento dentro del vasto espacio.

A continuación percibió a su alrededor un millón de ruidos ligeros, que se confundían y formaban una especie de voz, en la cual supo distinguir, después, cosas precisas, como un cuchicheo prolongado: eran las hojas sacudidas por el viento. El viento se deslizaba sobre el suelo a semejanza de un suspiro profundo; un vehículo, que rodaba en la lejanía, hacía resonar toda la tierra. Ca-

POR haberse retardado en ese festín, por haber empujado el codo más de lo razonable, porque su carne se había excitado en demasía contemplando la piel brillante de las mujeres, el hombre, al regresar a su casa, se tambaleaba en la noche a lo largo de la carretera.

Su cuerpo, aun con la pesantez de los alimentos, le parecía tan ligero que, por momentos, creía iba a emprender el vuelo. La euforia lo inundaba de alegría: el Hombre corría, después se detenía y empezaba a canturrear, pero sólo el movimiento era capaz de sosegar su ardor. Volvía a marchar. Era un ser desligado de la tierra y muy por encima de todo lo creado. Daba pasos descomunales que le proyectaban más raudo que el vuelo de un pájaro; pero su ligereza le entorpecía un tanto, le privaba de seguridad en los movimientos y le conducía, locamente, de uno a otro lado.

rreras de animales ligeros, roces, deslizamientos rápidos, revelaban una vida invisible. Una vez, lejos, lejos, una voz humana se levantó. El Hombre, que todo lo oía, asombrábase de que existieran tantas cosas a su alrededor, ya que, momentos antes, se encontraba solo en la carretera, solo con su borrachera.

Y ahora, sentía despertar en lo más hondo de su ser mil cosas de las cuales jamás hubiera imaginado que allí estuvieran durmiendo. Se agitan en su corazón, atraviesan su pecho y se detienen en la garganta con un apagado hi-po. Todas sus horas se le representan en fila interminable, y cada una de ellas expresa un gesto afable. Incluso las que pasan velándose el rostro muestran una mano levantada en signo de perdón.

¡Cuántas, cuántas cosas agradables le envuelven en el fondo de la cuneta! A

través de ellas, ve también las horas aún no transcurridas y que, un dedo sobre los labios, se yerguen ante sus ojos. Distingue su casa, bien asentada y diáfana en el centro del mundo. Y ve a su mujer, erguida en el umbral, como un árbol tranquilo y abundoso de sombra. Ve asimismo a sus hijos, cuyos ojitos reflejan cada uno su imagen protectora...

Pero la noche se esfumaba como un vaho por la carretera y los campos, y por el camino llegaban algunos transeúntes. El Hombre, entonces, llamó y dijo: « ¡Estoy en el fondo de la cuneta! »

El primero en pasar fué un cerdo, al que seguían, en la extremidad de una cuerda, un campesino y una gran pipa. El cerdo, naturalmente, no se detuvo. El campesino dijo: « Si no hubieras

estado borracho habrías regresado a tu casa ». Y la pipa dejó flotando un poco de humo, que se desvaneció con rapidez.

El segundo transeúnte, poeta matinal, meditaba, en plena inspiración, con las imágenes que se acumulaban. Oyó un gemido. Miró: el Hombre estaba tendido boca arriba y tenía buen semblante. Una babosa colorada deslizábase sobre la punta de su zapato, y un amargor casi le coronaba. Para el poema, eso no representaba sino un desgraciado en la cuneta. Excelente.

El tercer transeúnte dijo al Hombre: « ¿Por qué te quejas? Tienes lo que mereces. Siempre se tiene lo que uno se merece. Todo cuanto ocurre está decretado por la voluntad divina. Resignate con tu mal y piensa que es un castigo, o quizá una prueba. Si es un castigo, regocíjate, pues quedarás purificado y perdonado. Si es una prueba, piensa que saldrás fortalecido. Piensa, además, que mi paso por aquí es un efecto de la voluntad divina para comunicarte palabras de consuelo.

— ¡Qué asno! — exclamó el cuarto transeúnte —. ¡Y qué singular divinidad — añadió — la que arroja su criatura en la cuneta! He ahí las fábulas en que ya no creen ni los niños de teta. Hombre, considera las cosas desde el ángulo de la realidad: Existe una serie de fenómenos naturales, leyes físicas y mecánicas y no hay que creer en el más allá. Nada puede prevalecer contra las leyes mecánicas. Tú, según las leyes de la estática, permaneces derecho, sobre tus pies, y te has caído siguiendo las leyes de la cinemática. Eso es todo, no hay otra cosa.

— Desearía que usted me sacara de aquí, dijo el hombre.

— Que lo quieras o, mejor dicho, que imagines quererlo, nada cambia a lo que es. Pues nada se produce espontáneamente: hay efectos y causas. Todo lo que es, representa el resultado de

● Pasa a la página 11 ●



Madrid, visto desde el último piso

EN Madrid se ha construido un edificio que es el más alto de España y aún aseguran que de Europa. Mide 96 metros de altura y, con los remates y adornos, 103. El nuevo edificio, que se eleva en la Plaza de España, estuvo proyectado para tener cincuenta pisos, pero se ha quedado en veintiséis, lo que es ya un número de pisos imponente. Desde el último, se puede contemplar el panorama urbano de Madrid, y afirman que, en los días claros, desde este rascacielos en pie se llega a divisar ese otro rascacielos tumbado que es — según dijo alguien — el Monasterio del Escorial. Algún periódico ha publicado varias fotografías de Madrid visto desde lo más alto de este nuevo edificio. Aquel agujerito en el cielo para ver Madrid que se pide en el nostálgico y conocido dicho, parece haberle abierto este « rascacielos » que así se convierte en « abrecielos » o « abregloria », porque gloria pura es ver Madrid aunque sea en las estampas de un periódico y desde tan alto y desde tan lejos. Pero, realmente, ¿ es Madrid lo que vemos ? ¿ Es éste el Madrid que hemos conocido, el Madrid que añoramos ? Sí, sí, no hay duda : éste es el mismo Madrid, aquel cuyo recuerdo empaña de emoción las palabras y los ojos de tantos socios de Los 4 gatos, que no hemos nacido en Madrid y mucho más aún de los que son madrileños. Sí, sí, este Madrid. Allí está el Palacio de Comunicaciones, y la Telefónica, y el Palacio de la Prensa. Y un poco a la izquierda el ministerio de la Guerra. Y al fondo, el Retiro. Por allí debe seguir la Castellana. Aquello debe ser los nuevos ministerios. Y esta cúpula de aquí, a este otro lado, es la de las Comendadoras. Y todo ese conjunto de casas es nuestro Madrid, el Madrid heroico y sublime, de 1936. Y esos tejados los tejados de los maullidos inolvidables. Y esas calles inciertas en el cúmulo urbano, las calles por donde tantas veces hemos ido y venido.

El Premio Nóbel de Literatura a un escritor islandés, Halidor Laxness

LAXNESS, nacido en Reykjavik, capital de Islandia, el 23 de abril de 1902, se interesó en seguida por los libros y, un buen día, abandonó el liceo para dedicarse exclusivamente a la literatura. Gran viajero, Laxness ha recorrido los más diversos países, y no pocas de sus obras vieron la luz fuera de su país, entre ellas El Gran Tejedor de Cachemira, realizada en Sicilia ; Salka Valka, su novela más popular, en América, y otras en Dinamarca... En Norteamérica hizo amistad con diversos escritores americanos, especialmente con Sinclair Lewis y Upton Sinclair. De éste, y en términos crudos, Laxness ha evocado la lucha que sostuvo contra las autoridades americanas.

Por su inconformismo, se ha dicho repetidas veces de Laxness — igual que de otros — que era comunista, cosa, desde luego, no probada, a pesar de no haber nunca disimulado sus simpatías hacia la experiencia rusa, ni tampoco su antipatía hacia cuanto representa el sistema capitalista, sistema que descansa sobre la avaricia, la lucha en pro del beneficio y la opresión de los débiles por parte de los más fuertes o más carentes de escrúpulos.

En varias de sus novelas, Laxness deja entrever la esperanza de una nueva sociedad, fundada en la ayuda mutua, en la cooperación, donde desaparecería la desigualdad y, con ella, la lucha de clases. Sin embargo, su obra literaria es poco conocida en el extranjero, pues muy pocos libros han sido traducidos.

Entre las obras más importantes de este nuevo Premio Nóbel, citaremos : 1919, Hijos de la naturaleza, (novela corta) ; 1923, Algunos relatos ; 1924, Bajo la cima de la montaña, (novela) ; 1925, Perspectivas católicas, (ensayos) ; 1927, El Gran Tejedor de Cachemira (novela) ; 1929, El Libro del Pueblo, (ensayos) ; 1930, Poemas ; 1932, El Pájaro en el areal (novela, incluida en Salka Valka) ; 1933, Viaje al Este (ensayos), y Las Huellas de los Hombres (novelas cortas) ; 1934, Cortacircuito (teatro) ; 1935, Independencia, (novela en dos partes) ; 1937, La Luz del Mundo (novela), y Viaje en la Montaña (ensayos, así como el interesante relato de una entrevista del autor con Krisnamurti) ; 1938, El Castillo del Verano (novela), y Aventura Rusa (relato de viaje) ; 1938, La Casa del Poeta (novela) ; La Belleza del Mundo (novela) ; 1942, Siete Brujos (novelas cortas), y Teatro de Sucesos (ensayos) ; 1943, La Campana de Islandia (novela) ; 1944, La Mujer de los Caballos de Oro (novela) ; 1946, Evidencias (ensayos), y El Incendio de Copenhague (novela) ; 1948, La Estación Atómica (novela que ha provocado en Islandia protestas vehementes por combatir satíricamente a la sociedad burguesa islandesa, acusada de hipotecar el país al ceder la base de Keflavik a los americanos) ; 1952, Gerdla (novela) ; 1954, Silfurtunglid (teatro). Además de las obras citadas, es autor de adaptaciones teatrales, numerosos artículos y algunas traducciones.

Veamos otra fotografía tomada desde el último piso : es el barrio de Argüelles. En vano buscaríamos la casa donde vivíamos. La reventó una bomba. Pero allí está, amplia y evocadora, la calle de la Princesa. Y esa otra vista, tomada desde lo alto, es la plaza de España, con el monumento a Cervantes en el centro... Don Quijote y Sancho parecen disponerse a una nueva salida por los campos de España. Pero — por la dirección que ellos llevan la columna del monumento tapa sus figuras : sólo se ven sus sombras — diríase que esta vez el paso quieto, estatuario de sus cabalgaduras, no se encaminan hacia la Mancha. Van a tomar sin duda por la cuesta de San Vicente, camino de la estación del Norte, desde donde un tren nos llevaría seguramente hasta la frontera, o acaso van a seguir carretera adelante hasta más allá de España, en busca de malandrines y follones a los que castigar por las bellaquerías que el mundo ha cometido en nuestra patria. En todo caso, ahora parecen marchar hacia el destierro... De buena gana los seguiría don Miguel. Pero don Miguel está sentado. Y con su melancolía de mármol, con la blanca amargura de su vida desventurada, ahora eterna, inmóvil en el monumento, ve alejarse a la pareja inmortal, creación suya...

Pero todo, palacios y casas de vecindad, parques y avenidas, callejuelas y plazas, árboles y monumentos, tejados y fachadas, todo ese conjunto que forma Madrid nos presenta ahora en estas fotos un Madrid extraño, tal vez un Madrid distinto del que teníamos grabado en el recuerdo. ¿ Cómo es esto ? ¿ Es el mismo Madrid, y es diferente ? ¿ Ha cambiado Madrid en nuestra memoria o en la realidad ? ¿ Falsea esta fotografía nuestra ilusión o era ésta lo que se apartaba de la verdad ?

Volvemos a ver las fotografías y de nuevo identificamos edificios y monumentos, calles y plazas. Vamos a ver : estos pequeños trozos que se ven en la plaza de España son personas. Son madrileños a los que quizás conocimos : hombres y mujeres que tal vez fueron vecinos o amigos nuestros. Pero ahora son unos trazos oscuros, diminutos en la fotografía. Mejor dicho, dos trazos : uno corto, el ser humano vertical, y otro más alargado, su sombra. El madrileño que conocimos forma ahora, en la estampa periodística, un ángulo : él y su sombra, sombra de lo que fué, acaso también de lo que es. Así el individuo — vida ambulante — en esta fotografía tomada desde el último piso, se convierte en figura geométrica. Y de este modo, casi sin querer, hemos dado con el secreto y la explicación de la extraña metamorfosis que observamos. Metamorfosis de nuestro recuerdo y de la imagen real, de la ciudad y del hombre que vimos y que vemos. Es que la fotografía está tomada desde el último piso del nuevo edificio, es decir, a una altura desde la cual no teníamos costumbre de ver a Madrid. Madrid visto desde un agujerito del cielo fué sólo una aspiración jamás lograda. A nuestra condi-

por

Carlos Esplá

ción de bípedo terrestre le extraña « la vista de pájaro », a la que no nos ha habituado — resistencia a lo ornitológico — ni aun la estancia prolongada en tierras altas, de águilas. Por eso, el Madrid visto ahora en la fotografía es el mismo Madrid de nuestros recuerdos y, al propio tiempo, es otro Madrid. Es, simplemente, Madrid visto desde el último piso.

Pero, ¿ acaso no es también distinto el Madrid que vemos desde la lejanía del destierro ? A ver. Volvamos a contemplar las estampas del periódico. ¿ Ha cambiado Madrid al tomarle la fotografía desde arriba, o lo hemos cambiado nosotros al verlo desde la distancia infinita de la nostalgia ? Queremos tener limpia la mirada y serena la mente para contemplar otra vez estas fotografías y precisar de nuevo nuestros recuerdos. De este Madrid — o del otro de nuestra evocación — formábamos nosotros parte. Fuimos en algún momento un breve y borroso ángulo de hombre

A Antoniorrobles

y sombra sobre el suelo de una plaza pública, como estos madrileños que vemos ahora reducidos de modo inverosímil, pero cierto. Mas ocurre que en este momento contemplamos desde fuera ese Madrid del cual estuvimos dentro. Fuimos parte de él y ahora somos espectadores suyos, ¡ terrible transformación ! Esto lo cambia a nuestros ojos. O nos cambia a nosotros con respecto a él. Y así sucede lo mismo con todos nuestros recuerdos y evocaciones...

Es singular. Estos días de fiestas familiares, de Navidad y de Año Nuevo, nuestros recuerdos alcanzan con mayor nitidez y transparencia hasta los años mas lejanos, hasta las mayores profundidades en el espacio y en el tiempo. Una escena que estuvo durante años y años oculta en las sombras de la memoria, aparece ahora ante nosotros limpia, presente como una imagen actual : posiblemente como una escena hogareña en la casa de la infancia, o un paseo cierta tarde de domingo por las afueras de la ciudad natal. Nuestro recuerdo es preciso, claro, de una nitidez perfecta, admirable. Seres queridos, objetos entrañables, paisajes adorados parecen grabados con buril en nuestra memoria. Y, sin embargo, ¿ son exactos, son reales ? ¿ No los han desfigurado la distancia, la lejanía, el tiempo, como la altura ha desfigurado en estas fotografías el Madrid que conocíamos ?

Volvemos a mirar las estampas periodísticas para experimentar otra vez la singular impresión de lo conocido en trance de volverse ignorado, extraño, quién sabe si irreal. Todos los recuerdos se agolpan ahora en nuestra mente. Imágenes de infancia. Imágenes de juventud. Casa. Escuela. Mar. Ciudad. ¿ Lo han desfigurado todo el tiempo y la distancia, los años y las leguas... ?

En la tremenda experiencia, vuelvo a mirar las fotografías de Madrid desde el último piso. Pero ahora un húmedo velo en los ojos me impide ver claro.

Goya. - Detalle de un fresco de San Antonio de la Florida, Madrid.



SOLIDARIDAD
suplemento literario
OBRERA

Aparece el día 1 de cada mes
Suscripción semestral, 300 frs.
anual, 600 frs.

Correspondencia de redacción a
F. GOMEZ PELAEZ
24, rue Ste-Marthe, París (X)

Administración y giros, a M. AGUAYO
C.C.P. París 10.270-00

LA NOVELA COMO ELEMENTO HISTORICO

crea, piensa o sueña. A ese inmenso recipiente prácticamente ignorado por los historiadores, Unamuno lo llamó « intrahistoria » para diferenciarlo, en la conversación diaria, de la « historia », tergiversada con que suelen querer nutrirnos cada día.

..

La novela, el más anecdótico de los géneros literarios, tan inagotable en sus elementos constitutivos como el propio destino del hombre, no puede prescindir en ningún caso, consciente o inconscientemente por parte del novelista, de la base intrahistórica de la época. Antes o después de todas las consideraciones que puedan conducirnos a un reconocimiento de cualidades extraordinarias e individuales en el escritor, el novelista es siempre una partícula con características especiales, con capacidad de observación no generalizada, con cualidades creadoras objetivas o subjetivas, capaz de vibrar de algún modo por su contacto con el ambiente. Cualquiera que sea el género elegido, en no importa qué época o lugar — extra-planetario, si se terciá — se sitúa el relato, el novelista no hace otra cosa que hablarnos de su propia época. En las interlíneas de su relato, durante sus correrías a través de tiempos y espacios pre-elegidos, con base histórica o meramente imaginativa, el novelista no puede nunca dejar de ser un ojo situado con precisión importante como Dostoiévski

La necesidad caudillista que todavía prevalece en las mayorías, y que científicamente explica Freud en su « Psicología de las masas », crea de continuo una confusión en el concepto de « historia », de « hacer historia ». El caudillo, individuo de situación política prominente, colócase una y otra vez en el primer plano del panorama histórico como árbol que impidiera ver el bosque. Es como un prisma invertido que recoge por todas sus facetas múltiples rayos de luz y los encierra en su seno con ánimo posesivo. Constituyese en espejismo que se presenta repetidamente al paso del historiador para centrar en sí una mirada que debiera ser polifacética. De ahí que la historia que nos cuentan muchos historiadores venga a estar reducida a casi un solo individuo por hecho histórico. Trátase de una síntesis que la emoción que, sin duda alguna, es capaz de inspirar el caudillo ha convertido en sofisma, haciendo creer que la historia pueda ser voluntad exclusiva o casi exclusiva de un solo hombre.

Ahondando más, apartando con un esfuerzo interpretativo a ese primer actor que nos impide ver el escenario, nos encontramos siempre con las masas, y, en ellas, con el ambiente de época, que nos proporciona las piezas del mecanismo que ha disparado al caudillo. Y, al fin de cuentas, fuerza es reconocer que los hechos que a simple vista han parecido voluntad personal de un solo individuo, no se han producido en un solo caso al margen de la voluntad de las mayorías de la época. Es decir, sin el apoyo, la oposición o la indiferencia — elemento histórico este último tan activo como los anteriores — del ambiente constituido por las masas. Unamuno reconoció en ellas al elemento sólido y verdaderamente transformador, el único que de verdad « hace historia », hora a hora y minuto tras minuto, a medida que vive, es decir, que trabaja,

William Faulkner, novelista norteamericano...



François Mauriac, autor de « El Nudo de Viboras... »

cisión insuperable. Extiende su mirada en torno e interpreta desde su posición fija en el tiempo y aún en el espacio. O, llevado sobre el terreno de máxima imaginación, crea la ficción, sin alcanzar nunca, desprendiéndose de su propia condición de producto.

Julián Marías, el inteligente discípulo de Ortega y Gasset, tiene expresado a este propósito :

« Cuando el autor de novelas o comedias escribe, presenta vidas humanas. Y las entiende de cierta manera, que, por lo común, no es peculiar suya. Simplemente, pone en juego para narrar y mostrar a sus personajes lo que entiende como significación obvia de la expresión « vida humana ». Esta significación es algo que se encuentra en su mundo social ; es lo que se entiende por « vivir » en la sociedad en que ha nacido y escribe. Si analizamos la idea de la vida que subyace en un relato o una obra teatral — no lo que los autores « opinan », sino lo que de hecho suponen y utilizan —, encontramos la imagen de la vida que tuvo su época. Por esto he presentado en otro lugar la novela como un formidable instrumento de investigación histórica. » (« Insula », número 113, 15 de mayo de 1955. « Nuestra imagen de la vida », por J. M.)

Efectivamente, la obra de teatro queda perfectamente incluida como instrumento de investigación histórica. Pero, ¿ qué es, en último análisis, una obra



Es nuevo el tema. A decir verdad los historiadores avisados han recurrido siempre a la literatura para revestir los hechos históricos, acontecimientos políticos relevantes, del ambiente de época que los hace comprensibles. No es siempre fácil hallar, imaginar, revivir este último en los documentos administrativos que encierran los archivos municipales. La fría letra de los escribanos suele ser un cedazo de estrecha trama que no permite el paso a la emoción.

Los hechos históricos, acontecimientos políticos, no son solamente, como quieren hacernos creer los marxistas, el fruto de una situación económica ; ni tampoco, como se ha empeñado en demostrar otro tipo de intelectuales, la consecuencia exclusiva de un deter-

de teatro más que una novela esquematizada a su pura acción, y cuya profundidad ambiental y psicológica están encargados de suplir el escenógrafo y la viva presencia de los actores ? Angel Valbuena Prat, en su « Historia de la Literatura Española » — obra que es de las mejores en su género, por amplitud y objetividad —, refiriéndose a Unamuno como novelista, expresa : « Unamuno llega a una concepción personal del género, de forma desnuda, esquelética, como de teatro... » Priestley, por su parte, en frase gráfica, que lo es demasiado para no contener cierto grado de exageración y prescendencia de diferencias, sostiene que el teatro es el género que le conviene a un novelista holgazán.

Por importante que sea la función cumplida por la imaginación en la novela, nunca es tanta que logre excluir en medida apreciable los elementos reales que giran en torno del autor, que éste halla y recibe, y que necesariamente utilizó el novelista, sobre otro plano, afortunadamente muy distinto al de la política, es, en cierto modo, gracias a sus condiciones de observación e imaginación excepcionales, un caudillo de su época. Trata de concentrar las múltiples miradas que le circundan sobre el núcleo imaginativo que implica su tema ; mas jamás lo logra sin recurrir, de una u otra manera, a la voluntad de todas esas miradas que intenta manejar en



John Steinbeck, autor de « Al Este del Eden... »

provecho de su obra. Más allá de su tema, haciendo base a la trama que desenvuelven sus personajes, el ambiente de su época yace como intrahistoria capaz de dar un significado a todo el andamiaje argumental que su imaginación, prisma invertido, crea. Sin ese apoyo, natural y subconsciente por otra parte, la novela como género literario, cuya popularidad es su verdadera razón de existencia, desaparece. Dará poco la prosa poética como necesidad individual de expansión, o al ensayo, quizá en

forma de relato, como actividad pensante de un hombre ; pero a estas alturas, nos hallamos ya lejos de la novela y de su función específica.

..

Este género literario que llamamos « novela », que ha sido durante siglos, y sigue siendo, nuestro pan espiritual de a diario, por paradójico que pueda pa-

« La Peste » es, sin duda alguna, una « novela interesante ».

La novela psicológica, por otra parte, con su necesidad de eschar en lo interior de sus personajes, véase obligada en muchos casos a la utilización de una especie de monólogo que sólo conduce a la exteriorización dialogal después de muchas circunvalaciones. Así les ocurre, para citar ejemplos, a François Mauriac, en « El Nudo de Viboras » ; a Graham Greene, en la última parte de

por J. CARMONA BLANCO

recer, no ha sido todavía definido. Quizá no llegue a serlo nunca. Y esta imposibilidad de definición, esta resistencia que el crítico literario — encasillador con patente — halla frente a la novela, que le impide en cierto modo ejercer su oficio afirmando : « Esta obra es una novela por tales o cuales razones, y esta otra, no por tales o cuales otras », ha preocupado, como cabía esperar, a no pocos.

Roger Caillois no ha sido uno de los menos sorprendidos ante esta incongruencia. En su ensayo — excelente por muchos motivos — « Sociología de la novela », dedica más de un capítulo a interrogarse, sin resultado, a propósito de este asunto. Finalmente, acaba por resignarse y aceptar su propia afirmación inicial : « La novela no tiene reglas. Todo le está permitido. »

Sabemos que la novela es para los grandes públicos la posibilidad de « vivir » un número infinito de emocionantes existencias, escapando, mientras se lee, a la monotonía de la propia. Sabemos que existe un problema de acción, de suspense, de sorpresa que el lector reclama como factor imprescindible de la novela. Seguramente porque para él leer es « vivir », y nada de interesante tendría nuestra vida si nos fuese posible saber lo que va a ocurrir mañana. En cuanto al tema, a los elementos constructivos o a la forma de desarrollarlos, no se conoce clasificación alguna capaz de determinar la autenticidad de la novela.

Se habla frecuentemente de la absoluta importancia del diálogo — y se recuerda inevitablemente a Alejandro Dumas (padre), a quien se le podrá discutir calidad literaria, pero no capacidad para despertar, como novelista, el interés del lector — como forma de transportar el relato al terreno de la novela. Pero, en la práctica, fuerza es reconocer la imposibilidad de establecer una regla sobre el particular. Si estudiáramos en la obligación de determinar qué importancia adquiere el diálogo en, por ejemplo, « La Peste », de Albert Camus, seguramente tendríamos que reconocer que ninguna. Las páginas en las que el autor se dedica a relatar y considerar se suceden con profusión incesante, dando apenas un respiro en algún corto diálogo, que, en verdad, para nada incide en el desarrollo. Y, sin embargo,

minado contenido cultural. Son, antes que ninguna, otra cosa, el reflejo inmediato de un estado emocional en las mayorías que han aprobado, apoyado, combatido el hecho, o mostrado indiferencia ante el mismo.

Este estado emocional, ambiente de época, verdadero dato capaz de dar un sentido explicativo al hecho histórico, débese por su parte a causas mucho más complejas que las simples fórmulas unilaterales precitadas. Las incluye, sin duda a una y otra, y las baraja con otros diversos elementos emocionales que ni la economía es capaz de explicar por sí sola, ni la cultura de prever por su sola cuenta. Son, entre otros, elementos temperamentales que prevalecen en las masas y en distinta forma. Son múltiples o fantasiosas capacidades interpretativas de la realidad. Dichos elementos poseen también, como consecuencia intrínseca de su calidad, y por supuesto independiente, afectándose y afectando, a los de la economía y la cultura.

« La Peste » es, sin duda alguna, una « novela interesante ».

La novela psicológica, por otra parte, con su necesidad de eschar en lo interior de sus personajes, véase obligada en muchos casos a la utilización de una especie de monólogo que sólo conduce a la exteriorización dialogal después de muchas circunvalaciones. Así les ocurre, para citar ejemplos, a François Mauriac, en « El Nudo de Viboras » ; a Graham Greene, en la última parte de

..

« Campo de Batalla » — novelas que hemos leído con agudo interés —, y el procedimiento ha sido llevado a su máximo extremo por James Joyce, en las últimas cien páginas de su « Ulises », con ese famoso e interminable monólogo interior, escrito sin puntuación para lograr mayor realidad subconsciente.

Ninguna regla tiene, pues, la novela, y no existe tema ni elemento — desde el científico a la descripción de ambiente — que le estén vedados. Sólo el genio



Ignacio Silone, autor de Fontamara...

del novelista, eligiendo su tema y su forma, determina, no solamente la calidad, sino la calidad de la novela. Cualesquiera sean ese tema y esa forma los hallaremos siempre apoyados sobre la intrahistoria de su época, y no será muy difícil deducir el ambiente en cuyo medio ha existido el autor.

Suele considerarse a la novela policiaca como una excepción, algo aparte, en relación con el género literario que nos preocupa. No lo es desde un punto de

vista de investigación histórica, como vamos a intentar demostrar con un ejemplo que Caillois nos proporciona, aunque utilizado por él con otro propósito. Sintetizando : la novela policiaca ha venido a reducirse a la solución de un problema prácticamente matemático. El protagonista nos proporciona emoción y « nos llega » en la medida en que demuestra inteligencia para resolver el problema que el crimen le plantea, partiendo de unos datos mínimos y desprogramados, que él debe saber encadenar de manera que le conduzcan, paso a paso, hasta la solución. Pero el autor policiaco receptáculo, al fin, como cualquier otro novelista, del ambiente circundante, topóse a las primeras de cambio con un serio inconveniente. Su protagonista iba a ser un personaje difícilmente simpático. El policía secreto no deja de ser un confidente con patente gubernamental, y un confidente no acaba de resultar atrayente ni a la mentalidad más atrofiada por el concepto del orden. En Inglaterra, cuando el invento del francés Foucault se lleva a la práctica, la opinión pública se levanta indignada, sintiéndose herida en una parte muy sensible de su concepto ético. El protagonista policiaco no será, pues, porque el ambiente de la época lo impide, un policía en el estricto sentido de la palabra. Será un detective particular, un « amateur » o un dilettante. Será un personaje que demostrará una pasión especial por descifrar crucigramas y que se esforzará, a todo lo largo de la novela, por explicar una filosofía escéptica sobre la moral, de manera de no comprometer su simpatía científica ante el lector con semejanzas a la realidad social de la policía. La intrahistoria irrumpe con fuerza de corriente subterránea en la novela policiaca, obligándola a aceptar un determinado contenido ambiental. La convierte, como a cualquier otra novela, en valiosa fuente de investigación histórica.

..

Desde hace algunos años, se viene hablando de la decadencia de la novela como género literario. No pocos han predicho su desaparición para muy en breve. Y claro está que quienes se han visto preocupados con este problema han procurado encontrarle una explicación. Desde factores objetivos, como son la competencia que el cine y la televisión constituirían para la literatura, hasta los subjetivos, que implicarían una transformación psicológica en el hombre actual frente a la novela, se han venido acumulando pruebas tendientes a demostrar esa crisis que amenazaría con la desaparición del género.

Pero el sub-producto literario, es decir, la literatura que versa sobre literatura, ha adolecido casi siempre de cierto tono sensacionalista. Muy explicable si se tiene en cuenta que el sub-producto literario es el dispositivo propagandístico de la literatura, y que la propaganda sabe extraer tan buen partido del éxito como de la catástrofe. Por otra parte, el tono profético suele ser una característica que hallamos con demasiada frecuencia en el artículo literario.

Se ha comparado nuestro medio siglo con el XIX, y se ha hecho muletilla el afirmar nuestra actual carencia de

grandes novelistas frente a la abundancia que el siglo anterior generó. Quizás sea ya hora de reconsiderar una afirmación que si hubiera sido puesta en coja por alguna incipiente generación del siglo XX sería prematura, y, si por los sobrevivientes del XIX, prejuicio. En primer lugar, se ha ignorado un factor de apreciación importante. Y es que la adjetivación « grande » en el novelista tiene dos versiones. La primera la concede la masa de lectores en la propia época en que el novelista produce ; la segunda la facilitan, con un concepto de calidad más exigente, los críticos de la generación posterior, sobre todo cuando la terminación de un siglo hace que nuestra mente considere clausurado un ciclo y nos impulse a un irresistible deseo de clasificación y archivo.



Aldous Huxley es un novelista...

No dejan de ser sorprendentes las contradicciones en que tropiezan ciertos críticos literarios que se dedican a profetizar la desaparición de la novela. Roger Caillois, por ejemplo, después de analizar el género con originalidades magníficas y comprobar con asombro la facilidad con que la novela se adapta a cualquier situación, echa mano sin reparos a todos los elementos constructivos que la vida del hombre le va proporcionando, acaba por afirmar la inmediata desaparición de la novela como género literario. Su libro « Sociología de la Novela » — con ese último párrafo que sorprende al lector, da la impresión de una investigación con una conclusión preconcebida. Por obra de la realidad, que Caillois sabe observar con mirada aguda, los datos que proporciona la investigación desmienten el prejuicio del crítico, quien, pese a todo, no quiso dejar de hacérselo conocer.

Sea lo que fuere lo que a la novela le tiene reservado el futuro, no cabe negar que el siglo XX, a esta su mediana edad, posee una novelística. Las estadísticas indican tiradas, es decir, lectores, que la mayor parte de novelistas famosos del siglo XIX no podían ni soñar en su época, aunque ahora se aprovechen de ellos los editores. No queremos, por nuestra parte, caer en el mismo error que señalamos, extrayendo juicios de la comparación entre un siglo archivado y otro que se está haciendo. Se trata solamente de comprobar que, si los historiadores de mañana se deciden a utilizar este formidable elemento de investigación que es la novela, tiene ya nuestro medio siglo suficiente material que ofrecerles.



... y se recuerda inevitablemente a Alejandro Dumas.

LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

La fórmula teatral de España consta de los siguientes ingredientes: una trama de índole erótico-romántica o de problemas intrafamiliares; un tema que contenga encapsulada la tesis de la obra, muchas veces un lugar común expresado en ingeniosa pero gastada retórica; una estructura de tres actos (cuatro a lo mas), con unidad de lugar rígida, más libertad en el tratamiento del tiempo, y un desarrollo automático de presentación, enredo, climax (o descubrimiento) y solución del melodrama. La acción se desarrolla de este modo con precisión mecánica, operando sobre un cuadro establecido de clichés emocionales. No hay nada más que pensar en la cartelera de obras que va de La garra a La malquerida y el posterior sinnúmero continuador de esta tradición que tanto complace a la papatería española.

Afortunadamente hace ya mucho tiempo que el teatro europeo pudo salir del marasmo de la *pièce bien-faite*. Con Strindberg había comenzado la reacción, y la fiebre de «ismos» que siguió a la Primera Guerra Mundial la liquidó como modelo dramático. Mientras tanto, España siguió y sigue, con raras excepciones, en las mismas, presentándonos a diario el mismo pastelón recalentado.

Hace poco más de treinta años, Valle-Inclán escribió una obra que desmentiría todo lo dicho si no hubiéramos hablado de «raras excepciones». La tal rareza es Los cuernos de don Friolera, obra que su autor cataloga como *Esperpento*, modalidad estilística grotesca que Valle-Inclán elaboraba para ese entonces.

De primera intención podríamos pensar que Los cuernos de don Friolera es una comedia más de tantas que se almacenan con idéntico tema en la tradición teatral del mundo occidental: la comedia del cornudo. Cuando de cuernos se habla eliminamos de antemano el enfoque trágico (no esperaríamos una tragedia del *Utelo* de Shakespeare si la obra llevase por título Los cuernos del moro). Pensamos mejor en la figura convencional cómica del sujeto que sufre ridículamente las veleidades de su cónyuge; en el *cocu* del teatro francés, en el *cuckold* del inglés (principalmente en la comedia de la Restauración, en el *cornuto* de la Comedia dell'Arte italiana, todas figuras convencionales en la tradición literaria de los países del mundo europeo moderno. Sin duda, el don Friolera de Valle-Inclán está emparentado con ellos. Pero no podemos olvidar que Los cuernos de don Friolera es una obra española y España es quizá el único país del mundo moderno sin una larga tradición cómica del cornudo en su literatura. Es verdad que el español siempre ha encontrado motivo de chiste en la infidelidad conyugal ajena, pero para hallar un tratamiento cómico del tema tenemos que remontarnos al siglo XVI (en el teatro de Lope de Rueda) y hasta principios del XVII con el entremés del Viejo celoso de Cervantes. A partir de entonces ya no son muchos los casos; no se suele volver a hablar de la infidelidad como un lugar común cómico. En vez de ello tenemos el enfoque trágico o melodramático del honor conyugal. El peso de la casuística del honor aplasta toda posibilidad de enfocar burlonamente una situación humana. Se vuelve regla general derramar la sangre de la esposa adúltera y del amante, y esto, obviamente, no tiene nada de gracioso. Con Calderón, tal actitud sangrienta alcanza la categoría axiológica de un valor y la jurídica de un estatuto legal. De ahí en adelante, la infidelidad castigada por la muerte pasa a ser institución en las tablas españolas. Cuando por casualidad el autor exime a su heroína de morir a pistola o a puñal, es sólo para ahogarla en castellanía retórica proclamando desde los tejados su fundamental inocencia (El gran galeote, por ejemplo).

Frente a la española *pièce bien-faite* y frente al cliché español del honor lavado con sangre se levantan Los cuernos de don Friolera. Esta obra no es ni una tragedia ni un melodrama. Y, aunque su título presuponga una comedia, no es eso tampoco. Participa de los tres géneros, pero en combinación novel; legítimamente un *esperpento* valleinclanesco.

En un drama anterior, *Luces de Bohemia*, Valle-Inclán se había propuesto una estética de signo negativo a la cual llamó *esperpentismo*. En sus propias palabras:

La tragedia nuestra no es tragedia... Es el *Esperpento*... El *esperpentismo* lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al



de 1880, donde Becque elaboró la fórmula de la *pièce bien-faite* de Sardou y Zola la «naturalizó».

por **Pedro A. GONZALEZ**

callejón de Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el *Esperpento*. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada... España es una deformación grotesca de la civilización europea... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas... deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma y toda la miserable vida de España.

El autor parte de una convicción: el mundo en que se mueve es una «deformación grotesca» de la civilización europea, una caricatura del mundo contemporáneo. Parte por lo tanto, no de la realidad misma, sino de una refracción de esa realidad (i.e.: la vida española es igual a una caricatura). Para llevar el mundo español a un plano ar-

tístico, hay que usar una estética de rigurosa deformación, intentando conseguir algo más absurdo aún: enderezar lo deformado dentro de un mundo re-creado donde la fealdad sea la tónica estética. El resultado final viene a ser un mundo hermético dos veces distanciado de la vida donde todo es posible porque, en teoría por lo menos, no hay contacto con la realidad. El *esperpento* es la estilización de una visión ya en sí estilizada: una caricatura de la caricatura. Con los espejos cóncavos que cubren las paredes del callejón de Alvarez Gato en Madrid, Valle-Inclán intenta corregir la deformidad que pudiera reflejar el espejo plano de una estética aristotélica.

En Los cuernos de don Friolera el autor adelanta aún más sus teorías. En el prólogo dramatizado de la obra, un harapiento observador, a raíz de ver una representación de marionetas, alaba por su encarnada deshumanización las cualidades de ese teatro de muñecos, añadiendo:

Las lágrimas y la risa nacen de la

contemplación de cosas parejas a nosotros mismos... Los sentimientos que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces de la emoción estética de la vida: su sensibilidad se revela pareja a la sensibilidad equina, y por caso de cerebración inconsciente, llegan a suponer para ellos una suerte igual a la de los rocines destripados. Si no supieran que guardan treinta varas de morcillas en el arca de cenar, crea usted que no se conmovían... Y paralelamente ocurre con las cosas que nos regocijan. Reservamos nuestras burrias para aquello que nos es semejante... Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos... Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de otra ribera.

Las emociones humanas tal como normalmente las enjuicia la novela, el drama o aún la propia persona en la vida de todos los días, no juegan ningún papel en el *esperpento*. El proceso de identificación con los personajes no debe cubrir la distancia entre espectador y obra. De la deshumanización implícita en una superación del dolor y de la risa, podemos deducir que la reacción esperada del espectador o público lector de los *esperpentos*, es algo así como el estado de contemplación experimentado frente a las artes plásticas, la contemplación producida por un goce estético gratuito. Aunque el *esperpento* surge de una actitud crítica ante lo español, su intención es superar toda clase de acción o participación dinámica que la crítica incluya. El criticar, el tomar posición ante las cosas, es precisamente lo que en teoría trata de evitar el *esperpento*, de la misma manera que, por ejemplo, Velázquez no intenta burlarse de los enanos que pinta. El *esperpento* es el esfuerzo de llevar la crítica a nivel de arte puro. Hasta qué punto pueda esto lograrse lo podemos ver en Los cuernos de don Friolera.

La obra tiene una estructura sencilla de doce escenas acompañadas de prólogo y epílogo. Ya en esto se separa de las convencionales tres jornadas de la *pièce bien-faite*. El prólogo y el epílogo están dramatizados; es decir, no son monólogos de introducción y postdata. Sirven de contrapuntos que por continuidad y contraste dan cuerpo a la parte central de la obra, jugando la doble función de exponer ideas del autor sobre el teatro y de encarnarlas en dos versiones alternas del cuento del cornudo.

La primera versión tiene lugar en un tablado de marionetas manejado por un bululú. Dos harapientos intelectuales observan la representación comentando las posibilidades de este tipo de teatro. El bululú como maestro de ceremonias dialoga con sus creaturas, azuzando a la infidelidad, a su amante la bolichera. En un debate rimado el teniente Friolera manifiesta que no hay motivo para la venganza puesto que ella no es su esposa. El bululú le dispara con la palabra «cabrón» y el teniente de madera palmea enfurecido jurando lavar su honor con sangre. Entra en el tablado la bolichera declamando su inocencia y pidiendo clemencia. El bululú hostiga a don Friolera hasta conseguir que éste la mate. Pero la resucita acto seguido haciendo sonar una moneda en su oreja.

Se trata de un juguete cómico desprovisto de toda seriedad. Es la versión humorística del pueblo que se ríe de los cuernos ajenos. Es un «burlesco» del tema del honor con sentido de humor ingenuo y malicioso. El bululú se deleita en provocar la matanza y después en resucitar a la muerta. Es teatro de pura ficción, con implicaciones pero sin complicaciones. No tiene graves consecuencias el tema del honor por tratarse de marionetas: se juega con la situación sin problematizarla. Es este aspecto del teatro que le atrae a los ambivalentes observadores de la representación, prefiriéndola a la falsa retórica de la mal llamada alta comedia.

El *esperpento* propiamente empieza acto seguido en las doce escenas que forman la parte central de la obra. Las escenas se suceden con una rapidez febril a pesar de que el tiempo que toma la acción es de más de cuarenta y ocho horas. La intención parece ser el no dar oportunidad al espectador para adelantar mentalmente la trama. La trama del *esperpento* está concebida para una representación estilizada a la manera de marionetas y muñecos de aserrín. Esto se puede deducir fácilmente de las aco-



Ramón del Valle-Inclán.

• Pasa a la página 14 •

BREVES

● En España, donde la población escolar asciende a unos cuatro millones, hay 60.703 escuelas, con una matrícula de 2.257.570 niños, aparte de los 729.520 que asisten a unos 5.000 centros privados. Existen 119 institutos, de los cuales 25 son masculinos, 22 femeninos y 72 mixtos. El número de matriculados es de 247.737, de los cuales 90.000 son mujeres.

● El premio « Concha Espina » (50.000 pesetas del Ayuntamiento de Torrelavega) ha recaído en la novela « Testamento en la Montaña », del santanderino Manuel Arce; el segundo premio (25.000 pesetas del gobernador) ha sido para la escritora catalana Aurora Díaz Plaza por « Luz en la sombra ».

● Se ha inaugurado en el Salón del Tineli la exposición de los cincuenta cuadros, valorados en cincuenta millones de pesetas, que el aventurero Cambó legó a la ciudad de Barcelona.

● Una encuesta entre diversas personalidades, efectuada por la revista femenina « Teresa », para indagar cuáles son los defectos de la juventud actual, señala muy especialmente los del gamberismo, la poca cultura y el excesivo deporte.

● Según la prensa, en la zona dolménica de Cuartango (Alava) se ha descubierto un nuevo monumento megalítico.

● La revista « Economía Mundial » señala que un obrero español ha de trabajar ocho veces más que un obrero norteamericano para adquirir su alimentación o para comprar ropa.

● Con su novela « La invasión », María Beneyto ha obtenido el Premio Ate-neo : 25.000 pesetas. El segundo premio (10.000 pesetas) fue para Vicente Gao, también valenciano.

● En la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid se ha organizado una agencia de colocaciones para los estudiantes con objeto de que puedan costearse sus estudios.

● Montserrat Alberich, primer premio de mecanografía artística en La Haya, ha compuesto a máquina, en Barcelona, un « Quijote » con 27 ilustraciones que pesa veinte kilos.

● El escritor francés Daniel Rops, de cuyo nombre se ha servido alguna vez el franquismo, y especialmente la Embajada de París, es ahora objeto de vivas críticas por parte de varios periódicos del régimen y a causa de sus juicios sobre Felipe II en « La Reforma Católica ».

● Ha fallecido en Santander el joven poeta Carlos Salomón, que, con otro bardo montañés malogrado, José Luis Hidalgo, animó la revista « Proel ».

● Las excavaciones arqueológicas efectuadas en la isla de los Pensamientos, cerca de Cullera, han permitido descubrir dos grandes habitaciones alrededor de las cuales y en su interior encontráronse objetos de cerámica, vidrio y bronce por los que se deduce que la isla fue ocupada por los primeros griegos colonizadores.

● Un grupo de espeleólogos sorianos ha explorado, descendiendo a 60 metros de profundidad, la llamada Torca de Fuencaiente, en las proximidades de la cual fueron hallados recientemente fragmentos de tejas romanas y monedas imperiales.

● A juzgar por las informaciones comunicadas sobre el hallazgo en Pamplona de un cuadro de Murillo — suceso del que se ha ocupado la prensa extranjera —, la autenticidad del lienzo, que mide 27 por 35 cm. y recuerda otro del mismo maestro conservado en Museo Provincial de Sevilla, parece fuera de toda duda.

● Un censo de analfabetos efectuado en la provincia de Badajoz, arroja las siguientes cifras : 33.040 menores de veintiún años y 163.550 mayores de dicha edad.

● Según manifestaciones recogidas por un redactor de « ABC », son en España numerosos los estudiantes que no llegan a terminar la carrera : el 49 por ciento, en Derecho, « cuelgan » los libros.

POEMARIO PATÉTICO

El inspirado poeta Volga Marcos ha publicado una selección intitolada « Pre-ludio inmortal a García Lorca » que, entre otros poemas, reúne « Embrujos rameros », « Los proscritos », « Sinfonía sin pentágono », « Adelfa » y « La perla del camino », todos ellos emotivos. Esta interesante selección puede adquirirse al precio de 150 frs. en nuestro Servicio de Librería.

UNA CARTA DE ESPAÑA

LA distribución de nuestro Suplemento en el interior de España está, mereciendo vivas simpatías, especialmente en los medios estudiantiles. En las diversas Universidades se conoce ya la obra que con el mejor afán estamos desarrollando para mantener los lazos entre la emigración antifascista y los espíritus inquietos que franquismo no ha conseguido destruir. Y del ambiente que en esos centros se respira, a pesar de la vigilancia falangista, es prueba la carta que publicamos a continuación — de un estudiante de la Facultad de Medicina de Madrid — valedera por el estímulo que brinda a todos nuestros compañeros de destierro y la esperanza que promete en la actual juventud universitaria española.

Al Director del Suplemento Literario, te, deseoso de sacudir este yugo medieval.
Paris.

Muy señor mío :

Mucho tiempo he esperado esta ocasión. Hoy considero mi deseo cumplido, aunque no del todo, hasta que usted no me dispense el honor de insertar estas breves líneas en su periódico. Siempre quise hacerles saber que España hoy no es un ente pasivo, como pudieran pensar, ante nuestro silencio — que harto se justifica —, sino un pueblo efervescente.

En esta España de hoy la prensa no dice más que tonterías, y yo — como todos los jóvenes universitarios — necesito un certificado del cura párroco y otro de la guardia civil para adquirir una beca, o ser del Opus Dei para llegar a catedrático. En esta España se está obligado a ir a misa, aunque dentro se haga cualquier cosa — mirar a las musarañas, por ejemplo —. Aquí no se vive, se vegeta ; porque no vive el que

El hombre caído en la cuneta

● Viene de la página 6 ●

todo lo que ha sido. La primera causa se produjo en el origen de los tiempos, y no podía suceder que los hechos se encadenaran de manera distinta a como lo han sido. Diré, incluso, que lo que ha de ser existe ya, pues el porvenir está incluido en el presente, de la misma manera que lo está el pollo en el huevo. También reconocemos que el tiempo es una concepción metafísica. Es inútil, pues, que desee cualquier cosa, ya que lo que ha de ser será, e incluso, hablando propiamente, ya es desde el comienzo de los siglos.

Así habló el cuarto transeúnte, y el quinto, que le había oído, dijo :

— Ese, más que un asno, es una acémilla. ¿ Qué nos importa que los fenómenos se clasifiquen en el tiempo o sean simultáneos ? ¿ Forman parte de nuestra existencia estas nociones barrocas ? ¿ Pueden modificar nuestros sentimientos al conocerlas ? El solo conocimiento necesario es el de nuestras almas, y lo que importa, únicamente, es vivir con fuerza. Tú te quejas desde el fondo de la cuneta. ¿ Por qué ? ¿ Acaso no te sientes vivir ? Debes sufrir : así se vive más fuertemente. Sólo existe un estado insoportable para el hombre : la inercia y el aburrimiento, pues siempre tiende hacia un estado de pasión más intenso. ¿ Crees, quizá, que, fuera de la cuneta, vivirás más que en el fondo ? Sabes que causas lástima, y eso es cosa bella. Obras sobre nuestra sensibilidad con más violencia que podría hacerlo un rey o un genio, y, por, ello, nos eres superior. Dos seres, tú lo sabes, piensan en tí con angustia ; Qué hermoso ! Piensa que tus hijos lloran. Recuerda que tu mujer te cree muerto y acaso sueñe ya en volver a casarse. ¿ Ah ! ¿ no sientes palpar tu corazón intensamente ante esta idea, y ante lo que podría ocurrir, es decir, que jamás salieses de donde estás... ?

— Si usted estuviera en mi lugar — susurró el Hombre...

Más tarde vino, en fin, el sexto transeúnte. Sólo con verle, en la manera firme y segura de pisar, en su mirada dulce, que se dirigía a su semejante con benevolencia ; en sus anchas manos tendidas como palmas en el aire, sólo con eso, decimos, se daba una cuenta de que se trataba de un hombre de bien. Oyó el grito del Hombre y se precipitó :

— ¡ Ah ! ¿ Qué haces ahí, hermano ? — Esta noche — respondió — he caído en la cuneta.

— ¡ Oh, ignominia ! Abandonado en la cuneta ! Ahí estás, siendo hermano nuestro, y entretanto otros hombres se encuentran en las ciudades, bebiendo, comiendo... Mientras ellos se comportan como bestias despreocupadas, yace un hombre en la cuneta. ¡ Y tú, implacable Naturaleza, sin conmoverte ! ¡ Y tú, sol, viertes indiferentemente tu luz sobre la Vida y la Muerte ! Pero heme aquí, hermano, y puesto que sufres, tu dolor es el mío. ¿ Comprendes ? ¿ Puedes, acaso, comprenderlo ? Yo respiro con el aire todo el sufrimiento humano, se vierte en mi sangre y se mezcla con mi carne como una substancia. Y todo este sufrimiento está tan incrustado en mi ser, que mis palabras amargas se hallan impregnadas de él y los hombres se conmueven cada vez que les hablo. Ve-

rás ; voy a ir hacia ellos y les hablaré tan fuerte que mi voz dominará el tumulto de su vida, y les alcanzará a través de los muros de sus calmas moradas. Les diré : « Vosotros vivís en paz y allí, en la cuneta, hay un hombre ! Ah, hermano mío ! ¿ Cómo temblarán ! ¿ Tu imagen dolorida turbará su quietud ! Adiós, hermano ; tú serás como la oveja blanca de la piedad, y los hombres te llevarán con amor sobre sus espaldas. »

Ya se marchaba. Frente al sol, sólo era una sombra, y detrás de él dejaba como un surco de blanda y vehemente bondad.

Entonces el Hombre se concentró... No había nadie más que él, y los campos, y la carretera.

Un esfuerzo lento, pero resuelto, le levantó y le puso derecho. Y como la cuneta era muy poco profunda, puso un pie sobre el camino, luego el otro, y salió andando hacia su casa.

Lucien JEAN

come y duerme. Esto no basta, y no podemos resignarnos porque, en vez de animales, somos seres humanos, que sienten y sufren al pensar que España tiene un gobierno impuesto por las armas, después de tres años de guerra contra los mismos españoles. Y este gobierno, con sus guardias civiles en todos los caminos y carreteras de España y sus prisiones abiertas para los presos políticos, no podrá evitar jamás que aquí se sienta, se piense y — como yo me permito hacerlo hoy — se escriba libremente.

Es cierto que cada día que pasa el número de ustedes mengua y el peligro que los desterrados pueden suponer para el régimen de Franco disminuye ; sin embargo, ustedes mantienen el prestigio de la República española y hacen que, aun dentro de maquiavélicos manejos, los gobiernos de otros países se avergüencen — pongo por ejemplo — de invitar a Franco. Y hay más : los desterrados españoles podrían morir todos en el exilio, pero su ideal, ese motivo humano por el que han dejado su casa, su familia o su patria, quedará flotando como mágica antorcha. Mientras tanto, el monstruo envejece. De él nada podrá subsistir. Cada día que transcurre pierde fuerzas porque le es imposible ocultar su responsabilidad y librarse de la oposición que aquí nace ; porque se encuentra atenazado por los problemas que su propia existencia plantea, y el descontento crece, advirtiéndole : « Hemos estado cerca de veinte años sin libertad, como una colonia o un pueblo salvaje ». Su caída es, pues, inevitable : la acelera, sin saber, la ayuda americana, y no podrán impedir la los apañes con el Vaticano.

Por esta vez sólo me resta pedir a los españoles que han subsistido diez y seis años contra tantas dificultades, que se dispongan a volver a España, porque es su patria y porque nosotros prepararemos el camino.

Antonio MEDINA



« Paillasse » litografía de H. Daumier

La escena

" NEKRASSOV "

Farsa en dos actos y siete cuadros, original de Jean-Paul Sartre. — Dirección escénica de Jean Meyer. — Decorados de Jean-Denis Malclès. — Interpretada por Michel Vitold, Armontel, Jean Parèdes, etc. — Teatro « Antoine ».

SE expone el espectador que asiste a una representación de esta obra, atraído por el prestigio del autor, a sufrir una profunda decepción. Hasta el presente, acostumbraba Sartre a presentar sus tesis con una ligereza de conceptos y un atrevimiento de dialéctico, que no eran más que atavios agradables de la parte enjundiosa.

En « Nekrassov » hay también una tesis, pero la amplitud de la cáscara que la envuelve ahoga la fuerza filosófica que pueda tener el núcleo. La envoltura aquí es el verdadero valor de la farsa, muy especialmente por la falta de originalidad de la tesis, que no ha sido debidamente analizada y profundizada. Esta farsa es en realidad « una prenda de temporada para andar por

casa ». Efectivamente, la casi totalidad de la obra es una crítica mordaz de la actual situación en Francia. Casi todos los problemas que han preocupado a los franceses recientemente, están expuestos o, por lo menos, se hace alusión a ellos en los siete cuadros en que se divide la obra.

No puede comprender una obra teatral de Sartre sin un problema filosófico. Hasta el momento así ha sido y únicamente los presbitas podrán contemplar « Nekrassov » y pensar que se trata de una simple obra de entretenimiento, a pesar de que no le falta gracia en ocasiones.

Lo que en ella se quiere exponer (por lo menos eso he entendido yo) es la imposibilidad del hombre para mantener intacto su albedrío y la necesidad de librar una lucha continua para salvaguardar tanto como pueda su libertad.

El estafador Georges de Valera, se hace pasar por el Ministro del Interior de la Unión Soviética que ha « elegido la libertad », y adquiere inmediatamente una gran influencia, pero cuando más fuerte se considera, se le hace ver que ha entrado en un mecanismo, al que no pone en marcha personalmente, sino del que depende como si fuese una simple pieza. Es la tan conocida idea de los acontecimientos que se sobrepone a los hombres.

Sartre ha expuesto lo mismo en multitud de ocasiones. En « Las moscas » es Dios, o Júpiter, el Todopoderoso, cuyo poder depende de las convicciones de los hombres. (Idea muy parecida si no idéntica, con la que al respecto profesaba nuestro Miguel de Unamuno). En « La mozcorra honrada » el libre albedrío que concede a la muchacha la posibilidad de decidir sobre la suerte del homicida, se convierte en un simple instrumento de los más inteligentes o de los más fuertes.

La consecuencia es que no cabe un momento de respiro, que es preciso luchar continuamente, y que, faltar el hombre de una Verdad absoluta hacia la que caminar, debe avanzar siempre, razón indispensable para no fenecer, sin que exista ningún terreno vedado o indiscutible.

« Nekrassov » es también una sátira acerada de la llamada « gran prensa », la que tiene como principal objetivo aumentar el número de ejemplares haciendo para ello uso de cualquier medio. Y como esa es una preocupación muy « capitalista », el capitalismo recibe una serie de directas e indirectas para mayor satisfacción de buen número de espectadores. No faltan tampoco en los dos largos actos juicios sobre escritores y hombres públicos contemporáneos, como asimismo, sobre algunos de los periódicos de París.

En resumidas cuentas, una sátira de costumbres actuales sin demasiada transcendencia, servida por unos decorados sin



Una escena de « Nekrassov », vista por Cabrol.

pretensiones, una dirección escénica pasadera y una interpretación que no tiene nada de genial. Michel Vitold interpreta su personaje con flexibilidad y dinamismo; Armontel, en el papel del director hace provocar la risa; Jean Toulot excelsa por su dominio y natura-

lidad; Jean Parèdes origina abundantes carcajadas con un trabajo más sobrio que otras veces; Marie-Olivier tiene una actuación fría y una voz monótona; y los demás del numeroso reparto hacen lo que pueden, que ya es bastante. FRANCISCO FRAK.

El Teatro en España

● En la exposición internacional del Teatro Europeo, celebrado últimamente en Viena, se exhibió una colección de bocetos de decorado, fotografías, libros y otros materiales del teatro español.

● Bajo la dirección de José Tamayo, se ha representado en el Español, de Madrid, una adaptación del « Cyrano de Bergerac », de Rostand, debida a Fernández Ardavin.

● La compañía de Amparo Rivelles ha estrenado en Córdoba « La llamada », adaptación de la película « Tres secretos », cuyo autor es Ricardo Davidoff.

● « Las hijas de Juan García », comedia de Tejedor y Aizpuru, ha sido estrenada en Zaragoza por Ismael Meolo.

● Se anuncia el retorno a las tablas de los viejos artistas Aurora Redondo y Valeriano León, que últimamente han estado trabajando en el cine.

● En Barcelona se han estrenado hace unos días: « Tememos el petróleo », comedia de Tejedor y Fernández Sevilla, por la compañía Muñoz Sampedro-Somoza, y una traducción de « Bobosse », de Andrés Roussin, por Amparo Soler y Adolfo Marsillach.

● Una versión de « Lillion », de Molnar, hecha por José López Rubio, ha sido estrenada en el teatro María Guerrero,

de Madrid, bajo la dirección de Claudio de la Torre.

● Ha pasado por Valladolid la compañía de Pepita Serrador, que entretuvo al público con comedias como « El zoo de cristal » y « Cuando el gato no está ».

● Miguel Arteaga y Adela González han formado una nueva compañía para actuar en provincias.



Monique Chaumette, María Casares, Roger Mollier y Georges Wilson, en « Marie Tudor », representada en el Palais de Chaillot.

La pantalla

« Muerte de un ciclista »

Película española. — Dirigida por J. A. Bardem. — Fotografía de Fraile. — Decorados de Enrique Alarcón. — Música de B. Maiztegui. — Interpretada por Alberto Closas, Lucía Bosc, Carlos Casaravilla, etc.

POR fin, he aquí una película española de clase internacional. Se rompe con ella una larga y tradicional serie de convencionalismos, de propagandas políticas o religiosas y de motivos inocentes o pintorescos.

¿ Es una obra genial ? A nuestro juicio, no. Le falta la impresión de facilidad que hace pasar inadvertido el esfuerzo cuando se trata de una realización excepcional. En la película de Bardem se adivina la tensión en el realizador, que busca nerviosamente los detalles que puedan favorecer su triunfo. El joven director está lleno de inquietudes y atrevimientos, pero anda escaso de confianza. Por eso no se ha limitado a trabajar concienzudamente, sino que ha forzado deliberadamente cada escena para imponer la sensación al

público. Así, que la cinta es violenta, áspera, convulsiva e impresionante. No hay, en suma, la facilidad de lo difícil, pero demuestra una fuerte personalidad y grandes inquietudes en el realizador.

Trata el argumento de unos amantes que atropellan con su coche a un ciclista y que, para evitar el escándalo, huyen dejándole malherido en la carretera. El ciclista muere y para los culpables empieza un periodo de ansiedad, que en el varón se transforma en remordimiento. Una serie de circunstancias llévanle finalmente a descubrir que por encima del egoísmo está el sentido de solidaridad entre los humanos, y que únicamente la dignidad personal puede dar la medida exacta de la existencia.

« Muerte de un ciclista » es un magistral estudio psicológico de unos personajes llenos de vida, pero es además una cruda sátira de la sociedad española, en la que de manera tan clara está patente la profunda desigualdad entre las clases. Personalmente, debemos confesar que no le hemos encontrado finura a la crítica, probablemente debido a la preocupación del realizador por darle eficacia al sarcasmo; así, cuando la protagonista comunica a su amante que la policía no tiene ninguna pista para encontrar al coche responsable del accidente, y es entonces cuando se preocupa de la situación económica de la viuda de la víctima, va depositando su óbolo en cada uno de los cepillos que hay instalados en la sacristía donde tiene lugar la entrevista. Si lo hiciese en uno sólo, todos comprenderíamos, pero Bardem quiere dejar patente la mentalidad de tantas y tantas « señoras piadosas » a las que zarandea sin miramientos. En otro lugar le hace decir a una de ellas: « Espero que vendrás a la fiesta. Es en beneficio de los niños pobres, de los niños idiotas o de los niños no sé qué... »

El joven director no se limita a presentar el contraste vergonzoso entre las clases favorecidas del régimen y las gentes de las barriadas populares, que no pueden ofrecer un vaso de agua al visitante porque « la Merche está en la cola de la fuente ». La intención toma por momentos derroteros políticos, tal cuando uno de los personajes, excombatiente franquista, dice que la guerra « sirve para justificar todas las deficiencias », que para algunos « el fusil es el complemento obligado del hombre » y que han corrido mucho con él « para no llegar a ninguna parte ».

Un detalle atrevido, que no escapará al espectador perspicaz, es la posibilidad admitida por el protagonista de que los amantes puedan ser dichosos triunfando el amor sobre un matrimonio realizado por interés.

Asombra la benevolencia de la censura franquista con esta película, máxime si se piensa que ni los mismos guionistas saben a qué atenerse, y que en las « conversaciones cinematográficas » de Salamanca acordaron solicitar un Código de la censura, para no perder el tiempo escribiendo argumentos a los que se les pone el veto una vez terminados. Quizás en España se proyecta la cinta con muchos cortes, quizás se ha querido dar una prueba de liberalismo, o quizás empezaban a convencerse de que únicamente dejando de lado los toros, los zapateados, los curas y las guerras, y permitiendo a los hombres sensibles y capacitados la realización de sus proyectos sin cortapisas de ninguna clase, podrá el cine español adquirir categoría artística.

Técnicamente, el detalle más llamativo es el montaje. Bardem no está en su primera película y debe considerarse el estilo empleado como intencional y no como fruto de la inexperiencia.

Gusta también de los primeros planos y hasta de los planos de detalle, lo que, aparte de la impresión directa que causan, procuran ocasiones de lucimiento a los actores. La iluminación en tales momentos es rebuscada y atrevida y Fraile ha conseguido excelentes fotografías. Los encuadres originales abundan, habiéndose estudiado el ángulo visual más impresionante. A menudo, Bardem coloca los personajes de una escena en distinto plano, poniendo al situado en primer término de perfil.

Añadamos que la música tiene el tono obsesionante que exige la acción; que los diálogos son un regalo que no esperábamos; que los decorados, demasiado clásicos, no andan sobrados de originalidad y que la interpretación es excelente en general: sobria y sincera por Alberto Closas, quizás un poco inexpresiva por Lucía Bosc, y ecléctica y acertada por Carlos Casaravilla.

FEDERICO AZORIN.

CORREO DEL LECTOR

... M. JURADO, Paris.

— ¿Podrían darme Vds algunos datos sobre el origen de las castañuelas?

— En realidad de verdad, este ruidoso artefacto es tan antiguo como el hombre, o poco menos: la primera vez que un hombre desocupado cogió dos piedras planas y las golpeó, para distraerse — esta finalidad de la distracción es esencial para que haya arte —, el instrumento había nacido. Así, pues, las primeras castañuelas fueron mutatis mutandis, los clásicos tejos que, de chiquillos, nos poníamos entre los dedos y que hacíamos repiquear agitando las manos violenta y acompasadamente.

Las castañuelas, es decir, el instrumento a base de aquel principio, pero ya perfeccionado, era conocido de hebreos, egipcios, griegos y latinos. Fabricado en madera, los artistas de aquellas remotas civilizaciones lo utilizaron ya regularmente, y de ello ha quedado constancia en los escritos que nos han sido conservados. En éstos se alude al crótalo, nombre con que se conoció a las castañuelas en la antigüedad, y que los griegos pronunciaron krótalon, y los latinos crótalum (Cic., Virg., etc.). Estas antiguas castañuelas eran ya de madera y debieron ser tocadas con arreglo al ritmo de las músicas de entonces, que se apoyaban sobre todo en el valor de las sílabas de los cantos. Es casi seguro que las famosas bailarinas de Gades (Cádiz), de las que, según testimonio de Marcial y otros autores, se sabe bailaron en la Roma imperial, utilizaron las castañuelas; y hasta es posible que fueran esas abuelas nuestras las primeras que adaptaran los sonos del instrumento al baile puro, basado éste en el ritmo de sus propios movimiento y no en el de las censuras del verso de la canción.

Clemente de Alejandría atribuye la invención del crótalo a los sicilianos. Lo más probable es que los sicilianos, de haber inventado algo, fueran los padres de una modalidad del instrumento. Dicho sea de paso, en griego y latín los nombres del crótalo fueron utilizados a veces en su forma singular, lo que hace pensar que algunos músicos de entonces utilizaban « una sola castañuela ».

Era corriente la expresión de « tocador de crótalo », y no « de crótalos ». Otro detalle concreto del uso antiguo del crótalo es el de que era utilizado por los sacerdotes de Cibeles.

Las castañuelas son usadas en muchos países de Oriente, y ello desde muy antiguo.

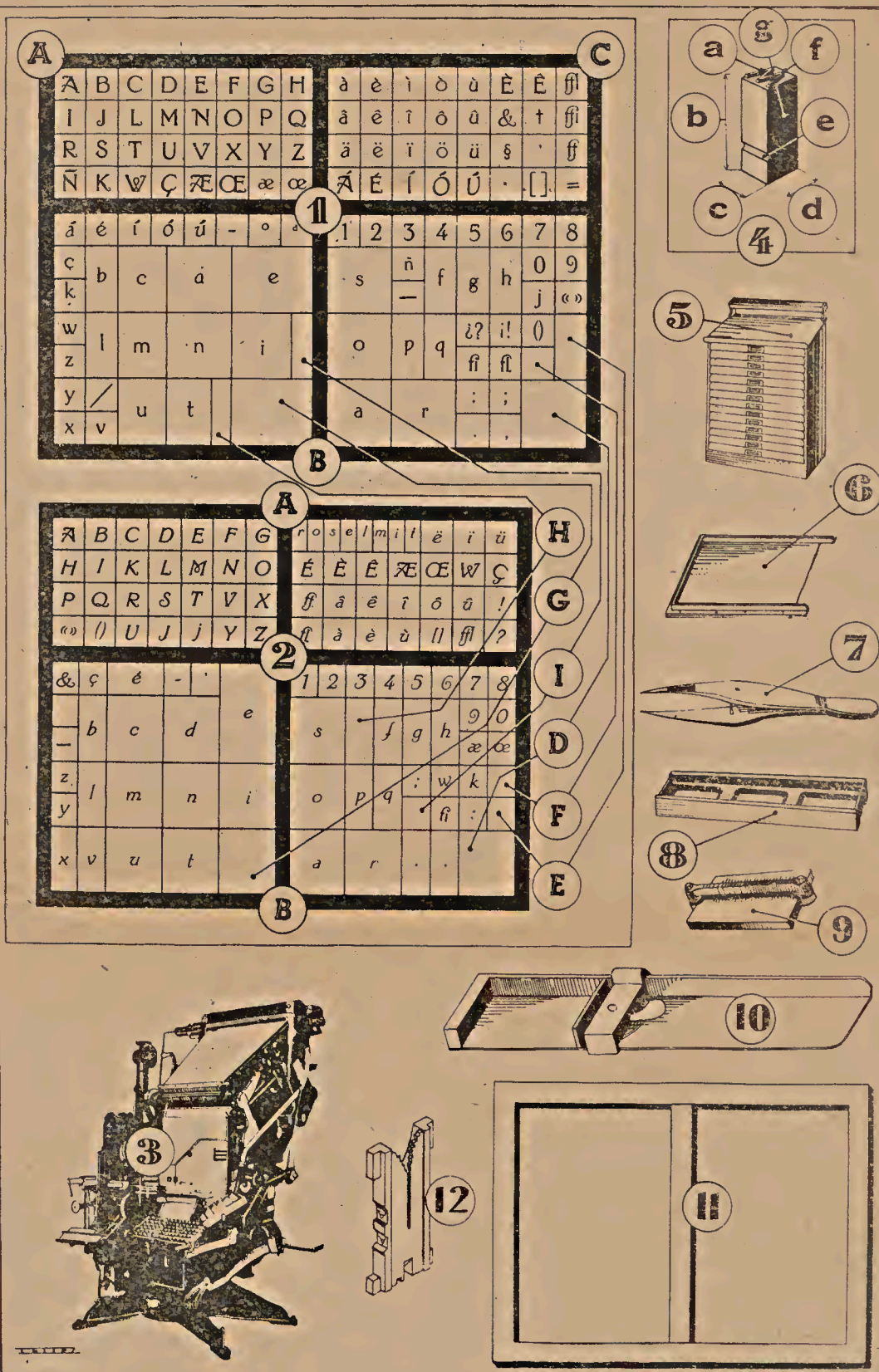
...Louis GRAND, Orleans.

— ¿Podían informarme de la nacionalidad de los diversos generales de la Compañía de Jesús?

— Sí; la nacionalidad y el año de su nombramiento, a saber:

1541, Inigo de Loyola, español; 1556, Diego Láinez, español; 1565, Francisco de Borja, español; 1573, Everard Mercurio, belga; 1581, Claudio Aquaviva, italiano; 1615, Mutio Vitelleschi, italiano; 1646, Vicente Caraffa, italiano; 1649, Francesco Piccolomini, italiano; 1652, Alessandro Gottifredi, italiano; 1652, Goswin Nickel, alemán; 1664, Jean-Paul Oliva, italiano; 1682, Charles de Noyelle, belga; 1687, Tirso González, español; 1706, Michel-Ange Tamburini, italiano; 1730, Francisco Retz, checo; 1751, Ignace Visconti, italiano; 1755, Luigi Centurione, italiano; 1758, Lorenzo Ricci, italiano; 1814, Thadée Brzozowski, polaco; 1820, Alois Fortis, italiano; 1829, Jean Roothaan, holandés; 1863, Pierre Bexx, belga; 1887, Antoine Anderledy, suizo; 1892, Luis Martín, español; 1906, Francisco Xavier Wernz, alemán; 1915, Wladimir Ledochowski, polaco; 1946, Jean-Baptiste Janssens, belga.

NUESTRO DICCIONARIO TECNICO



TIPOGRAFIA - TYPOGRAPHIE

- | | | | |
|--|--|---|--|
| 1 Caja española
Casse espagnole | F) Medios cuadratinos
Demi-cadratin | c) Espesor
Epaisseur | 8 Imposición
Lingot, garniture |
| 2 Caja francesa, parisienne
Casse française, dite parisienne | G) Espacios gordos
Espaces grosses | d) Cuerpo
Force de corps | 9 Calibrador de puente
(para verificar la altura de los clisés)
Pont-calibre (pour la mise en hauteur des clichés) |
| A) Caja alta (versales, mayúsculas)
Haut de casse (capitales, majuscules) | H) Espacios medianos
Espaces moyennes | e) Cran
Cran | 10 Composedor
Composteur |
| B) Caja baja
Bas de casse | I) Espacios finos
Espaces fines | f) Hombro
Talus | 11 Rama
Châssis |
| C) Contraja, caja perdida | 3 Linotipia
Linotype | g) Arbol
Tige | 12 Matriz de linotipia
Matrice de linotype |
| D) Cajetín de cuadrados
Cassette de cadrats | 4 Letra, tipo, carácter
Lettre, type, caractère | 5 Comodin, chibalete
Rang | En el próximo número:
SECCION ESQUEMATICA
DE UN ALTO HORNO
CON SUS INSTALACIONES SECUNDARIAS |
| E) Cuadratinos
Cadratin | a) Ojo
Œil | 6 Galera (de doble escuadra)
Galée (à double équerre), « plateau » | |
| | b) Altura
Hauteur, appelée parfois hauteur en papier. | 7 Pinzas tipográficas
Pincas typographiques | |

OPINIONES E INICIATIVAS

...Leo siempre con extraordinario interés esa magnífica publicación que tanto honra a nuestro exilio y en ella he encontrado con frecuencia textos admirables que revelan una gran preocupación intelectual y un alto espíritu. Pero hoy recibo el ejemplar del número que dedican ustedes al 350 aniversario de la publicación de « El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha » y mi silencio, siempre complaciente, lo rompo por una vez para enviarle a usted mi más cordial y efusiva felicitación. Ese número debiera ser conocido lo más posible, además de en el extranjero, dentro de nuestra España para que así aprecien hasta los más recalcitrantes adversarios nuestros la fina calidad de nuestras aficiones y el acierto con que se saben expresar...

Félix GORDON ORDAS.

... El « Suplemento Literario » es a mi entender una de las mejores revistas que se publican en la emigración, y sin duda, la mejor que nuestro Movimiento está publicando. Contrariamente a lo que ha venido ocurriendo con otras publicaciones, en el « Suplemento » cada número que sale supera al anterior, y ello debe enorgullecer a toda la familia libertaria. En mi opinión no debe cambiarse en lo más mínimo su presente orientación.

A. VARGAS.

London.

UNA PROTESTA ORIGINAL

En el número 551-22-23, Paris, Oct. Nbre. de 1955 del Suplemento Literario de « Solidaridad Obrera », veo con sorpresa que se ha publicado, sin mi autorización ni consentimiento, un dibujo que hice en 1947 con motivo del IV centenario del nacimiento de Cervantes para el Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles, número 36-37, Paris, de dicho Boletín.

No puedo dejar pasar este hecho sin manifestar mi protesta por lo que a mi juicio representa una violación de los derechos de autor...

JOAQUIN PEINADO.

N.D.L.R. — Registramos sin disgusto la protesta del pintor Peinado por haber reproducido un dibujo suyo en nuestro número extraordinario. Y debemos añadir, para su conformidad, y la de sus amigos, que el pretexto de la violación de derechos, tal y como se nos presenta, es baladí, puesto que consta el nombre del autor. Si Cervantes resucitara podría protestar, con más razón, de que, sin su consentimiento, un Peinado utilizara con propósitos comerciales y... los personajes creados por su inigualable genio. ¿Conformes?

Tenemos varias consultas pendientes de respuesta y por falta de espacio las insertaremos en números sucesivos.

LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

• Viene de la página 10 •

taciones escénicas que acompañan a todas las piezas de teatro esperpéntico de Valle-Inclán, como también de los personajes que se mueven por ellas. Las instrucciones para los movimientos escénicos sugieren un ademán violento y acartonado, como de autómatas o maniqués. Los personajes son meras caricaturas de los seres que por lo regular aparecen en los melodramas de triángulo.

El esposo, don Friolera, es un cincuentón a punto de retirarse del ejército, pacífico, doméstico y amante de su casa. Su esposa doña Loreta es una mujer romántica y obesa. El amante Pacheco, un barbero feo y cojo, guitarrista y poeta. Varios personajes más representan al pueblo y al oficialato del ejército, resaltando entre ellos doña Tadea Calderón, vieja beata quien, sustituyendo al bululú del prólogo, va a llevar la voz cantante que desencadene la acción. No cabe dudar del claro simbolismo que implica el apellido de doña Tadea. Es la digna representación del honor calderoniano, el canchero de la honra ajena, reducida a las modestas proporciones de una chismosa de barrio.

Tales son los personajes que coloca Valle-Inclán sobre su tablero para representar el trágico melodrama del honor conyugal. Pero, ¿qué melodrama ni qué tragedia puede darse con personajes tan ridículos; aún más cuando la exagerada actuación requerida por el esperpento sólo acentuará su ridiculez? Muy al contrario, todos los elementos son de farsa bufa. El teniente, creyendo a su esposa adúltera, pretende elegir entre el divorcio y la muerte de doña Loreta. Tal dilema se resuelve en frases como éstas: « La galería no se conforma con eso (el divorcio). El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ». La teniente doña Loreta coquetea con el barbero. ¿Adulterio? ¿Qué va! La obesa señora conserva aún la personalidad de una quinceañera nutrida de novelitas rosa, y se deleita suspirando al verse pretendida por el barbián guitarrista. Doña Tadea Calderón, atalaya chismosa de barrio, es la

mala lengua. Sus peleas acaban en insultos, mordiscos y la pérdida de su moño postizo.

Las situaciones son completamente ridículas. Friolera expulsa a su mujer del domicilio conyugal, exigiendo a la vez que no le llame nombres cariñosos: « Pascualín no. ¡Pascual! ». Para la esposa adúltera, Pascual! » El barbero Pacheco se lleva a la obesa Loreta gritando: « ¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray! ». A los pocos minutos está Loreta de vuelta a su casa, tan inocente como antes y emborrachando con anís a su marido para calmarle.

Con tal tipo de acción por delante nunca podríamos presuponer el desenlace de la obra. Acosado por la ridícula casta militar que exige sangre, Friolera sorprende a la asustada Loreta huyendo con su hija y ayudada por Pacheco. Imaginándose lo peor, sin poder ver a su hija en la oscuridad, Friolera dispara. Al entregarse a su coronel y confesar su matanza en aras del honor militar, el coronel le cree embriagado, pero le felicita por su hembra regalándole un cigarro habano. En ese momento llega un mensajero con referencias más exactas del suceso: quien ha muerto es la hija. Trastornado Friolera, al ser arrestado pide que le trasladen a un hospital.

Este desenlace le da una dimensión imprevista a la obra. Es una situación demasiado cruel para un personaje que hasta ese momento nos ha hecho reír. Pero Valle-Inclán salva la situación enfocando nuestra atención hacia otro incidente cómico. Antes de que podamos tener una conciencia plena del drama de Friolera, la obra termina dando paso a otro cornudo: el coronel no sabe que su esposa le es infiel con el ayudante. Ese truco nos oculta la consecuencia seria del crimen y la magnitud dramática de la situación queda sepultada en la farsa general sin que por ello deje de darse en este desenlace una nota amarga y grotesca.

Al final de las doce escenas Valle-Inclán deja en suspenso el destino de don Friolera. ¿Qué le sucede cuando

descubre su error? Podríamos especular con una finalización trágica. Pero en el epílogo el autor va a obstaculizar otra vez la especulación con una tercera versión de Los cuernos.

Los dos personajes harapientos que observaban el bululú del prólogo vuelven a aparecer en el epílogo. Están presos en una cárcel desde donde oyen el cantar de un ciego transeúnte. Es ésta la tercera versión, que en líneas generales se parece a la segunda. La diferencia consiste en matices y en el desenlace. Ahora aparece Friolera como un valiente soldado que, habiéndose casado con mujer coqueta en contra de las advertencias de sus amigos, no tarda en sufrir adulterio viéndose obligado por ello a restablecer el honor injuriado dando muerte a la adúltera. Por equivocación mata a su propia hija, pero no desiste de cumplir su deber. Con una hacha decapita a la esposa y al amante. Dada su hembra, el ejército le destina al extranjero a batallar en campañas distinguidas y como premio a sus insignes servicios. Friolera recibe de manos de la reina un hermoso alfiler de corbata.

Aparece Friolera en esta versión con la categoría de héroe nacional y su esposa como perversa licenciada. El teniente no titubea en cumplir lo que él cree su deber viril y el desenlace encaja con la atmósfera general de farsa de la segunda versión. El premio del alfiler de corbata es análogo al habano que Friolera recibe de manos del coronel.

El ambiente de farsa es la tónica general de las tres versiones. Valle-Inclán ridiculiza inclementemente la actitud mosaico-hebraica de lapidación a la adúltera, pero muy lejos de hacer un drama de tesis, sepulta el tema del honor en el aparato de la farsa. Esto ocurre porque a fin de cuentas su crítica es más teatral que social. Es decir, el tema del honor manchado sirve más para hacerle una sátira a las tablas españolas que para fomentar clemencia hacia esposas adúlteras. Los cuernos de don Friolera no es tanto una exposición de la situación humana del cornudo como un ataque al tratamiento que este tema recibe corrientemente en el teatro nacional. Esto queda claro en el prólogo y el epílogo de la obra.

Los personajes vagabundos del prólogo ven en el tablado de marionetas posibilidades que no contiene el retórico y tradicional teatro español. La superioridad de este medio consiste en su superación de lo sentimental y melodramático. No hay proceso de identificación frente a muñecos de madera. El bululú se siente siempre superior a sus actores como se hace evidente por su maliciosa actitud hacia don Friolera. El resultado de tal forma de teatro es un goce estético gratuito hacia el cual debería apuntar el teatro español en mayor escala. El gracioso tratamiento que el bululú da al tema del honor contrasta con la convención teatral de matar la adúltera pareja, ejecución que se lleva a cabo con espejuznante convicción y rigidez dogmática. El prólogo consigue adelantar el patrón dramático del esperpento inculcando en el público una visión negativa hacia la sangría automática que produce en la vida española tradicionalista faltar al honor conyugal. También por el realismo de la representación del prólogo y del epílogo (el naturalismo de los escenarios desde donde los intelectuales peripatéticos observan las versiones del bululú y del romance de ciego), resalta por contraste la alta estilización de la parte central de Los cuernos. En el epílogo, los observadores reaccionan negativamente ante el cantar del ciego. Frente a la juguetonería del bululú les choca la papanatería de ensalzar un héroe ficticio por haber dado muerte a su esposa. Si de un lado el bululú estaba lleno de posibilidades, la historia truculenta del ciego es un callejón sin salida donde ha venido a parar una forma estética muerta. En medio de los dos está el esperpento: entre lo ingenuo y lo truculento, entre la farsa y el melodrama, entre lo cómico y el borde de lo trágico, exactamente el lugar que ocupa la segunda versión de Los cuernos de don Friolera. Una farsa con notas de tragedia donde personajes con movimientos de marionetas se humanizan de repente, como el Petrouchka de Stravinsky, para revelar por un momento el más descarnado dolor. En última instancia el esperpento no sobrepasa la crítica. Con estos personajes Valle-Inclán cristaliza plenamente su acerba visión del hombre español: un ser atormentado viviendo como automática en una tradición estéril.

PEDRO A. GONZALEZ.

EL ALCOTÁN

LA madre, dos muchachuelos medio desnudos y un jumento hecho a piensos engañosos de cebada (poca) revuelta con paja. Han salido de Arlanzón con la fresca a fin de librarse del sol y recorrido el camino de Doñaque por una trocha elevadísima para hurtarse del peajero. Todo tiene precio hoy día, incluso el peaje... La senda, sobre despeñaderos es lo estrecha que la maroma y ha de andarse de uno en uno: delante el asno cargado, el mocé mayor, el menor — otro queda de teta — y la madre detrás, malencarada, cavilosa...

— No agujees, que Castilla no ensancha.

— Nos pillarán el sol.

— Trujieras el pavero de padre o el mío de chozo, como agora en clase de sombreros conviene.

— ¡Vivo, que se va la fresca!

— Sí; ya quema el sol, indicio de un día caluroso. El cielo, azul; la tierra, parda. Ni una volada de aire: el monte, callado como un muerto. Poco a poco, deriva la vereda.

— ¡Madre, un alcotán! ¡Un alcotán, madre!

— A otro peor llevamos nuestro trigo.

El castillete de los Sangrós y la casa-cilla anexa. Tierras de dominio, forales arrendados, miseria impaliable de los llevadores. Están cobrando a como suelen, sin tener en cuenta el mal año. Dos sequías: la natural y la del corazón. Los colonos juran y maldicen, en tanto la ochentera dominatriz por ellos y por sí propia reza. Los de andar por puertas están esperando la limosna — cuatro maravedís —, que es viernes.

— Nazaria la del Nublo, llevadores del secano de Górgoles, en Arlanzón.

— De sobra te conozco. ¿A qué vienes?

— Los costales lo dicen.

— Han de ser tres prietos y no dos flojos, sin contar que el trigo no tenga cizaña.

— Avisa a la señora que está aquí la llevadora del secano de Górgoles.

— No hago caudal de tus palabras.

— ¿Dan la limosna de viernes o perdonamos?

Muy cierto es no haber peor astilla... La cobradora de censos y rentos, de condición chata, se llama Leonarda, y mejor le pega Leoparda. Ni pasó aviso a la dominatriz

ni recibió el trigo. Hay vidas llicas: la de Leonarda o Leoparda una de ellas. Resentida la del Nublo, de nuevo carga el asno y sale con los hijos del castillete blasfemando.

Otra vez la trocha a hurto del peajero. La misma decoración, más soleada y, por tanto, más difícil. La bravura del monte, callado como un muerto. Tierras de sierra. Tajos. Escarpaduras. Precipicios. La enorme hostia solar embutida en el azul. Chicharras. Y... ni un pelo de aire. Bueno sería un manantial, que van rescos. Tampoco. ¿Qué quiere el asno, pues rebuzna? ¡Tan fuera de cuenta y tan impropio de este calvario!

— ¡El alcotán! ¡El alcotán de antes, madre!

— Del que atrás queda has de cuidar: éste no daña a las personas y aquél sí.

El mocé mayor, sin letras, porque no va a la escuela, sentencia:

— Rapiña uno y rapiña otro... ¡Arre, burro!

Duyol.

Zarabanda franquista

por Carlos ESPLÁ

UNO de los proyectos que, en circunstancias diferentes, el Suplemento hubiera puesto en práctica, hubiese sido el de presentar a sus lectores, de la manera más completa posible, y metódicamente, todas aquellas actividades llevadas a cabo, en el campo de la cultura, por los desterrados españoles y que han sido verdaderamente beneficiosas para la causa de la libertad. Desgraciadamente, las condiciones difíciles en que viven nuestras publicaciones y la imposibilidad de reunir los elementos indispensables para esa tarea, a causa del « desparramamiento » de los emigrados, no nos han permitido, hasta ahora, realizar el mencionado proyecto. Pero tampoco hemos renunciado a él.

Entre estas actividades, cuentan, como es natural, las de los profesores y en particular la de los escritores. Nadie dudará lo útil que es recoger datos sobre lo hecho por ellos a lo largo de un período que ya va siendo bastante prolongado. Las circunstancias de nuestra guerra, y en particular su fase final, permitió que un buen número de intelectuales antifascistas pasara a Francia y, de aquí, a otros países, en general a los de Hispanoamérica.

Don Carlos Esplá, refugiado en México, tuvo ocasión de continuar su labor periodística. Y allá, en publicaciones diversas, escribió numerosos artículos durante la guerra mundial y aún después de terminada ésta. Está claro que la mayoría de dichos trabajos fueron encaminados a atacar duramente al franquismo; y se puede asegurar que el gran periodista que ya había sido Esplá, espoleado por esta aspiración nacional, encontró ocasión de mostrar un aspecto de su talento que, si bien ya se conocía, pudo presentarse completamente remozado, vigorizado.

Los artículos de Esplá en México parecieron a muchos una auténtica obra española, por lo humanos, por lo liberales y hasta por lo castizos. De estos trabajos, la fallecida « España Republicana », de Gasset, publicó algunos, y también lo hicieron, en Francia, otros periódicos de menor circulación.

Pero, fuera de esto, aquí, fueron contadas personas las que conocieron en su conjunto una obra de Esplá que ya tenía importancia, incluso por su extensión.

Pues bien; el Centro Republicano Español en México ha reunido en un tomo algunos de los trabajos publicados en dicha república por el ilustre periodista valenciano. Este libro nos llega a las manos ahora, ya con un año o más de retraso, después de su publicación. Su título es: « Zarabanda franquista ».

De él, del libro, diremos ante todo que es una obra lograda. Tiene una unidad que nace, no ya de su objetivo, sino del estilo del autor, de su manera de manejar la sátira, de su lógica y, también, de la « constante de amargura » que parece informar, línea por línea, todos los trabajos recopilados; se trata, en realidad, de la constante del sarcasmo español, doblada de una forma clásica de emplear el lenguaje.

En cuanto a la intención de los artículos, a su finalidad, ésta fué bien cumplida en su tiempo; y se comprende

perfectamente el gesto de aquellos españoles que patrocinaron la publicación de dicha obra, la cual, si bien aparece por trechos como pasada de actualidad, se lee con gusto y provecho y, por momentos, pero a cada instante, parece cobrar nueva vida: de tal manera los hechos criticados por Esplá siguen siendo actuales, o de tal manera el autor los sabe mantener a fuerza de arte y finura, en la picota, para que la justificación tenga fructífera perennidad.

En otro lugar de este número insertamos uno de los artículos, « Madrid, visto desde el último piso », que figuran en el magnífico libro de Carlos Esplá « Zarabanda Franquista ».

EL LIBRO y la crítica

LO QUE YO CREO (1)

por Jean Rostand

ESTE libro — el libro de un hombre que sólo vive para la ciencia — se nos antoja el más sano, el más oportuno que pueda leerse — o, más bien, meditarse — en nuestra época de necia pretensión y de ambiciones homicidas.

Se nos antoja sano porque planteando una vez más los grandes problemas de la vida orgánica, lo hace con toda humildad. Y oportuno, porque nada puede serlo tanto como el interesarse por la razón suprema de la vida cuando los insensatos estudian el medio más eficaz de aniquilarla.

Ya lo hemos dicho. Jean Rostand posee en grado sumo la cualidad difícilísima de la humildad, porque también posee en cantidad admirable la no menos difícil de la inteligencia. Sabe... que nada sabe. Y lo dice con tan magnífica claridad que, después de haberlo leído — en este caso sería más justo decir « después de haber pensado con su cerebro » —, la mayor parte de las tesis trascendentales parecen infantiles o ridículamente gratuitas.

Los « creyentes » atronarían los ámbitos con estridentes gritos de indignación, los espiritistas hablarán — ¡ ellos ! — de ignorancia; los fetichistas y primitivos compartirían seguramente esta opinión si supieran leer.

Y es que nadie quiere morir. Nadie quiere morir... completamente. Es espectacular y hasta bonito el ir a la muerte con ardor o con indiferencia en nombre

de cualquier abstracción o para satisfacer cualquier vanidad humana. Pero todos — el espiritista, el místico, el patriota, el resignado, el pasional — van a la muerte con la esperanza — oñfíeseno o no — de sobrevivir, éste « yendo al cielo », aquél perdurando por medio de la reencarnación, el de más allá atormentando a sus deudos con su presencia invisible, esa que agita los veladores o que se manifiesta en los sueños, hipnóticos o naturales.

Morirse... del todo, es decir, DEJAR DE SER, abandonar a los gusanos cuanto sentíamos en nosotros de alto, de puro, de noble y de consciente, es una idea demasiado triste para que el instinto no nos obligue a la búsqueda de un consuelo, por miserable y tosco que éste sea.

Pero el científico no sabe de consuelos e ignora, por imperiosa necesidad, cuanto dimos en llamar en esperanza y caridad. Dice lo que ha visto, dice lo que cree, se inclina ante la comprobación de un hecho evidente y desprecia soberanamente lo hipotético aunque — ésta es su desdicha y su debilidad — haya de recurrir también frecuentemente a la hipótesis para intentar comprender lo incomprendible.

Resulta imposible el no ver, sin estar voluntariamente ciego, la sorprendente similitud que existe entre los pueblos dichos « primitivos » y los que hoy se llaman a sí mismos « civilizados », sin que nadie pueda definir exactamente lo que se entiende por civilización.

El « primitivo » vive rodeado de fuerzas ocultas y temibles que, aterrizándolo, lo obligan a inventar la divinidad. Y guardémosnos bien de deducir por ello que este hecho pruebe cualquier supuesta « inferioridad » del pensamiento. Precisamente porque el hombre está hecho — como dice bien Jean Rostand — de la misma substancia que los animales, ha de ser como ellos, instinto, disfrazado o no.

El científico de nuestros días, moderado y prudente — en este caso Jean Rostand — se declara incapaz de tomar en serio las leyendas, las tradiciones o « las supuestas revelaciones hechas en tiempos remotos ». Su verdad es la que se adquiere poco a poco, con precaución, con estudio, con observación y con esfuerzo. Y declarando con sencillez que el Cosmos aparece ante él como un misterio formidable, busca el secreto, también complejo y delicadísimo, de la vida del insecto, lo observa con amor fraternal, sintiéndose en todo identificado con su miseria y su pequeñez. Tal vez había algo de biólogo en el adorable Francisco de Asís, que veía un hermano en los animales más feroces o en los insectos más insignificantes.

Todo no es, sin embargo, negación en las creencias de Jean Rostand. Si el estudio de la biología lo conduce inexorablemente a la identidad de origen de todos los seres vivos, si cree que para probar de manera definitiva la progresiva mutación del hombre bastaría con poseer el tipo intermedio, probablemente desaparecido, entre éste y el mono grande — su antepasado —, supone también las más prodigiosas mutaciones de especie a especie, haciéndonos tal vez derivar — ¿ por qué no ? — de lo infinitamente pequeño, y sonríe ante la cómica pretensión del contemporáneo que pretende destruir toda manifestación de la vida sobre la tierra o la del que espera brindarnos « falsificaciones de vida » extraídas de su laboratorio.

Para él todos somos unos porque somos igualmente minúsculos ante lo infinito y también porque estudiándolo al más modesto ha llegado a vislumbrar la esencia del « superior ».

Igual actitud ante lo que llamamos la conciencia y que no reside para él precisamente en « el alma » o que debe extenderse también al micro-organismo si el alma existe.

Y la teoría me seduce porque corresponde a mi pobre experiencia...

ISABEL DEL CASTILLO.

(1) Una edición de « Solidaridad Obrera », bien presentada y de amena lectura. En venta en nuestro Servicio de Librería, 300 francos.

Jean ROSTAND

ROSTAND nació en París, el 30 de octubre de 1894. Después de terminar sus estudios en la Sorbona, se consagró a la biología y efectuó trabajos considerables sobre la partenogénesis de los batracios, la ovulación artificial, el aumento de cromosomas por el frío, la transmisión hereditaria de la polidactilia en todos los sapos, las anomalías en las ranas, la conservación de la simiente por el frío en presencia de la glicerina, etcétera, etcétera.

Es colaborador de numerosas revistas científicas y literarias, entre ellas « La Revue de Paris », « Figaro Littéraire », « Revue Scientifique », « Revue Générale des Sciences », « Hommes et Mœurs », etc. Escritor fecundo y un divulgador excepcional, ha publicado varias obras científicas accesibles al gran público, biografías de sabios, así como algunas obras de filosofía biológica y de historia de las ciencias. También se ha revelado como moralista profundo, particularmente en « Pensées d'un biologiste », y ha intervenido en la realización de películas científicas como: « La vie commence demain » y « Aux frontières de l'homme » (Prix Lumière, 1953). Sus obras le han valido numerosas distinciones de la Academia de Ciencias y, también, el Gran Premio de la Villa de París, en 1952. Últimamente le fué otorgado el premio de la Fondation Singer-Polignac por el conjunto de sus traba-

jos. Entre sus obras literarias más notables cabe citar: « Retour des Pauvres », publicado en 1918 bajo el pseudónimo de Jean Sokori; « La loi des riches », 1920; « Les Familiotes », 1925; « Journal d'un caractère », 1931, etc.

Los libros de Jean Rostand, publicados en distintas lenguas, son ignorados en español. « Solidaridad Obrera », acometiendo la edición de « Lo que yo creo », va a permitir que se conozca en nuestra lengua el pensamiento del gran investigador francés.

Un señor que decía que ...

NO me asustan las expresiones neológicas. Sucede, no obstante, que el neologismo, innecesario en la mayoría de los casos, no quiere tanto decir riqueza de lengua en un autor, como deseo de mostrarse original y buen conocedor del idioma que maneja. Es el caso del maestro Unamuno. También lo es Pérez de Ayala.

Sin embargo, la casi totalidad de neologismos o de galicismos que empleamos los desterrados, no obedecen a una necesidad ni a desconocimiento de nuestra lengua, sino a negligencia o, si se desea, a contagio del medio ambiente. Cuando uno habla francés en público durante todo el santo día, ¿ qué mucho que, al escribir en español a solas, se deslicen galicismos en nuestros escritos, mal que nos pese ? Leo con frecuencia frases por el estilo de la que a continuación cito: *es ahí que vive*. No me hago cruces. El que así se expresa, a pesar suyo, no ha hecho más que traducir mecánicamente, sin darse cuenta, la frase francesa: *c'est là qu'il habite*.

Por otro lado, los términos franceses hispanizados que empleamos corrientemente en nuestra conversación de cada día o que oímos en torno nuestro, pueden pasar en familia, en la intimidad y aun en las peñas de café. No creo, sin embargo, que las palabras como *chopina*, *bistrot* y *chambre*, por citar algunas preciosas muestras, merezcan el pomposo título de neologismos ni que lleguen a imponerse un día en el habla castellana. El último de los nombres citados, es en extremo curioso, ya que, para los manchegos, una *chambre* es una *blusa larga* que gastan los gañanes.

Hay un buen uso de la lengua y un mal uso. ¿ Por qué no aceptar el buen uso ?

EL GRAMATICO DE TURNO.

SOLIDARIDAD suplemento literario OBRERA

24, Rue Sainte-Marthe, PARIS (X^e)
Tél. : BOTzaris 22-02

EXPONENTE DE LA ACTIVIDAD CULTURAL DE LA EMIGRACION ESPAÑOLA EN TODOS LOS PAISES

- Variadas y valiosas colaboraciones literarias.
- La actualidad bibliográfica.

- El panorama intelectual desde todos los horizontes.
- La obra de los desterrados.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Deseo suscribirme por un (1)
cuyo importe remito por giro postal (2)
Nombre
Dirección
Localidad
Fecha y firma

(1) Año, 600 frs.; semestre, 300 frs.
(2) M. Aguayo, C.C.P. París 10279-00.

- Documentos del interior de España.
- Crónicas científicas.
- Un noticiario hispanoamericano.
- Curiosidades del lenguaje.
- La novedad teatral y cinematográfica.
- Visitas de estudios y exposiciones.
- La terminología técnica en español y francés.
- Reportajes y entrevistas.
- El correo del lector.



Dibujo de
Gastón Pastré

Un muerto olvidado

MARCEL MARTINET

por Jean
PRUGNOT

UN denso silencio envuelve el nombre y los escritos de Marcel Martinet. Poeta, al propio tiempo que dramaturgo, novelista, y militante revolucionario, Martinet sigue siendo — después de su muerte, acaecida hace 10 años — el mismo desconocido que fué durante su vida.

Escritores de talla como Stefan Zweig, Henriette Roland-Holst, Andreas Latzko — entre otros —, le tenían en alta estima y deplo-
raban esa especie de relegación de que era víctima. « ... Martinet — escribía Zweig —, fué siempre un revolucionario que propugnó la renovación, la nueva reedificación, la reconstrucción del mundo, pero no un doctrinario. Se alzó, como militante, contra todo dirigismo de opinión y supo mantenerse libre, libre y solo. Si de algo adolece su obra es de ser demasiado desconocida. El hecho de que sus escritos no hayan llegado al pueblo de París representa un perjuicio más grave para ciertas personas que para el propio Martinet. » Y Latzko decía : « ... Todo es perdonable... pero que tantos editores y colegas suyos conocieran la existencia de una obra como La Maison à l'abri y nada hayan hecho para propagarla, sabiendo, como sabían, el tesoro inestimable que la humanidad corría el riesgo de perder... he ahí un crimen imperdonable contra el Espíritu, crimen de una época vil que un día será responsable frente a los lectores futuros de Marcel Martinet ».

He aquí a Marcel Martinet, poeta y escritor obrero, que nació en 1887 y falleció en 1941. Sus obras principales son, en poesía, « Les Temps Maudits », « Chants du Passager », « Hommes » y « Une Feuille de hêtre ». Dejó, además, dos novelas : « La Maison à l'abri » y « Le Solitaire », dos obras de teatro : « La Nuit », y « La Victoire », así como escritos diversos, entre los cuales, « Pour la Russie » (1920), « L'Affaire Victor Serge » (1933), « Indo-Chine » (1933), « Culture Proletarienne » (1935), etc. Colaboró en numerosos diarios y revistas, conservándose inédita una gran parte de su obra.

MARTINET fué un anticonformista absoluto. No pertenecía a ninguna cofradía y jamás supo dar prueba de complacencia. Fué siempre y en todos los lugares un Hombre. Para él ser hombre significaba, en primer lugar, atreverse a decir la verdad hacia y contra todo, e incluso, y sobre todo, a aquellos por quien se siente afecto. Decir la verdad al amo y al esclavo del amo. Relegado por los plumíferos de una burguesía que Martinet había señalado con hierro candente, lo fué también por los demagogos de la revolución. Crimenes inexpiables. Martinet los pagó, sigue pagándolos todavía.

Martinet, poeta, puso sus excepcionales cualidades de corazón y de espíritu al servicio del más alto ideal humano. Jamás estuvo entre la caterva de los que, incluso con talento, hablan por no callar o para distraer. Martinet desconocía el arte por el arte. Los estetas, los malabaristas, los inmóviles no podían comprenderle y lo ignoraban. Los otros, los activos... aduladores e hipócritas defensores de los privilegios sagrados o recitadores de lecciones aprendidas, lacayos de los amos de la época, sólo podían ver en Martinet el reproche viviente e implacable de su ignominia y de sus cobardías.

Nada mejor que una reciente polémica entablada entre el diario « Combat », de París, y la « Literatournaia Gazeta », de Moscú, puede mostrarnos los puntos divergentes en la concepción que Martinet se hacía del arte en general y la poesía en particular de las concepciones generalmente hoy admitidas, igual que de las de ayer.

El 24 de septiembre de 1953, en una página de « Combat » dedicada a la joven poesía, Alain Bosquet emitía la siguiente opinión : « El hombre de la calle — deberíamos decir, escuetamente, el hombre — se ha sentido decepcionado y traicionado, desde hace unos quince años, por todos los valores que él mismo consideraba sólidos. La política, el orden o la revolución social, las nociones simples de patria o dignidad humana resbalan en él sin hacer apenas mella... Paulatinamente se inclina hacia las mentiras que jamás intentaron pasar por verdades, mentiras maravillosas que van más allá de las verdades, mentiras que no demuestran nada tangible y que se aseveran soberbiamente inútiles... » Después que la « Literatournaia Gazeta » — el 31 de octubre — por la pluma de N. Razgovorov respondía que « se calumniaba a los franceses comunes y honestos amantes de la poesía que expresa la verdad y la vida » y no « las obras inútiles y sin objetivo » reivindicadas por A. Bosquet y que « la poesía, como arma, expresa la esperanza del pueblo », « Combat » abría, el 14 de enero de 1954, el siguiente debate : ¿ Debe ser el arte un arma ? ¿ Debe ser el arte un ciego servidor o bien mostrarse ferocemente independiente de toda preocupación moral o política ? Esta querrela prolongaba de hecho la de la literatura llamada « engagée ».

A. Bosquet volvió de nuevo al problema y, al tiempo que recurría a Baudelaire para defender « una manera de maravilla impalpable en torno a un orden superior sinónimo de sueño y exaltación », reprochaba a N. Razgovorov el deseo de hacer de la poesía un arma, es decir — precisaba — « un accesorio útil », preguntando : ¿ No es, acaso, una paradoja ordenar a la poesía (o al arte) : « obedece a mi concepción de la libertad » ?

Para A. Bosquet, las innumerables decepciones del hombre le han conducido a buscar un refugio en lo maravilloso, en la evasión. A lo que Razgovorov responde : la esperanza está en el corazón del pueblo, al poeta compete la tarea de saber expresarla. Evasión equivale a traición.

¿ Qué debemos pensar de todo esto ?

Primeramente, si bien es verdad que el desespero anida en el corazón del hombre de hoy ; si no es menos cierto que en esta época — con más agudeza que nunca — los ojos del poeta vierten lágrimas amargas ¿ es función del poeta perpetuar la torpeza ambiente, favorecer la evasión, la desorientación ? Por otra parte, la facultad « de juzgar y sentir lo que hay de más etéreo e inmaterial » ¿ debe impedir al poeta considerar la poesía como un arma ? Y, en

fin, ¿ considerar la poesía como un arma debe significar que el poeta tiene que negar obligatoriamente a la poesía « toda libertad en provecho de una libertad política bien precisa, si no se-
ría » ?

El poeta es uno. Me refiero al hombre digno del nombre de poeta, que es alma vibrante, corazón abierto, conmovible ante todo hábito del mundo material, afectivo o espiritual, y no a esos en quienes la necesidad imperiosa, irresistible, de abandonarse totalmente no nace jamás, o bien, a los que, sin valor, se humillan en la obediencia y repiten abyectas o ridículas consignas.

Apena tener que recordar estas evidencias que, en realidad, claman en el fondo del corazón de los mismos que pierden el tiempo en sutilezas anodinas. Si, la poesía — la verdadera — es un arma, pues es rebelión, consciente o inconsciente. De lo contrario, no es poesía. Cualquier tema que la poesía aborde lo hace contra el pensamiento preconcebido, la inclinación común, la mediocridad general, el orden establecido, las maneras ordinarias de ser, decir, obrar y reaccionar.

Pues bien ; estas evidencias ¿ dónde poder descubrirlas mejor que en la obra poética de Martinet, obra que lleva profundamente marcado un sello de delicadeza y lozanía, obra impregnada a la vez de ternura y de dolor, obra bañada de luz como mañana de primavera y de la cual fluyen las lágrimas y la sangre de los mártires crucificados ?

En las páginas con que Martinet había encabezado su compilación « Hommes » — aparecida en 1938 — se levantaba contra la prohibición de aventurarse en el terreno social que algunos hacían a la poesía. Invocando él también a Baudelaire, a quien reivindicaba como maestro, recordaba que para el poeta de « Fleurs du mal » el primer elemento de la poesía, el más esencial y el más irreductible, era la expresión. Hablando de « Benediction », Martinet subrayaba que, si bien Baudelaire no había querido enseñar ni demostrar nada escribiendo ese poema, no era menos cierto que el poeta había mostrado y nom-

brado la clara y bella diadema deslumbradora que le arrancaba a las tinieblas desoladoras de su vida. En cuanto a lo que valía la poesía de propaganda dijo : « nada para la propaganda y menos que nada para la poesía : el creador sometido a un dictado renuncia a la poesía para parafrasear la consigna ; si posee dones los perderá... » Y concluía : « Los hombres dotados de ciertas cualidades poéticas, los que resienten la emoción de las perturbaciones sociales con tan trágico ardor que esta emoción se convierte en parte integrante de su ser, en estímulo constante de su vida, su dolor y su alegría ¿ no siguen conservando bajo la influencia de esa emoción la misma posibilidad de persistir como poetas que hubieran conservado con otra emoción cualquiera ?

Martinet emitía la verdad profunda de que « son muy pocos los hombres capaces de convertirse en y mantenerse como poetas ». En efecto, pocos son los hombres atormentados por esta necesidad de lo absoluto que eleva el alma por encima de la medida común y, entre ellos, raros son los predestinados que consiguen expresarla. ¿ Y éstos, cómo podrían decidirse por uno u otro término del debate anteriormente citado ? Entre dos preguntas falsas no hay elección posible. Martinet, en las líneas que transcribimos a continuación había dado ya la única respuesta digna de un poeta : « Lo que acontece es que, en mí, la necesidad de justicia social y de dignidad para todas las criaturas humanas, el amor, el mar, la rosa, las hojas, la poesía, es todo lo mismo, todo uno : es mi propia vida ».

No se puede añadir absolutamente nada a esta expresión de una necesidad, de una identidad tan total del poeta. De haber sido un bromista distinguido, Martinet tendría derecho a que los editores de antologías y colecciones le prestaran atención. Si no hubiera sido otra cosa que un elegíaco o un bardo adepto, también lo tendría ; pero ¡ ah !, Martinet, poeta, fué la conciencia de los tiempos malditos que nosotros vivimos, y siempre se le gratifica con el olvido del mundo.

Su hora, sin embargo, llegará un día.

SOLIDARIDAD

Redacción y Administración, 24, rue St-Marthe, PARIS (X)

suplemento literario

Tél. : Redacción, BOT. 22-02 ; Talleres, PRO. 78-16

OBRERA