

REVISTA NACIONAL DE

EDUCACIÓN



Nº

87

REVISTA NACIONAL
DE
EDUCACION



NUMERO

81

AÑO VIII
SEGUNDA EPOCA
1948

Director: **PEDRO ROCAMORA**

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

A L C A L Á , 3 4

TELÉFONO 21 96 08

MADRID

IMP. SAMARÁN
MALLORCA, NÚM. 4



SUMARIO



EDITORIAL

Oscar Miró Quesada: LA ESTETICA DEL TOREO

Félix Ros: VECINDAD DE UN POETA

Luis Araujo-Costa: RAIMUNDO LULIO

Marcel Thiébaud: ENTRE LIBROS FRANCESES

LA OBRA DEL ESPIRITU

LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL CENTENARIO
DE JAIME BALMES

EL DOCTOR FLEMING EN ESPAÑA

EUGENIO HERMOSO, MEDALLA DE HONOR
DE LA EXPOSICION NACIONAL

UNIVERSITARIOS AMERICANOS EN MADRID

VENTANA AL MUNDO

GEOGRAFIA DE LAS UNIVERSIDADES FRANCESES

EXAMENES DE SEGUNDA ENSEÑANZA EN INGLATERRA

NOTAS DE LIBROS

Viaje a La Alcarria, por Camilo José Cela.—Editorial Revista de Occidente.—Madrid, 1948.

La sombra del ciprés es alargada, por Miguel Delibes, Premio «Eugenio Nadal» 1947.—«Ancora y Delfín».—Ediciones Destino.—Barcelona.

Historia de las religiones, por Pedro Tachi Venturi.—Traducida bajo la dirección del P. Félix García.—Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

El grabado en la ilustración del libro: las gráficas artísticas y las fotomecánicas, por Francisco Esteve Botey.—Editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Nicolás Antonio».—Madrid, 1948.—Dos vols.

DOCUMENTACION LEGISLATIVA



EDITORIAL

ERA el año de gloria de 1248 cuando "reinando el ínclito Rey Don Fernando, el Santo que llamaron de Castilla, pasó el de Avilés con su nave, serrando la fuerte y gran cadena de Sevilla". Era precisamente el 3 de mayo, fiesta del Triunfo de la Santa Cruz. En tan crítico y fecundo instante nació, para honra de España, la Marina Castellana, de la que, culminada la época medieval, y como flor de nobles ambiciones de una Reina imperecedera, brotaría, como símbolo asimismo de la unidad patria, la Marina Española.

Hay un sino providencial que enlaza de predestinaciones desde la cuna al sepulcro, pasando por el Monasterio de Oña, la vida luminosa y arrogante del más preclaro de los reyes de Castilla: Fernando III. Nace, alienta y se extingue al servicio de Dios, que es tanto como decir al servicio de los hombres. En este servicio da lustre a su Patria, no sólo ensanchando la esfera de los conocimientos y de las artes, sino la esfera de su expansión territorial. Eran tiempos, como se sabe, de cruza-

das. Por allá abajo, por las claras llanuras del Betis —padre, a su vez, de ríos y de pueblos—, los aires se aprietan de presagios bélicos, pero el "pendón de Castilla ondea ya en Baeza, en Jaén y en Córdoba, la Meca hispana de los muslines, donde un día imperaron los Califas". Había que proseguir, sin desmayos, la empresa conquistadora, aguas arriba, hasta librar a la florida "Isbilía" del poder de los árabes que la retenían, ahora con más ardor, ante la amenaza que el rey castellano anunciaba, con paso firme, sobre ella. Entonces se produjo el hecho, al parecer simple, pero caliente de heroísmos, que abre para España el libro magistral de su historia marinera.

El cerco de Sevilla es dilatado y penoso. El árabe redobla su esfuerzo por mantener la presa, y el Rey conquistador recurre a una suprema e ilustre estratagema. A partir de entonces también irrumpe, como fruto que ha de madurar de un arte nuevo asimismo, la cooperación de las fuerzas de mar y tierra. ¿Fuerzas de mar? Así fué. No existían, pero podían existir. Allí estaba, ante el panorama crispado de dificultades, la ocasión de su génesis maravillosa. Si los sitiados cerraban por tierra la acometida de los sitiadores, quedaba un camino, seguro y trémulo, para la aventura: el río. Porque el Guadalquivir fué —y sigue siendo—, para Sevilla, el cauce renovado de su poderío.

Andaba el Monarca por Jaén, obseso de meditaciones sobre la cautiva "Isbilía", cuando arribó hasta su tienda un noble burgalés: Ramón Bonifaz. La crónica relata así, con el lenguaje conmovedor de la sencillez, el encuentro fabuloso: "Vino Remon Bonifaz, un omne de Burgos, a uer al Rey. Al Rey plugo mucho con el, et desde que ouo sus cosas con el hablado, mando luego tornar apriesa, que fuese guisar naues et galeas et la mayor flota que podiese et la mejor guisada, et que se viniese

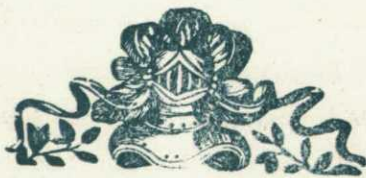
con ella para Sevilla..." Porque Sevilla, por el puente de barcas que la unía con Triana, recibía toda suerte de auxilios. Eran, pues, inútiles los trabajos, desvelos y sacrificios de las huestes reales, que, indómitas, intentaban ceñir más y más el cerco de la perla de Andalucía. Las naves de Bonifaz obraron, con la cooperación del Ejército, el milagro, tanto tiempo aguardado. Era, como decimos, el 3 de mayo de 1248, fiesta del Triunfo de la Santa Cruz, cuando, a impulsos de vela, el ínclito burgalés embistió con dos naves la puente, desbaratándola y haciendo realidad la conquista.

Ciertamente que ni en la conmemoración de la toma de Sevilla ni en la fundación de la Marina Castellana puede olvidarse a las villas gallegas y del Cantábrico, que fabricaron o donaron las naves de la flota de Bonifaz "proveyéndolas de dotaciones valerosas y diestras de antiguo en el fecho de mar". Ahí está igualmente Pontevedra —sede de la Escuela Naval—, en cuyo convento de San Francisco existe el enterramiento del que, con los años, había de ser Almirante Mayor de Castilla, don Payo Gómez Charino, "que tomó a Sevilla siendo terra de mouros", según reza el epitafio de su estatua yacente. Porque, si bien se mira, toda España, conmovida y diligente, aprestó su fe y sus hijos, su razón de ser y de convivir, para que la Marina Castellana fuera una empresa común y no un accidente aislado y localista, en el triunfo de la Cruz sobre la Media Luna. Tanta trascendencia y honor tuvo ese triunfo por la participación de la naciente Marina Castellana, que la rotura de la puente y sus cadenas, desenlazando, para unir las más fuertes, Triana de Sevilla, fueron a refugiarse, como símbolos perdurables, en la heráldica de muchas de estas villas, que se disputan la naturaleza de las dos naves que realizaron la temeraria hazaña.



Y para que el "fecho de mar" tuviera una mayor exaltación histórica, cabe registrar que en Ramón Bonifaz, el arrojado y providencial marino burgalés, quiso cifrar el Rey Conquistador un título que nace entonces también, no sólo para España, sino para todo el orbe: el título de Almirante, "Emir de la Mar" —Señor de la Mar—, que quiere significar en lengua árabe. Título con el que España, como en tantas otras dignidades de su historia, ha condecorado la majestad universal y marinera de los hombres de pro, o sea al "que es cabdillo de todos los que van en los navíos para fazer guerra sobre mar e ha tan grande poder quando va en la flota como el mismo rey fuese".

Otros ensalzarán la valía y el rango de nuestros marinos, a través del tiempo y el espacio, en homenaje a la patria agradecida. A nosotros nos compete, en este año de la conmemoración del VII Centenario de su nacimiento heroico, dejar constancia del hecho del que, como cosecha de prodigiosa siembra, tanta honra sobreviene a España por la cuenta y la abnegación ejemplares de su Marina de Guerra.





LA ESTETICA DEL TOREO

por OSCAR MIRO QUESADA

LA intencionalidad de este trabajo apunta a demostrar que la lidia es arte, y de tal preeminencia, que obliga a completar las teorías estéticas reinantes, insertando en su seno el núcleo de lo real y de lo útil, desterrados dogmáticamente por los doctrinarios de la belleza.

Los que le nieguen prerrogativa estética a la lidia proceden como los metafísicos dogmáticos, que restringen lo dado a su mínima expresión por miedo de caer en yerros propios de una teoría demasiado amplia y por la esperanza de construir un sistema filosófico completo, deducible de una sola proposición. Así, los filósofos de la belleza han partido de una experiencia estética restringida, en su anhelo de elaborar una doctrina sobre el arte coherente y racional, fundándose en bases limitadas que no incorporasen a su seno elementos externos al fenómeno estético capaz de oscurecerlo o desvirtuarlo a los ojos de esos teóricos. Mas los estetas clásicos, al proceder así, han pasado por alto elementos esenciales de lo dado

porque en la visión unilateral de sus doctrinas prescindieron de la lidia y sus bellezas, y esta mutilación de lo bello les llevó a concepciones incompletas sobre el arte y su expresión esencial. Los elementos de lo dado, excluidos por los teóricos de la estética han sido, como ya dijimos, la realidad de la cosa bella y la utilidad positiva que reporta al artista la creación de la belleza. De ahí que todas las grandes teorías estéticas coincidan en un punto: en considerar el arte como una ficción, como una actividad que, desde el punto de vista práctico, se caracteriza por ser inútil.

Recordemos en breve síntesis las principales teorías sobre el arte que se han sucedido en la Historia a través del tiempo.

En Grecia, el arte se convirtió en tema de discusión filosófica con los sofistas y con la dialéctica socrática. Las opiniones sobre el objeto del arte se dividieron en dos escuelas rivales: la hedonística y la ética; la primera le asignaba por fin el placer; la segunda le confería la seria misión de educar, adoc-trinar y moralizar a los hombres. Pero placer o enseñanza, deleite o doctrina, son conceptos que se refieren a la finalidad del arte, a aquello para lo que sirve, pero no enfocan el análisis estético hacia el estudio de la esencia del arte. Los únicos pensadores de esos tiempos que se ocuparon del problema de la belleza y de su creación por el ser humano, desde un punto de vista fundamental, fueron Platón y Aristóteles.

PLATÓN.—En la estética de Platón precisa distinguir su teoría de lo bello de su teoría del arte. Al referirse a la belleza se eleva a cumbre de idealidad jamás superada. Cuando se ocupa de su creación por el hombre muestra desdén tan radical por las obras en las que éste pretende encarnarla, que jamás pronunciará pensador alguno condenación del arte tan completa y rotunda... ¿Cómo conciliar tales extremos?

La solución se encuentra en la ontología platónica, según la cual el ser radica en las ideas, siendo las cosas meras copias o trasuntos de ellas...

Lo bello, pues, para Platón es una idea más, entendida, no como simple concepto general, término de un proceso abstractivo, según nosotros lo consideramos, sino como el *ontos on*: el ser en sí, el ser que es; como el verdadero ser, principio de todo conocimiento y de toda existencia. Como lo único verdaderamente real es la idea, el único arte digno de consideración es el divino, porque Dios, al crear las ideas de todas las cosas, no sólo produce el mundo sensible, sino el inteligible; el mundo de las cosas verdaderamente real; el mundo de las ideas. El arte humano, en cambio, es arte de apariencia, de ficción; actividad creadora de fantasmas, de simulacros, de sombras sin verdadera realidad. Así, el pintor que pinta un árbol reproduce una imitación porque el árbol, como objeto natural, sólo existe en cuanto participa de su idea, en cuanto es una copia del árbol suprasensible. El músico que crea una melodía, al reproducir sonidos, imita una imitación, porque el sonido sensible es una imitación del inteligible, y cosa pareja ocurre con el arquitecto, el escultor, el poeta, porque el arte humano se reduce a una actividad que sólo crea sombras, realidades aparentes, sin utilidad ni importancia.

ARISTÓTELES.—Aristóteles no dilucidó, como Platón, el problema de la belleza considerada en sí misma. Como para el estagirita el ser es lo individual, y en lo que atañe al conocimiento no hay nada en la inteligencia que no haya estado antes en los sentidos, sus incursiones por la estética se limitaron al análisis del arte, de su clasificación y de sus reglas y principios.

Los trabajos fundamentales de Aristóteles sobre estética se hallan expuestos en su Poética. También se ocupa de asuntos relacionados con el arte en el capítulo IV del libro VIII de su Política. En cuanto a la promesa que hiciera en una parte del libro XIII de su metafísica, de escribir sobre las formas matemáticas de lo bello, o no la cumplió nunca o los originales se perdieron sin dejar rastro alguno.

En poesía expone Aristóteles su célebre teoría sobre la naturaleza del arte considerado como actividad reflexiva y creadora, que produce la belleza por medio de la imitación. En efecto, en su Poética escribe:

«La epopeya, la poesía, la comedia, la aulística, la citarística, todas, en su mayor parte, son; en resumen, imitación. Sólo que difieren entre sí por tres puntos: sus elementos de imitación son distintos, como lo son los objetos que imitan y los procedimientos y las maneras que emplean para imitarlos.»

Insistiendo sobre la imitación o mimesis como esencia del arte, en su Política escribe:

«Se produce, en efecto, por el ritmo y por la melodía, imitaciones de la cólera, de la dulzura, del coraje y de la templanza, que tienen la más grande analogía con la naturaleza de esas pasiones y de todas las otras afecciones morales que le son opuestas. En los cantos mismos es donde se encuentra una exacta imitación.»

El arte, que, para Aristóteles, se reduce a una imitación, de modo que la belleza de la obra artística no tiene más realidad que la que le presta la cosa imitada. Es a modo de los planetas, que reflejan la luz del sol, pero no la tienen propia.

Después de estas cumbres del mundo antiguo, Platón y Aristóteles, el mundo grecorromano ofrece muestras de escaso valimiento en estética. Salvo Plotino, en cuyas lucubraciones

sobre la belleza, el idealismo platónico se hace místico y se eleva a los grados más altos de la intuición suprasensible. Para este iluminado maravilloso, el arte es una manera particular de insertarse en lo absoluto, de sumirse en éxtasis vidente, de penetrar en el fondo último de las cosas. Pero la realidad que su doctrina otorga al arte es una realidad metafísica, abstracta, ideológica, muy diversa a la realidad natural del mundo físico que nos rodea.

En la Edad Media y en el Renacimiento, las teorías estéticas prosiguen por los rumbos trazados en las épocas anteriores, siendo el misticismo neoplatónico y la mimesis aristotélica las direcciones predominantes. La idea de la falta de verdadera realidad del arte se expresa de modo rotundo por Dante, quien define la poesía como «fictio rethorica», y por el marqués de Santillana, que llama al arte «fingimiento y hermosa cobertura». El arte, pues, para los principales pensadores y literatos de esos tiempos se reducía a una falacia agradable.

DESCARTES Y LEIBNIZ.—En el siglo XVII, dos grandes filósofos, Descartes y Leibniz, dan origen a teorías estéticas novedosas, aunque sin haberse ocupado ellos mismos del problema de lo bello y del arte como tema fundamental.

De la filosofía cartesiana derivan las ideas madres del clasicismo francés, que hallan en Boileau su legislador severo y definitivo, y de la concepción leibniziana sobre los grados de la percepción brotan las semillas que a través de Wolff fructificaron en el siglo de las luces con Baumgarten en el árbol frondoso e imponente de la estética metafísica y sistemática.

«El nuevo ideal del conocimiento establecido por Descartes pretende abarcar no sólo todas las partes del saber, sino también todos los lados y momentos del poder. La nueva dirección no debe abarcar sólo a las ciencias, en el sentido res-

tringido de la palabra, a la lógica, a la matemática, a la física y a la psicología, sino también el arte queda sometido a la misma exigencia rigurosa. También él tendrá que adecuarse a la razón y ser probado con sus reglas, pues sólo después de una tal prueba podemos saber si su contenido es genuino, permanente y esencial. (E. Cassirer: *La filosofía de la ilustración.*)

Sometida la estética al interior de la razón, los teóricos de esta nueva manera de concebir lo bello formularon reglas y principios rigurosos y unificadores equivalentes, en la esfera del arte, a los enunciados por los sabios en el campo de la ciencia. Lo racional y lo estético se confunden, y el artista debe hallar en la verdad el fundamento de toda belleza, como el filósofo encuentra en ella la base de todo conocimiento. Este nuevo concepto del arte halla su expresión máxima en el verso del Arte Poética de Boileau, que comienza:

Rien n'est beau que le vrai...

Pero la verdad a que se refiere Boileau es la verdad subjetiva, el acuerdo de los conceptos entre sí, el desarrollo de los juicios y razonamientos, sin violar el principio de contradicción. En una palabra: se trata de la verdad lógica, de la verdad formal, pero no de la verdad objetiva, de la realidad física, material del mundo externo. Esta verdad, abstracta y racional, no es óbice a la ficción del arte y de lo bello. Por eso, Cassirer, en la obra ya citada, refiriéndose a la esencia del arte, según el cartesianismo, escribe:

«Del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la imitación de la naturaleza. Y, finalmente, todas

estas leyes parciales tendrán que subordinarse a un principio único y simple, a un axioma de la imitación.»

Hallamos, pues, también, en esta dirección estética la mimesis aristotélica, la imitación como fondo esencial del arte.

Pero la estética, como ciencia sistemática e independiente, aparece en el siglo XVIII fundada por Baumgarten, quien no sólo crea una filosofía general del arte, sino el nombre mismo de la nueva ciencia, pues en su obra *Meditaciones* se emplea por primera vez en el mundo la palabra estética para designar el conocimiento relativo a la belleza y al arte. El término, finalmente, aparece después como título de otro trabajo de Baumgarten de su obra denominada *Estética*.

Baumgarten fué discípulo de Wolff, quien se inspiró a su vez en la filosofía de Leibniz. El filósofo de las mónadas, fundándose en el principio de continuidad, formuló la ley de los grados del conocimiento, que progresa de la oscura limitación del saber incipiente a la claridad precisa de la ciencia. Y así, las percepciones inconscientes de las mónadas inferiores se transforman en las percepciones conscientes de las mónadas de jerarquía más elevada en virtud de una apetencia de percepción propia de la esencia de estas unidades dinámicas del ser.

Para Leibniz, en efecto, el conocimiento se divide en oscuro y claro, y este último se subdivide en confuso y distinto. El conocimiento claro, pero confuso, se logra por la aprehensión de los caracteres empíricos de las cosas, y es el conocimiento inferior, corriente, que tenemos en la vida ordinaria. Cualquier hombre normal conoce bien las piezas monetarias de su país, distingue su diferencia de valor y no recibe una moneda de oro falsa por buena, ni una de cobre como si

fuera de plata; pero el conocimiento que tiene de estas cosas es claro, aunque no distinto, porque le falta el rigor clasificatorio y la definición exacta del saber científico. En cambio, el economista conoce los fundamentos mismos del sistema monetario de su país, y el ensayista distingue el oro de los otros metales por sus caracteres químicos propios. El saber de estos hombres no sólo es claro, sino distinto, porque se basa en la distinción de los caracteres esenciales de las cosas, en el conocimiento de la razón de su existencia y de su manera sustancial de ser.

Tratándose de los elementos constitutivos del espíritu humano, mientras que el intelecto es la fuente de los conocimientos claros y distintos, propio de la ciencia basado en el principio de razón, la sensibilidad sólo da origen a un conocimiento que puede llegar a ser claro, pero que siempre permanece confuso. Baumgarten reivindicó los derechos de este conocimiento confuso a tener una existencia genuina e independiente, afirmando, al lado de la trascendencia del conocimiento racional, la importancia del conocimiento sensitivo. Este conocimiento sensitivo es el que da origen a una ciencia especial, bautizada por Baumgarten con el nombre de estética, que es la ciencia de la belleza y el arte. La estética es una forma de conocimiento que no se subordina al principio de razón, porque no adquiere su saber por la abstracción jerárquica de los conceptos, sino mediante la percepción directa de los fenómenos, hallando lo universal en el seno mismo del individuo, en la plenitud del ser concreto.

En esta nueva dirección de la estética filosófica también hallamos el concepto de lo ficticio, de lo falso, de lo carente de realidad como característica del arte. Refiriéndose, en efecto, Baumgarten a sus trabajos sobre estética, asunto conside-

rado por los filósofos de su tiempo como inferior y desdeñable, escribe :

«*Quosque tandem*, tú, profesor de filosofía teórica y moral, ¿te atreves a loar la mentira y la mezcla de lo verdadero y de lo falso como obra asaz noble?»

Saltando sobre teóricos menores de la estética del siglo XVIII, llegamos a otra cumbre del pensamiento filosófico, quizá la más alta entre todas: a Manuel Kant.

KANT.—La obra de Kant tuvo por principal objeto demostrar la existencia de principios necesarios y esenciales y universales negados por el empirismo, y que la metafísica tradicional había aceptado, pero sin examinar a fondo los fundamentos filosóficos de su posibilidad. Conciliando el empirismo y el racionalismo en síntesis gnoseológica, unitaria, sostuvo que el conocimiento, el contenido del conocimiento, era doble: material y formal, y que si el primero sólo suministra un saber *a posteriori* y contingente, el segundo nos permitía aprehender principios y leyes *a priori* necesarias y universales.

Salvar la apodicticidad del conocimiento, protegiéndole contra los ataques del escepticismo, labor ante la que había fracasado el dogmatismo racionalista, fué el propósito básico de la filosofía criticista kantiana. Para ello tenía que descubrir principios necesarios de validez universal en los tres campos del ser: la ciencia, la moral y el arte. La ciencia estudia la Naturaleza, que es el mundo de la causalidad; la moral analiza la conducta humana que se manifiesta en el reino de la libertad; el arte actúa en la belleza, que es el dominio de la finalidad sin fin. La triple legislación de principios necesarios buscada por Kant la fundamenta en sus tres críticas: la Crítica de la razón pura, la Crítica de la razón práctica y la



Crítica del juicio. La crítica de la razón pura descubre en el contenido formal del conocimiento leyes universales y necesarias propias del saber científico, mientras que la crítica de la razón práctica halla en el imperativo categórico la universalidad apodíctica de la acción prescrita a la conducta del hombre.

El análisis de la realidad ofrece, así, a nuestra consideración dos mundos distintos: el mundo de la causalidad y el mundo de la libertad. La razón pura conviene con el primero de estos mundos; la razón práctica coincide con el mundo de la libertad. Estos dos mundos, el de la necesidad y el de la autonomía, se hallan, acaso, separados por un abismo insalvable, o bien existe un tercer mundo intermediario que los vincula entre sí y nos permite pasar del uno al otro. La respuesta de Kant es afirmativa, y la *Crítica del Juicio*, una de las últimas obras que escribiera, tiene por objeto demostrar la existencia de una facultad de conocer, que realiza este pasaje del mundo de la necesidad al mundo de la libertad y sirve para unir en una totalidad las dos partes de la Filosofía: la teórica y la práctica.

A la legislación, pues, del entendimiento, propia del conocimiento teórico, y a la legislación de la razón, que impera en el conocimiento práctico, se agrega otra legislación más: la del juicio. Mientras que los dominios del entendimiento son los conceptos naturales y la ciencia, y los dominios de la razón práctica el deber, la conducta humana, los dominios del juicio son la belleza y el arte, por lo menos en el juicio estético, que es el que nos interesa en este ensayo.

«El arte es el intermediario entre la ciencia teórica y la moral práctica... Podemos decir, según Kant, que la belleza es la representación simbóli-

ca... de la libertad por medio de las formas de la vida.»—A. Fouillée: *Historia de la Filosofía*.

Pero el mundo natural de las formas de la vida no es libre, sino sujeto en sus manifestaciones a las leyes de la necesidad causal. ¿Cómo, entonces, puede expresarse la belleza por medio de esas formas haciendo que a la vez representen a la libertad? Para lograrlo hace Kant un análisis sutil y profundo de la finalidad y de las relaciones de los fines con los conceptos.

En el mundo de la Naturaleza, que es el mundo del conocimiento teórico, la finalidad es siempre real, y se le aprehende mediante conceptos que nos revelan su utilidad, su objeto, porque las formas de la vida son causales. En el mundo del arte la finalidad es puramente formal, y la percibimos sin necesidad de ningún concepto explicativo sobre su origen o causa. Por eso la percepción de la finalidad real, que es una finalidad objetiva, no produce el placer de la emoción estética, porque orienta la mente hacia el proceso lógico del conocimiento, que absorbe en su interés científico las otras actividades del yo; en cambio, la percepción de la finalidad formal, por ser una representación intuitiva, inmediata y aconceptual, concentra la visión directa de las cosas, la energía psíquica, que, al despreocuparse del significado teórico y práctico de lo percibido, se torna puramente contemplativa. El placer que produce esa contemplación pura de las cosas es la emoción estética, y los objetos que la causan son los objetos bellos.

Y este placer es universal y necesario, porque depende de la finalidad de las cosas contempladas, la que subsiste tal como es para todas las personas que la perciben, de modo que no es el caso único de una mera aprehensión particular.

Su universalidad proviene de que representa las condiciones generales del funcionamiento del juicio cuando juzga la finalidad formal de los objetos, sin referencia a conceptos prácticos o naturales.

Por eso Kant define la belleza, de acuerdo con la existencia de principios necesarios y universales en el juicio estético, diciendo: «Lo bello es lo que place universalmente y sin concepto.»

El arte logra conciliar el conocimiento y la acción, el mundo de la causalidad y el de la libertad, empleando las formas de la vida para expresar la belleza, porque maneja esas formas del determinismo causal, propio de la finalidad real, con la libertad inherente al juicio estético, que se inspira en la finalidad sin fin, que es subjetiva y libre.

Mas esta universalidad de los principios del juicio estético la obtiene Kant al precio tradicional, despojando a la belleza y al arte de toda realidad verdadera, de toda utilidad directa y material.

Como el espejismo finge la lozanía de la vegetación y la frescura del agua en el desierto más cálido y estéril, así el arte crea libremente las formas de la realidad en donde su existencia es imposible. Ambas percepciones son simulacros sin verdadero contenido real, pues ni el agua de los mirajes se bebe, ni el retrato de un hombre es persona, por ser ambos simples apariencias de cosas que no tienen vigencia positiva en el mundo de la Naturaleza.

De esta teoría de la pura finalidad formal como esencia de la belleza y el arte, deduce su autor que el arabesco, es decir, líneas sin objeto ni sentido, son esencialmente estéticas y causan el placer propio de la contemplación de lo bello sin ningún otro requisito condicionador.

«Para encontrar una cosa buena me precisa saber qué especie de cosa es el objeto, es decir, tener un concepto. No tengo necesidad de él para descubrir la belleza de una cosa. Flores, dibujos libres, rasgos entrelazados sin objeto los unos en los otros, bajo el nombre de arabesco, no significan nada, no dependen de ningún concepto determinado, y placen, sin embargo.» Kant: *Crítica del Juicio*.

De ahí que defina la belleza, considerada desde el punto de vista de la categoría de la finalidad, diciendo:

«La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en tanto que es percibido sin representación de un fin.»

Y como en la percepción de las cosas la representación de un fin es lo que le da verdadera existencia, la belleza carece de este atributo, siendo pura apariencia, pura forma, sin vinculación con el mecanismo causal del mundo de los seres reales. Acentuando este carácter de irrealidad del objeto bello, que no necesita ser presentado al sujeto como realmente existente, escribe, siempre en la *Crítica del Juicio*:

«No es necesario empeñarnos lo más mínimo en la existencia de la cosa, sino ser, bajo esa relación, completamente indiferente, para poder, en materia de gusto, representar el papel de juez.»

Para Kant, pues, como para los filósofos que le precedieron, interesados en la estética, la belleza y el arte carecen de verdadera realidad; son resultado de actividades desinteresadas, sin utilidad material inmediata y directa para quienes la realizan.

Esperamos que esta ligera incursión por los dominios de la estética clásica haya demostrado la verdad de nuestra tesis; que las teorías tradicionales sobre el arte coinciden en

considerarle como una imitación, un simulacro, una pura forma, sin verdadera realidad.

Y para terminar, veamos lo que opina sobre la esencia del arte la estética positivista, que, fundándose en los orígenes sociológicos del arte, pretende definirlo de manera científica y completa.

EL POSITIVISMO.—Según el positivismo, la actividad estética es completamente desinteresada. Sus orígenes remotos tienen raíz biológica, pues se le encuentra en los animales superiores en la forma del juego. Superabundancia de energía que no se gasta en la consecución de fines prácticos, halla su salida en el correr y el saltar, sin objeto, de cuadrúpedos y aves. Con los seres humanos ocurre lo propio; pero el esparcimiento, a medida que el ser progresa, se hace más frecuente y más largo. Los actos directamente útiles acaparan menos tiempo y fuerza. De esto resulta que el gasto inútil de energía se torna considerable entre los hombres, y el juego adquiere un nuevo carácter, se convierte en un hecho social. Las danzas y los cantos es la evolución del primitivo juego espontáneo reglamentado por las sociedades salvajes...

La danza, en su origen, gasto de energía superabundante, como el juego de los animales, al socializarse imita movimientos con finalidad real y adopta una forma simbólica y tradicional. Las danzas no se realizan mudas. Se grita y se canta. El canto tiene su punto de partida en la imitación de los gritos que acompañan a los actos representados por la danza o en la producción natural de los sonidos que provocan el movimiento y el esfuerzo, porque la contracción muscular en las piernas es salto; en la garganta es grito. Estos sonidos se hacen también convencionales y simbólicos. Todas esas convenciones se transforman poco a poco en verdaderas reglas

estéticas por una educación natural de los gestos y del oído y por la formación del gusto. Y así, de la danza y de los gritos que la acompañan surge, por derivación sociológica, la pantómica, la música y el drama en sus formas primitivas.

Como estas danzas primitivas eran imitativas, para que la imitación se pareciera más a la cosa imitada los danzantes se preocuparon bien pronto del arreglo de su persona, cubriéndose la cara con máscaras y pintándose el cuerpo. Este arreglo del cuerpo se hizo luego extensivo a los lugares en donde se realizaban las danzas y los juegos y a los instrumentos empleados. Tal fué el origen de las artes plásticas, según el positivismo: la arquitectura, el bajo relieve, la escultura y la pintura.

De esta breve incursión en el campo de la sociología estética se infiere que el arte, y en esto coinciden las doctrinas metafísicas con las positivistas, es la creación de lo bello por el hombre mediante el ejercicio de actividades desinteresadas que, empleando la imitación, forjan apariencias de realidad que despiertan en quienes las contemplan sentimientos de placer de categoría especial: la emoción estética.

«Un carácter común a lo agradable y a lo útil—escribe Boirac—es que ambos exigen la realidad de su objeto, condición de su consumo material. Por el contrario, la realidad del objeto es indiferente a lo bello: la forma, la apariencia, le bastan.»

En resumen: la estética tradicional, tanto la metafísica como la científica y positivista, reposa en la concepción de la utilidad de la obra artística y de su falta de verdadera realidad. A tal punto, que reduce la belleza a puro simulacro, a imitación, a finalidad sin fin, a simple apariencia, a pura forma.

Pero existe un arte, la lidia, en donde la belleza es realidad auténtica y cuya creación reporta utilidad positiva a quien la crea. De ahí que juzguemos incompleta la estética tradicional e indispensable ampliarla con retoques sustanciales para que comprenda, en sus dominios renovados, todas las manifestaciones de lo bello.

Mas nada se logra afirmando que la lidia es arte bello; precisa demostrar su belleza, porque sólo la demostración de su elevado valor estético ha de convencer a los cultos de la necesidad de ampliar las teorías sobre la esencia del arte y la belleza en nombre de las corridas de toros.



VECINDAD DE UN POETA

P O R F É L I X R O S

DE la profundidad diáfana del que con recto propósito llamaré sentimentalismo ecuacional de José M.^a López-Picó, me he ocupado varias veces; la última, afinando la puntería cuanto me fué posible, en *El paquebot de Noé* (1946). Nadie, en la actual poesía en lengua catalana, ha ejercido el perenne influjo que nuestro hombre. Sesenta volúmenes de versos publicados, cifra apenas inferior a la de su propia edad, provocarían ya nuestras rendiciones, a no alegarse, con derecho preferente, la altura, y más que altura alteza, de la obra. Repasarla en las 1.500 y pico páginas de su edición conjunta (1), me reafirma en cuanto siempre defendí: la pavorosa unidad, casi milagro, de este espíritu. Y equivalga la palabra milagro, en nuestro tiempo, frente a tanto «vivir de milagro», a reconocimiento de lo que no debería serlo jamás: el

(1) *Josep M.^a López-Picó: «Obres Completes — Vers»*. Biblioteca Excelsa, Barcelona. Primera edició: març, 1948. (Un vol. de 1.560 páginas, en 8.º menor.)

cristianismo hondo, operante, proselitista, de López-Picó. Se liga, por él, a vetas eternas. No olvidemos, sin embargo, cuán soterradas anduvieron hace pocos lustros y el cúmulo de desdenes que debían afrontar. Desde sus páginas de *La Revista*—una de las publicaciones egregias que haya conocido el país—, y en compañía de ese Bloy cauteloso que es Ramón Rucabado, nuestro héroe prefirió sembrar a pontificar; y la floración en las Letras y en las sensibilidades catalanas salta, por fortuna, a nuestra vista. Les recuerdo a los dos durante aquellos plúmbeos—pero presagiados—atardeceres de nuestra zona roja condenando la traición de los seudocatólicos Maritaines y Bergamines... Rucabado, bajo su gorra, bajo su llamante opacidad, bailándole al poeta los ojos entre las gafas—sola insumisión vital—en una de las testas más inmóvilmente escultóricas que conozco.

Si, como advertía, me entretuvo esbozar vez por vez el camino literario de López-Picó, mi propósito de ahora—última antesala al estudio sin prisas sobre el gran poeta, a que en modo alguno convengo renunciar—es más leve. Limitase al señalamiento—casi judicial, sí—de ciertas normas de arriscado barcelonés que modulan sus estrofas. Resulta ésta notable condición. En Maragall, que figura entre las devociones literarias de López-Picó—y mías—, prodújose aluvionalmente, sin ni remotas connivencias con localismo alguno. Su *Oda nova a Barcelona* es muestra categórica del entendimiento de una ciudad, de un exigir crudelísimo también. Pero, reduciéndose, sentimental y sensibleramente reduciéndose, Maragall proclamaba no aspirar sino a ser *en Joanet*, el poeta del barrio de San Gervasio. Posición, ligada con la de su muerte, que nos reporta D'Ors. Cuando, rodeado por la esposa, por los muchos hijos, el agonizante se niega a que comuniquen a

nadie su óbito. Y, bajo la presión de todos, accede al fin: «Bueno, a los vecinos...» Asunto de barrio. Por lo menos, eso le parecía a él... La reducción llevada a extremo. Jamás podría tildarse, a fuer de justos, de reducción «a la más pura fórmula».

El sentido de la vecindad, en López-Picó, es equivalente. Nada tienen de común con él, barcelonés asimismo de cepa, aquellos afanes por lo pintoresco, cuyo desemboque, al cabo, se ceñirá a la rotulación de calles o la erección de fuentes de caño chico. Pero pocos seres habrán desbordado barcelonismo más activo; pocos habránse umbilicado a sus múltiples alrededores con humanidad más acrecida y buena fe más de su tierra. Aludo a la manifestación continuada de los que denominaremos, con tanta urgencia como sequedad, *vers de circonstances*—al modo mallarmeano—. López-Picó se siente afectadísimo, en el dolor como en la alegría, por cuanto en su ciudad ocurre. Vate civilizado, ordenadísimamente civil, adscribe estrofas a cualquier suceso de sus amigos, quienes, por bondad multiplicada del Señor, abundan. Ennoblecen la circunstancia, elevarla a poético teorema, es don de ungidos. Casi nunca ha de fallarle esa intención a nuestro hombre. Si en sus libros-santoral (*Meditacions i jaculatòries, Les ales dels dies, Bones festes de la Mare de Deu*) o en los de elogios con temario común (*Les enyorances del món, Museu, Senderí barceloní i galanies de l'any, Via Crucis, Mirallet d'artistes, Novenari dels mesos a les muses de tot l'any, Exercicis de geografia lírica...*), el detalle se apuntala en la orientación total, de presupuesta altura, los libros heterogéneos prodúcense con vigilancia que hagan irrefutable asimismo el oro de ley. Y eso, de punta a punta de la obra, desde los primeros poemas epigramáticos, de destinatario no conocido, como *Plaer del port*:

*Aqueix home d'ulls grisos, plens de boires del nord,
xuclava una taronja en un recó del port.
M'ha esguardat. Son esguard: —Quin gust de sol!— em deia.
I ha semblat que la boira dels seus ulls es desfeia (2).*

Hasta los recientes, en que el regusto por lo inscripcional alcanza estoica simpleza. *Gravats al boix* va dedicado a un de- puradísimo cultivador de ese arte:

*Per vós, mestre Enric Ricart,
la fusta vella palpita,
arbre, amb la fidelitat
del tatuatge en carn viva (3).*

Pocos libros como el *El meu para i jo* enlazarán hasta tal punto a un escritor con su ambiente familiar. Detiéndose en lo puramente humano; pero si alguna vez lo rebasa es regodeándose en proximidades paisajísticas—proximidades en cuanto a recoleto espacio, no en el tiempo—, cuya sola resonancia, casi adivinación para quien la escuche, ya conmueve:

*Honest raval: jardins i cases baixes;
la plaça de la font, com un replà;
i l'ombra i el perfum, com dues faixes
del cenyidor del viure ciutadà.*

*Com dues faixes, l'una amb l'altra fosa,
lligam qu'ens endolceixes el retorn:
flonxor de molsa, aroma de mimosa,
sou guiadores com la llum del jorn!*

*Un arc voltaic glaçat, que no illumina:
l'eura d'un mur, que fa un reflex d'estel;
i, al mig de la mimosa desembrina,
un ram d'estrelles, com desmai del cel (4).*

(2) PLACER DEL PUERTO

Ese hombre de ojos grises, llenos de nieblas del norte, / chupaba una naranja en un rincó del puerto. / Me ha mirado. Su mirada: —¡Qué sabor de sol! —me decía. / Y ha parecido que se deshacía la niebla de sus ojos.

(3) GRABADOS AL BOJ

Merced a vos, maestro Enrique Ricart, / la madera vieja palpita, / árbol, con la fidelidad / del tatuaje en carne viva.

(4) MI PADRE Y YO

Probo arrabal: jardines y casas bajas; / la plaza de la fuente, como

Deriva en otras ocasiones hasta reverencia cortesana. Léase *A Fanny*:

*Oreja el aire el teu respir, Francesca
Sala:
com un esbarjo de ventall amb fresca
d'ala (5).*

Galanuras, tan poco frecuentes, que ni precisa esfuerzo para resolementar acto seguido el diapasón. *Roma, sempre*, lo motivan dos jóvenes escritores jesuitas: Miguel Batllori y Juan Bautista Bertrán:

*Arrodoniu la cúpula de Roma,
espai centrat i llar del cel mateix,
tornassoleigs del vol de la coloma
que feu, amb l'ombra, de la llum l'escreix.*

*Ja no mai més, els mites de la força
l'encuny del feix imposaran al cor.
Si, a l'inrevés, Roma, et voliem tòrcer,
en figura de peix veiem Amor (6).*

Tres últimos, y deliciosos, ejemplos de ese picoteo, gentilmente honrado, sobre lo archidispar:

un rellano; / y la sombra y el perfume, como dos fajas / del ceñidor de vivir ciudadano.

Como dos fajas, la una fundida en la otra, / ligamen que nos endulzas el retorno: / mullidez de musgo, aroma de mimosa, / ¡ orientais como la luz del día!

Un arco voltaico helado, que no alumbrá; / la hiedra de una pared, que lanza un reflejo de astros; / y, en medio de la mimosa decembrina, / un ramo de estrellas, como desmayo del cielo.

(5) A FANNY

Oreja el aire tu respiración, Francisca / Sala: / como un garabato de abanico con airecillo / de ala.

(6) ROMA, SIEMPRE

Redondead la cúpula de Roma, / espacio centrado y hogar del mismo cielo, / tornasoleos del vuelo de la paloma / que formáis, con la sombra, las arras de la luz.

Ya no, nunca más, los mitos de la fuerza / el cuño del haz impondrán al corazón. / Si, al revés, Roma, queríamos torcerte, / en figura de pez veíamos Amor.



SONET DE FESTEIG

A Josep M.^a Boix i Selva.

Amor d'amor en somni somniat
qu'et ja segur avui si ahí et féu tímid,
modela, amb tria, i defineix, amb límit,
la fantasia de la vaguetat.

Has combatut i has renovat l'antiga
victòria de l'ànima en repòs,
just a la minyonia del teu cos
cenyit per l'arc indemne a la fatiga.

Ni avergonyeix la tímidesa el nu,
ni la figura l'horitzó aclapara.
Abastes el desig, sense escambell,

i la veu que ha dit: —Sí! —quan has dit: —Tu!—
concerta amb roses de la teva mare
la frescor nupcial del ram novell (7).

SONET QUE ESPERAVA DEDICATÒRIA

A Azorín, un primer diumenge de maig.

L'espanyol de les terres de llevant
a l'espanyol on el desig s'exalta
de l'impetu esbarjós de la terra alta
posa les fites del seu consonant.

I si ponent en platges de l'Atlàntic
obria més espais al rossinyol,
el seny de la unitat del blat i el sol
ritma la triple estrofa d'un sol càntic.

Nutricia del roure y de l'alzina:
l'escreix coronen els llorens i el pi,
y al centre sobirà de la rodona,

on convergeixen brises de marina,
en ordre antic do llum, l'oli i el vi
beneeixen l'esclat de la corona (8).

(7) SONETO DE NOVIAZGO / A José M.^a Boix y Selva.

Amor de amor en sueño soñado, / que te llena de seguridad hoy, si
ayer te llenó de timidez, / modela, con elección, y define, con límite, /
la fantasía de la vaguedad.

Has combatido y has renovado la antigua / victoria del alma en
reposo, / justo a la muchachez de tu cuerpo / ceñido por el arco
indemne a la fatiga.

Ni el desnudo avergüenza a la timidez, / ni el horizonte acobarda a
la figura. / Abarcas el deseo, sin escabel,

y la voz que ha dicho: —¡Sí! —cuando has dicho: —¡Tú!— / pacta
con rosas de tu madre / la frescura corteja! del ramo nuevo.

(8) SONETO QUE ESPERABA DEDICATORIA / A Azorín, un primer domingo de mayo.

A JOSEP CLARÀ

*Quan vós, mestrirol, animeu la forma,
Josep Clarà, la joia susciteu
victoriosa, sense plataforma,
de l'immortal desig de Prometeu.*

*No a vós, l'auguri de combats estrenus,
llegat i càstic ael secret del foc.
Per vós l'argila el naixement de Venus
emula, dòcil al somris del joc (9).*

La amistad, que acunaron manos tan cuidadosas; las calles donde resonó pisada tan sustancial; el recuerdo, como el augurio; la palabra para cada ceremonia, y la vibración dolorida ante cada pena... Todos devinieron cauces de poesía en el fragante espíritu de José M.^a López-Picó. Sea exhumar esas briznas—marginales, quizá, en obra de tanto proceso—mi rudo laurel sobre su impagable volumen.

El español de las tierras de levante / al español donde el deseo se
exalta / por el ímpetu contagioso de la tierra alta / plantea los hitos
de su consonante.

Y si un poniente en playas de! Atlántico / abría más ámbitos al rui-
señor, / la conciencia de la unidad del trigo y el sol / rima la triple
estrofa de un canto único.

Nutricia del roble y de la encina: / las arras coronan los laureles
y el pino, / y en el soberano centro del redondel,
donde convergen brisas de marina, / en el antiguo orden de luz, el
aceite y el vino / bendicen el estallar de la corona.

(9) A JOSE CLARA

Cuando, magistral, animais la forma, / José Clarà, la alegría susci-
tais / victoriosa, sin plataforma, / de la inmortal aspiración de Pro-
meteo.

No a vos, el augurio de egregios combates, / herencia y castigo del
secreto del fuego. / Por vos la arcilla el nacimiento de Venus / emu-
la, dócil a la sonrisa del juego.



RAIMUNDO LULIO

por LUIS ARAUJO - COSTA

LA LEYENDA

QUIEN ignora la leyenda de Raimundo Lulio? Dicen que era un caballero cortesano muy dado al amor y a la fastuosidad. Supongamos un Don Juan muy anticipado en el tiempo. El galanteador es, además, poeta y sabe cantar en conceptos sutiles de forma bien torneada las gracias y hechizos de las hermosas. Pretende un día rendir a una dama. ¿Cuál es el nombre de la que se lleva el corazón y el alma de Raimundo Lulio? Núñez de Arce dice Blanca di Castello. Emilia Pardo Bazán, en su *San Francisco de Asís*, la hace genovesa y le da el apelativo bautismal de Ambrosia. Eusebio Anglora la denomina doña Leonor de Claramunt. El impetuoso amador comete el sacrilegio de penetrar a caballo en la iglesia adonde acude el objeto de sus ansias y donde Ambrosia, Blanca o Eleonora se entrega al recogimiento y a la

oración. Ella se descubre el pecho, roído por un cáncer, y el enamorado, como Garín, como Tannhauser, como muchos siglos después Miguel de Mañara o quien fuese el modelo más probable del Tenorio, se hace penitente y toma para sí la misión de convertir infieles a la fe de Cristo hasta que muere lapidado en Bugía, encendido en divinos amores. El tema ha servido a muchos poetas y dramáticos para argumento de obras más o menos celebradas. En 1902 se estrenó en Madrid, en el que entonces se llamaba teatro Lírico y fué después Gran Teatro, una ópera española de *Raimundo Lulio*, libro de Joaquín Dicenta, el autor de *Juan José*, y partitura de Ricardo Villa. La Pardo Bazán no deja de señalar la coincidencia de Raimundo Lulio con Abelardo. Los dos son filósofos, con puesto preeminente en la historia del pensamiento universal. Los dos son agonistas de un lance de amor. Uno y otro han convertido en tragedia el desenlace de sus anhelos. Pero ambos se diferencian más en sus respectivas leyendas que en la realidad de sus vidas. Lulio no incurre en la irregularidad de Abelardo, que le equipara (con Orígenes y Ambrosio de Morales) a los antiguos sacerdotes de Cibele, llamados Coribantes, y Eloísa no mancha la nitidez de su seno con un mal asqueroso.

Nos queda el Raimundo Lulio de la Historia. Mucho más interesante que el de la leyenda, mucho más formado en su hombría, mucho más elevado en el pensar: teólogo, filósofo, poeta, misionero, místico en la escuela de San Francisco de Asís.

LA REALIDAD

34

A Raimundo Lulio se le llama en catalán Ramón Lull. Nace en Mallorca, entre 1232 y 1235, y muere a los ochenta

años, en una embarcación a la vista de su tierra natal, el 29 de junio de 1315. Es un personaje mediterráneo en las coronas de Aragón, Cataluña y las Baleares. Alcanza los reinados de Jaime I el Conquistador (1213-1276), Pedro III (1276-1285), Alfonso III (1285-1291) y Jaime II (1291-1327), y en Mallorca, los de Jaime I (1228-1276), Jaime II (que no es el mismo de Aragón (1276-1311) y Sancho, el nieto en las tierras mallorquinas del triunfador egregio de Valencia y Baleares, así como el otro Jaime II es su nieto en tierras peninsulares. Pertenece Ramón Lull a la nobleza. Sus disposiciones y triunfos en el arte de trovar, apreciados por la leyenda, son efectivos. Es senescal y mayordomo del Infante Don Jaime (el hijo del Conquistador y hermano de Pedro III de Aragón), que ha de ser Jaime II de Mallorca. La isla no se une a los reinos aragoneses hasta el 1343, en tiempo de Pedro IV el Ceremonioso o el del Puñalet. El 25 de octubre de 1349 muere el último Rey de Mallorca, Jaime III, en la batalla Llumayor. Es el argumento de un drama histórico de don Juan Palou y Coll, *La Campana de la Almudaina*, que se estrenó en Madrid en 1859.

La existencia de Raimundo Lulio, apoyada en sucesos y testimonios fidedignos, tiene por documento fehaciente la *Vida Coetánea*, escrita hacia 1311 por su discípulo Tomás Le Myésier. El filósofo comienza siendo casado y padre de familia. Su mujer se llama Blanca Picany. El cortesano comienza a tener visiones sobrenaturales. Aspira a un estado más perfecto que el matrimonio. Amista con San Raimundo de Peñafort, uno de los fundadores de la Merced, y se inflama con el espíritu del franciscanismo. El Santo de Asís había prendido en el aire del siglo XIII el amor a Dios y a toda la obra creada, y de los castillos de los nobles, y de los campos, y de

las aldeas llegan a los claustros franciscanos legiones de gentes con el ideal de una vida perfecta. Para muchos de ellos—porque la vida monástica no conviene a todos—se crea la Orden Tercera de San Francisco, modelo que se aplicó después a las demás Ordenes mendicantes. La divina gracia sigue favoreciendo a Raimundo Lulio, y Jaime II de Mallorca, de quien ha sido senescal, favorece las visiones y los deseos del varón de Dios. Lull aspira a convertir infieles con las armas de la verdad y de la fe en armonía. Aprende el árabe, y en la lengua de Averroes, su enemigo—no su contemporáneo—, se expresa hablando y escribiendo como en la propia suya catalana, de uso a la sazón en las Baleares. Caracterizan al converso—un convertido a vida mejor, no de la impiedad a la creencia—un afán inextinguible de saber y un impulso de comunizar lo que aprende, y en lo que llega a tener maestría a las almas sedientas de luz y de amor. Emprende una serie de viajes, de los que se han hecho gráficos en los mapas, como de los realizados por San Pablo y Marco Polo. Predica en su isla natal de Mallorca, en Túnez, en Siria y Palestina. Es maestro en el París de San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. Recorre Italia. Se entrevista con Felipe el Hermoso de Francia. Quiere imponer sus métodos didácticos y cree llegada para ello la sazón oportuna en el Concilio General y Ecuménico de Viena, en el Delfinado, en octubre de 1311, siendo Pontífice Clemente V, el que da nombre a la colección canónica de las *Clementinas*, el que traslada de Roma a la ciudad francesa de Avignon la corte papal. Sufre Lulio tormentos, lo mismo que el Apóstol de las Gentes, y si no da su espíritu al Creador en Bugía, padece allí martirio y males sin cuento. Unos mercaderes catalanes, sus partida-



rios, le arrancan del furor de las turbas, y cuando le conducen a Mallorca muere en el barco el místico sublime.

Su vida es acción y contemplación. Aprende sin cesar, escribe, predica, aborda con valentía los problemas de la ciencia y del alma. No se contrae medroso, como otros muchos, a silogismos estrechos en el rigor de la escuela. El dominico Nicolás Eymerich escribe contra él denunciando en sus obras algunas proposiciones que pudieran parecer heréticas dentro de un tomismo cerrado. Pero Raimundo Lulio ha abrazado la Orden y el pensamiento del Santo de Asís, no los métodos rigurosos de Santo Domingo y la Escolástica aristotélica. El, lo mismo que San Agustín, San Buenaventura y Dunsio Escoto, toma el camino de la verdad por el amor, no el del amor por la verdad. El final es el mismo, pero los métodos y los sistemas difieren. El franciscano se inspira en Platón, no en el filósofo del Liceo, y Lulio procede por iluminación, no por razón. Es el Doctor Iluminado, como Santo Tomás es el Doctor Angélico, San Buenaventura el Doctor Seráfico y Escoto el Doctor Sutil. Lulio aprende a fondo el árabe. Quizá no domina tanto el latín como el habla del Islam. Es el primero en la Historia que compone tratados de Filosofía en lengua vulgar. ¿Es un hereje, o por lo menos un sustentador de opiniones sospechosas, según el criterio de Nicolás Eymerich? ¿No apartará a los buenos cristianos de sus doctrinas el hecho de haberse puesto sus escritos en el *Indice* de Paulo IV? ¿No llevarán duda y desconfianza hacia su obra de sabio la imputación de alquimista y de buscador de la piedra filosofal? No. Raimundo Lulio proclama a los cuatro vientos una doctrina valiente, pero jamás heterodoxa, y las exageraciones emitidas por Eymerich no pasan de un argumento de escuela en la disputa secular de tomistas y escotistas. Los Reyes de

España en la Corona de Aragón y después Carlos V y Felipe II han sido siempre, por tradición, defensores de Raimundo Lulio, y sus obras se sacaron del *Indice* cuando nuestros teólogos y nuestros Monarcas hicieron ver a los Pontífices la pureza de la doctrina luliana. Está probado con poderosas razones que Lulio no fué alquimista y que son apócrifos los tratados de esta pseudociencia a él atribuídos. El Papa Pío IX le ha declarado Beato y no cabe la más leve sombra de herejía en los que suben a los altares y reciben culto público con el beneplácito de la Iglesia, incluso en la jerarquía de Venerables.

Lulio es una gloria de España, un faro luminoso en el que se alumbran y se confortan muchas almas piadosas, encendidas en el afán de sabiduría y en los misterios del amor de Cristo.

EL AMBIENTE

Lulio pertenece al siglo XIII, el siglo de la Escolástica, las catedrales góticas y las *Sumas*. Pero no toda la filosofía medieval es ortodoxa y de recibo para los católicos. Maurice de Wulf, discípulo y continuador del Cardenal Mercier, ha escrito una *Historia de la Filosofía en la Edad Media*, donde van diferenciadas con todo método y precisión las doctrinas escolásticas y las no escolásticas, el pensar pío y las desviaciones de la razón por derroteros peligrosos.

Santo Tomás ha resuelto en un sistema de armonía el problema de los universales, que se origina en un pasaje de Porfirio, traducido por Bolcio y que divide a los pensadores de aquellas centurias en varias escuelas: nominalistas, realistas, conceptualistas. No termina con Santo Tomás el problema de los universales. Se arrastra todavía mucho tiempo por

los estudios de filosofía y, más o menos latentes, se presenta en períodos ya muy alejados por el tiempo de su fuente principal. Durando de San Porcino se inclina al nominalismo y luego, al comentar sus doctrinas en una cátedra especial de Salamanca, explicada algunos años por Fray Luis de León, se le llama a dicha cátedra de nominales. Es una circunstancia muy digna de consideración.

Pero a Lulio, en los finales del XIII y en los comienzos del XIV, más que el problema de los universales, le interesa el averroísmo. El filósofo cordobés del siglo XII, que se estima a sí mismo como el continuador y el *alter ego* de Aristóteles, ha dado en un gnosticismo emanantista por el cual Dios no es el Creador del mundo, ni es Providencia, ni puede tener contacto con los nacidos en esta vida mortal.

Hay una serie de intermediarios entre Dios y el hombre, y nosotros jamás hemos de alcanzar a Dios. El alma, para Averroes, es mortal. Termina al separarse del cuerpo, pero va unida al alma universal, increada, eterna, la misma para todo cuanto existe. Vienen las luchas de los pensadores católicos contra Averroes. Santo Tomás triunfa del árabe cordobés, y a su victoria van dedicados, en todo o en parte, los lienzos de Traini, de Benozzo Gozzoli, del mismo Rafael en la *Escuela de Atenas*. Lulio ha de luchar contra Averroes, que tiene enorme influencia en los países musulmanes. Ahora ya se comprenden sus viajes al norte de Africa, a Siria y Palestina, a las regiones que el Islam señorea.

LAS OBRAS

Escribió Lulio muchos libros de polémica. En Filosofía son notables el *Ars Magna* y el *Arbor Scientiae*, donde se contienen muchos apólogos. Como poeta sobresale en *Lo cant*

de Ramón, *Plant de nostra dona* y el poema didáctico del *Desconort*. Hay, además, el *Livre del gentil e les tres sabis* con influencias del *Barlaam y Josafat* y del *Cuzary*, el *Livre del orde de cavayleria*, imitado por don Juan Manuel (no hay que llamarle Infante) en el *Libro de los Estados* y también en el libro de caballerías, en el más licencioso libro de caballerías que se ha compuesto: *Tirant lo Blanch*.

El *Libro felix de las maravelles del mon* es una verdadera enciclopedia de los conocimientos naturales, y el *Blanquerna*, el libro más celebrado de cuantos compuso Raimundo Lulio en el aspecto literario, es una novela de utopía donde se contiene un doctrinal de los diversos estados: matrimonio, profesión en el claustro, vida cortesana... Sirvió de fuente a Fray Francisco de Osuna para su *Norte de los estados*. Mucho antes de que Cervantes intercalara en el *Quijote*, *El Curioso Impertinente* y *El Cautivo* y como dando motivo ya en menesteres profanos al propio Ludovico Ariosto para que en su poema del *Orlando* introdujera la linda novelita de *El perro precioso*, Raimundo Lulio da en su *Blanquerna* el *Cántico del amigo y del amado*, que Menéndez Pelayo compara con lo más sutil, penetrante y amoroso de San Juan de la Cruz.

Como Lulio representa el arabismo en el siglo XIII, es natural que hayan estudiado a fondo su obra don Julián Ribera y don Miguel Asín Palacios. Hoy sabemos que no pocas ideas y, sobre todo, innúmeras formas esparcidas en los escritos de Lulio tienen por origen relatos de fuentes musulmanas, en la doctrina de los *Sufies*, particularmente el murciano Abenarabí. El *Calila y Dimna* y otras colecciones orientales le sirvieron mucho para *El libro de las bestias*.

Estos son, rápidamente consignados, los escritos de Raimundo Lulio.

EL PENSAMIENTO

El fraile va animado por el espíritu de las Cruzadas. Las ocho expediciones guerreras a Tierra Santa para arrebatarse al poder de los infieles el sepulcro de Cristo y los lugares santificados por su pasión y muerte no dieron el resultado que se buscaba. ¿Por qué entonces no convertir a la fe a los orientales mahometanos, a fin de que los territorios donde se desenvuelven las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento tengan por dueños a gentes bautizadas? Raimundo Lulio quiso levantar una nueva Cruzada, como la de Pedro el Ermitaño, y pues encontró dificultades sinfín para la empresa hubo de buscar un sustitutivo en las misiones, en la predicación del Evangelio, en llevar a todos los países de Oriente la ciencia cultivada por entonces en París. El visitó al Papa Nicolás III para que enviase a Tartaria tres misioneros franciscanos; él obtuvo de Honorio IV la creación de un colegio de lenguas orientales; él movió al Rey de Mallorca, Jaime II, a fundar un centro de estudios en Miramar, y los frailes menores de la Regla de San Francisco que allí se instruían marchaban luego a convertir musulmanes y judíos.

Lulio ha asistido en París a las explicaciones de Dunsio Escoto y ha querido en seguida ajustar a férreo aparato de dialéctica todo el pensar sutil del maestro con las distinciones y los matices de una hipercrítica imponderable. No le sigue en todo. Lulio es un místico. Lo acredita su *Canción del amigo y del amado*. Conoce a fondo las *Seis alas de los Serafines* de San Buenaventura y toda la escuela franciscana de las vías para unirse con Dios. Pero estima que en el terreno de la ciencia ha de darse la mayor importancia a la razón, y en el discurso, al silogismo. Era la práctica, la cos-

tumbre, el modo de la época. A la Metafísica se va por la Lógica, y la Teología ha de poner remate en el edificio del humano saber. Se acerca con ello a Santo Tomás de Aquino, pese a la campaña de Nicolás Eymerich. Una cosa es la ciencia y otra el amor. No cabe confundir el ser con los atributos, ni tratándose de los atributos es posible poner en los unos cualidades, accidentes y naturalezas de los otros. Pero es necesario, al mismo tiempo, valorar las relaciones de las diversas facultades, las fronteras que las separan, no siempre fáciles y precisas; las tangentes, las secantes, los senos y cosenos de la trigonometría. Las lecciones de Escoto sirven a Lulio para trazar el gráfico más admirable de geometría y dibujo lineal a que han llegado los hombres.

EL SISTEMA

Pensemos en las máquinas de calcular que se utilizan en los Bancos. Venga al recuerdo la figura de don Leonardo Torres Quevedo, con su jugador de ajedrez mecánico y sus máquinas de acero para resolver ecuaciones. Todo ello, aparte la mecánica, está ya en el *Ars Magna* de Raimundo Lulio.

Pero esta máquina de pensar no se refiere tan sólo a las cantidades matemáticas y a los teoremas supeditados a números y expresión de valor aritmético o algebraico. Aquí entra toda la filosofía y también el conocimiento de Dios. Lulio ha tenido asimismo en cuenta el platonismo de la escuela franciscana. Para Escoto, las ideas tienen dobles ejemplares: uno en la naturaleza y otro en el espíritu, una realidad ontológica y otra subjetiva. Todo ello va a la máquina de Raimundo Lulio, la cual no se limita al dibujo lineal. Encima de cada figura han de ponerse unos discos giratorios con sus radios, sus diámetros, sus sectores, sus elipses, que ya cortan

la circunferencia, ya se desarrollan en el interior del círculo. Estos discos giran y van coincidiendo con otras figuras del papel y, según la posición de cada segmento, se van aclarando estas o las otras ideas. El de Lulio es un sistema de armonía. Muy conocedor de la Escolástica desde sus orígenes y a través de toda su historia, sabe huir del panteísmo, a que llegaron Amalarico de Chartres y David de Dinant, cuando, al continuar la tradición iniciada por el otro Escoto, Escoto Erigena, el Escoto del siglo IX, como el rival de Santo Tomás lo es del XIII, y al llevar a sus últimos extremos las tendencias de Roscelino, Abelardo y Gilberto, incurrieron en un monismo semejante al profesado en la antigüedad por Parménides de Elea y Meliso de Samos. Lulio no es panteísta, pero todo lo reduce a unidad; y como todo ha de entrar por los ojos y ha de tocarse con las manos, sus aparatos dialécticos, en función didascálica, prestaron un gran servicio a la cultura dentro de su complicado mecanismo. Sus letras vienen a ser algo así como sustitutivos de los números en los aparatos automáticos del teléfono de nuestros días. Pero en Lulio hay un alma franciscana encendida en amor, no un simple artificio de relojería o de física, con fines de recreo. El sistema de Lulio es análisis y síntesis. De él ha dicho Menéndez Pelayo: «Engarza con hilo de oro el mundo de la materia al del espíritu, procediendo alternativamente por síntesis y análisis, tendiendo a reducir las discordias y resolver las antinomias, para que, reducida a unidad la muchedumbre de las diferencias (como dijo el más elegante de los lulianos), venza y triunfe y ponga su silla, no como unidad panteística, sino como última razón de todo, aquella generación infinita, aquella aspiración cumplida, eterna e infinitamente activa y pa-

siva a la vez, en quien la esencia y la existencia se compenetran, fuente de luz y foco de sabiduría y de grandeza.»

La lógica, como la geometría plana, son lineales; no reconocen más dimensión que la longitud, ya que en ellas, la latitud a la longitud ha de referirse en un concepto de relativismo. Con el sistema de Lulio, las líneas que se entrecruzan, como en la *Carte du Tendre*, de Mademoiselle de Scudéry, dan noción de todas las cosas del cielo y de la tierra en los límites de cada una y con las relaciones, más o menos intensas, más o menos frecuentes, más o menos razonables, que las unen o las separan. Vive allí el sistema del universo como en una esfera armilar y se descubre el hondón del alma para elevarse a Dios por las vías de la mística. Los gráficos de Lulio son aparatos dialécticos de muy acusada modernidad, no obstante haberse concebido y ejecutado en el siglo XIII o en los primeros años del XIV. ¿No recordamos a Cajal en sus dibujos y explicaciones de histología? Los diagramas de Lulio encierran, en su complicado mecanismo, toda la ciencia de su tiempo y todavía sirven para estudios modernos de filosofía y religión. El árbol simbólico de nuestro Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ¿no procede, en su tronco y variedad de ramas, de los gráficos lulianos? Claro que para entender a Lulio es necesario un aprendizaje, cierta paciencia para conocer lo que significan los trazados de curvas que se cortan, se separan y vuelven a cortarse en una rarísima sucesión de perfiles. Las circunferencias concéntricas, tres, cuatro, cinco, en número; las estrellas de catorce puntas; los cuadrados que se les superponen; las coincidencias intrincadas de la bondad y la gloria o la voluntad y la verdad; el manejo del abecedario; los ángulos; la combinación de las rectas, para dar la sensación de esferoidad,

son motivos de entender que piden estudio y paciencia, como si se tratara de un curso de cálculo infinitesimal. Pero allí está todo comprendido. Un genio ha resuelto todas aquellas dificultades. Se ha dicho que Lulio imitaba en estos métodos de explicar a la *kábala* hebraica y a ciertos procedimientos de los antiguos pitagóricos. Antes que en estos orígenes, ¿no cabría pensar en las sutilezas de su maestro Escoto? Por los dedos del franciscano, maestro en París, diríase que se marcha todo como polvillo impalpable que se resiste a ser captado por la humana inteligencia. Y un modo de conocer es fijar por medio de líneas y de símbolos lo que pretende escapar a nuestra comprensión. Difícil es darse cuenta en el Derecho Canónico (no así en el Civil, que es muy fácil) de las relaciones de parentesco con sus grados. Y para dominar la materia se han imaginado unos gráficos que diríanse la tabla de multiplicar de Pitágoras. Es el mismo caso de Lulio con todo el saber de su época. Además—ya se comprende, todo el mundo lo sabe—, los diagramas en las obras del Doctor Iluminado no son sino aclaraciones al texto en un autor que, sin contar las obras de alquimia, falsamente atribuídas a su pensamiento y a su labor, tiene en su activo literario y sapiente más de cien libros sobre todas las regiones de la inteligencia y todos los anhelos del espíritu.

LA PROYECCION

Ha muerto Lulio en 1315. Nicolás Eymerich, el más ilustre y terrible de los enemigos que tuvo en los años inmediatos a su muerte el polígrafo mallorquí, consigue del Papa Gregorio XI, en 1372, que encargue al Arzobispo de Tarragona la recogida de los escritos lulianos, y aún logra Eymerich una bula contra ellos en 1376 del mismo Papa, por su

nombre Pedro Roger de Beaufort, sobrino de Clemente VI. Y viene el movimiento Lulista, la tendencia a la exaltación de Raimundo Lulio. Van a su cabeza Pedro IV el Ceremonioso de Aragón y su hijo y sucesor inmediato en el trono, Juan I, denominado el Cazador y el Amador de la Gentileza. Eymerich, en 1393, fué expulsado de los países sometidos a la corona aragonesa. En 1419, Alfonso V el Magnánimo, el hijo de Fernando de Antequera, elegido en Caspe, obtiene del Pontífice Martín V, elegido en el Concilio de Constanza, con el fin del Cisma de Occidente, lo que se ha llamado la *sentencia definitiva*, donde se anula la disposición de Gregorio XI, sacada, como siglos después el Monitorio de Parma, por subrepción y obrepción. Todos los Reyes de Aragón se convierten en defensores, en discípulos, en continuadores de la tradición luliana. Así Pedro IV y sus dos hijos que sucesivamente ocupan el trono paterno: Juan I y Martín I el Humano; así Alfonso el Magnánimo; así Fernando el Católico; así Carlos V y Felipe II, y así el Concilio de Trento, que en 1563 aprueba la ortodoxia luliana gracias a las razones aducidas por el canónigo de Barcelona Juan Vileta. Para la cátedra luliana de la capital de Cataluña cede todos sus bienes Margarita Pere, y para los estudios con la misma doctrina del sabio franciscano que funcionan en Mallorca se desprenden de sus patrimonios respectivos Inés Quint y Beatriz de Pinós.

No se interrumpe la tradición de lulismo. Un privilegio de Fernando el Católico concede a la isla de Mallorca una Universidad en la que son enseñadas las doctrinas de Raimundo Lulio. Bernardo de Lavimbeta lleva el lulismo a París, mientras lo protege Cisneros en Alcalá, encomendado al profesor Nicolau Pax. No es posible reseñar aquí todas las



manifestaciones del lulismo en la historia del pensamiento universal. Hay quienes en los tiempos modernos lo han combatido, como el alemán Prantl y, lo que es más extraño, el catalán Torras y Bagés. Los lulistas de mayor importancia en los últimos años son: el poeta Jerónimo Roselló, el Obispo don Juan Maura y Gelabert, el canónigo don Salvador Bové, don Diego Ruiz, el P. Otto Keicher y Menéndez Pelayo, que, con términos de perfecta claridad, define su obra, sus ideas, sus doctrinas, sus tendencias, su acción en la Filosofía, en la Teología y en la Mística. No han de ser omitidos los nombres de los arabistas don Julián Ribera y Tarragó y don Miguel Asín Palacios, que han estudiado las relaciones intelectuales de Lulio con el Islam.

Lo más moderno que al Beato Iluminado de Mallorca se consagra es la edición de sus Obras Completas en la Biblioteca de Autores Cristianos (B. A. C.), bajo la dirección del general don Máximo Cuerva de la Reguera y el catedrático don José María Sánchez Muniain. La B. A. C. viene llevando a cabo una labor ingente de alta cultura, en la que no podía faltar Raimundo Lulio. Los esplendores de la España de Franco no se manifiestan tan sólo en la política interna, en la política internacional y en las obras sociales: abarcan también la inteligencia y la sabiduría en todos sus ramos, métodos y formas, y al enfrentarse con la sabiduría española, y aun universal, no cabe prescindir de una figura tan de relieve como la del Beato Ramón Lull, siempre original, siempre moderno.

RAIMUNDO LULIO Y EL CINEMATOGRAFO

Moderno, sí, y el título del presente párrafo lo acredita. Ya llevo muchos años viendo las relaciones entre Raimundo

Lulio y el cine, y mi buen amigo Carlos Fernández Cuenca, autoridad indiscutible en el asunto, ha venido a confirmar tales sospechas. El espíritu del cinematógrafo se encuentra en Raimundo Lulio, y después en Cajal, que tanto se le parece por el método de las explicaciones. El sistema de Lulio es una armonía entre la unidad y la variedad. Puede decirse que no hay otro intento, otro fin, otro ideal en toda ciencia, en todo camino, de la mente y del alma, hacia la verdad. El difunto Marqués de Villaviciosa de Asturias decía esto con una frase muy gráfica y muy pintoresca: «El misterio del uni en el verso.» ¿Cómo enfoca el iluminado mallorquín la antinomia entre lo que es uno y lo que es vario sin perder ningún elemento del componente? Por medio de diagramas, discos giratorios y armilas, que aproximan y alejan, como en un sistema planetario y mediante leyes físicas especiales, los diversos elementos integrantes de la unidad. Para ello el franciscano mallorquín da importancia decisiva a la Lógica, al silogismo, que se ofrece usando el autor dibujos lineales de geometría. Es un método que postula la contigüidad y no continuidad de las cosas. ¿No habla Cajal de la contigüidad y no continuidad de las neuronas? ¿No es toda película una serie contigüa y no continua de fotografías? ¿No hallamos hoy en auge la teoría de los *quanta* de Plank, usada por Einstein para su relativismo?

Es más: yo creo que llevados a la pantalla los gráficos del *Ars Magna* y estableciendo un movimiento armónico de sus dibujos, podríamos realizar a la perfección el pensamiento de Lulio, y comprenderíamos cómo la verdad de las cosas entra por los ojos lo mismo que la luz. Es necesario llevar el cine a los horizontes del pensamiento. La psicología espera verse estudiada en una proyección de luz y de movimiento.

Lo malo es que las realizaciones cinematográficas se han llevado desde un principio, por motivos de orden económico, a las multitudes, y no ha sido posible poner en práctica todos los recursos técnicos del aparato proyector y de la película que en él se desarrolla para descubrimientos de la inteligencia y la cultura.

Lulio es un moderno; pero su idea y su realización de la contigüidad no pasan de la Lógica; de lo contrario, no le hubiera encontrado Menéndez Pelayo entre Platón y Hegel, porque su lugar estaría entre los atomistas, al lado de Leucipo, Demócrito, Epicuro, Lucrecio y, pasando a los filósofos posteriores a él, Bacon, Dalton y, en no escasa porción, Descartes. No. Lulio, hombre de su época, no precipita la contigüidad a los extremos que han dado en nuestro tiempo el hipertamismo, por el cual se trueca en todo el sentido etimológico y la significación gramatical de la palabra, como indivisible, lo que no puede dividirse.

Lulio, desde la cumbre de la Edad Media, ya próximo a los años decadentistas de Guillermo de Occam, es una gloria española y un puntal de importancia en nuestro edificio filosófico, junto a Séneca, Vives y Suárez.



ENTRE LIBROS FRANCESES

por MARCEL THIÉBAUT

JEAN Paulhan, que acaba de publicar *La paja y el grano*, ha ejercido, como redactor-jefe de la N. R. F. (del 20 al 40), una gran influencia en la literatura de nuestra época. Ensayista, cuenta con admiradores entusiastas que le colocan en la primera fila de los escritores franceses. Es un espíritu sutil y singular, cuyas investigaciones se han realizado generalmente sobre temas del lenguaje.

Nacido en 1884, fué antes de la guerra del 14 profesor de Malgache, buscador de oro y profesor de la Escuela de Lenguas Orientales. De su estancia en la gran isla no trajo ni pepitas de oro para su familia, ni novela de amor, ni relatos de viajes para sus editores. Trajo, sí, un libro sobre los *Hain Tenys*. Son poemas malgaches a los cuales hasta entonces se había concedido poca importancia, ya que se les juzgaba casi ininteligibles. La curiosidad de Paulhan se concentró sobre ellos, y a desvelar sus secretos aplicó una pasión de detective.

Comenzó por apreciar su discreto encanto y sus «claroscuros». Así como Parny hace poco frente a las *Chansons madécasses*, que traducía. Paulhan debía llegar también a la traducción, pero lo que le interesaba más era penetrar en las leyes del género. Es, naturalmente, un buscador de claves perdidas. Para traducir los símbolos de los «chain tenys» le hizo falta poco tiempo (un limón amarillo es un amante; un estanque, un joven; una rana, una esposa). Todavía, para señalar más, que los recitadores pronunciaban ciertos versos en un tono más alto; que estos versos eran proverbios y que la regla del juego consistía en ordenar el poema alrededor de los proverbios. Un folklorista se hubiera detenido aquí; Paulhan es un filósofo: la conclusión de sus estudios fué que el lenguaje no es «un medio transparente y sí un medio específico que tiene sus leyes de refracción». ¿Y por qué?, os preguntaréis. Porque había descubierto el artificio en donde el poeta se juzgaba inspirado, y la inspiración allí donde la recitación era todo cálculo. ¿Es esto exacto? No sé nada. Lo que retendremos, sobre todo, de la lectura de este primer libro es que desde los comienzos de su vida Paulhan se preocupó por la cuestión del lenguaje, que ha visto a justo título un laboratorio, donde, entre palabras y pensamientos, se organizaban delicadas y misteriosas transmutaciones. Toda su obra debía construirse alrededor de esta inquietud y de sus observaciones.

1914. Paulhan va a la guerra. Es zuavo, y en Trancy-le-Val toma al asalto las trincheras enemigas. En *El guerrero aplicado* nos describe este episodio de su vida. Libro extraño éste y sin parecido a ningún otro de los que la guerra inspiró. Tenemos a la vista una serie de cuadros, trazados con mano segura y discreta. Se dirían dibujos japoneses, dibu-

jos de Hokusai. Esta sobriedad inusitada parece una estilización. El fondo, sin tumulto, es como blanco. Merimée salía del reducto en seis páginas; Paulhan lo hace en seis líneas. Su salida del reducto parece un «hai kai».

Los sucesos de entonces le interesan poco. Está atento a sí mismo. Este es uno de sus principios: «que incluso nuestra vivienda no es siempre desconocida». Sus emociones no están fijadas en instantáneas. Se someten al análisis. El resultado no se nos comunica sino después de un fino análisis. De sus reflexiones de zuavo he aquí la esencia: los acontecimientos inevitables nos confieren una especie de libertad; la aplicación a la guerra (es decir, del deseo de adaptarse a las pruebas, que prodiga) hace nacer a veces un semientusiasmo; otras, una insensibilidad próxima a la infancia; a veces, una especie de quietud. Es la impresión de quietud la que domina a las otras. Se puede leer *El guerrero aplicado*, sin que palpite el corazón, en un salón de té, a la hora de las golondrinas. Es un libro de guerra que parece un libro de paz. ¿Es esto afectación o singular naturalidad?

Resulta que he tirado en los mismos lugares que Paulhan: he conocido el Boyau Baccard, la Trinchera de los Zuavos. He atravesado, como él, horas de desprendimiento filosófico, diseminadas en jornadas de angustia. Lo que fué el color de algunos de mis instantes parecía haber sido —si se juzga por su libro— el tono de toda la preparación de Paulhan. Esto me inclina a creer que sacrificó, naturalmente, la impresión común a la impresión fugitiva y que encuentra placer por lo extraño. Se puede interpretar de otro modo: Paulhan escribe que a veces se asombra de su propia indiferencia. Siempre, según él, no llega, gracias a la guerra, más que al nivel de emoción donde nadan los otros hombres en tiempos

de paz. Debe saberlo: notamos, sin embargo, que no es de la raza de los nerviosos trémulos. Su voz es, por el contrario, sorda y elástica. ¿Por qué no combinar las dos interpretaciones? Paulhan acoge siempre la extraña; es una especie de delicadeza en sus emociones que le incitan, naturalmente, a no fijarlas sino después de haberlas decantado, filtrado.

La lectura de *Guía de un pequeño viaje a Suiza* confiere las mejores razones a estas hipótesis. Estamos ya en 1945. Paulhan, al día siguiente de la liberación, es invitado a gozar de los dulzores de la paz helvética. ¿Qué nos dice? Que antes de partir ha establecido un catálogo-tipo de los paisajes capaces de emocionarle; que estos paisajes, cuando los ha visto, no le han emocionado; pero que la víspera de su retorno se ha emocionado al mirar el humo de su cigarrillo. He aquí lo singular —¿cómo entenderlo?—. Simbólicamente imagino. No es lo esperado lo que emociona (Segalen nos lo había dicho también, pero de otro modo, en *Equipado*), y la emoción no penetra en nosotros más que por un sesgo (Paulhan gusta mucho de los sesgos, como veremos). Ideas muy sostenibles, el libro, sin embargo, es desconcertante. Todo, él brilla con una ironía que se corroe a sí misma. Cuando el narrador declara que se habla de ordinario de la osadía con que las montañas se elevan al cielo, pero que se podía con menos razón fijarse cómo se extienden por la tierra prudentemente, se comprende bien que el lugar común le atormenta siempre. No se trata ya de proverbios malgaches en esta ocasión, sino de emociones hechas para álbumes y jovencitas, libros y escritores. Paulhan experimenta el temor de caer en las emociones de otrora —y no las teme, o parece no temerlas—, quedando en pie de espera. Cuando se trata del con-

fort —del confort de los hoteles suizos—, sale de su reserva. ¿Es para decir todo? Un cuarto de baño con agua caliente, buena ropa y buen pan: yo pienso que todo esto debe haberle gustado. Pero sobre este placer guarda silencio. Lo que nos dice es un deseo insatisfecho. Ya que tan bien le han limpiado sus zapatos, ¿por qué, durante la noche, no les han puesto medias suelas? Yo pienso que esto significa: que el confort llama al mayor confort. Sin embargo, no le satisface. Que Paulhan lo haya pensado, no lo dudo; pero durante mayor tiempo aún ha debido apreciar el brillo de sus zapatos, como también la finura de las sábanas o el brillo de la bañera. Sí; decididamente no se ata a lo banal. Entre el gato, que pasará su jornada cerca de él, y la abeja, que penetrará diez segundos en su cuarto, una fuerza invencible le llevará a no atarse más que a la abeja, y de ella nos hablará. ¿Por qué no? Pero el universo que se construye en semejantes disposiciones no puede ser insólito. Deformado, evidentemente (como todos los universos, diría él), pero bastante extraño para alegrar el espíritu. Un mandarín de paso por París no ve más que un ramo de violetas. Se puede escoger peor; pero no vaya a creerse por esto que París es un ramito de violetas.

Esto sería la ilusión de la totalidad. Una de las que Paulhan ojea precisamente en *L'entretien sur les faits divers*. Voltaire decía a Federico II: «El consejo que yo daría a un discípulo de Maquiavelo sería escribir un libro contra Maquiavelo.» Paulhan no es Maquiavelo: es el escrúpulo, la honradez, la rectitud en persona. Pero si denuncia la ilusión de totalidad, es porque la conoce bien. Esta plática es una especie de encuesta dialogada sobre las ilusiones. Aspirando al rigor, Paulhan busca siempre aclarar las ilusiones.



Ilusión del poeta de «chain tenys», que se cree inspirado, pero es artificial; ilusión de los soldados que cuentan sus emociones bien amañadas, del viajero que rechaza experimentar las emociones que ha estado bien decidido a sentir. El ejercicio es entretenido y de altura científica. Creeréis sufrir, no es seguro; creeréis que es el rumor de un glaciar, confesar que es ropa sucia; del mundo que os imagináis tener bajo vuestros ojos extraigo otro mundo. ¿Es la verdad la que ha surgido? Es un prestidigitador el que ha sacado de un pañuelo de nariz a un anciano. Se termina por no saber nada. Y todo os parecerá dudoso desde el momento que os han probado la fragilidad de lo que juzgabais sólido. Vértigo, *L'entretien sur les faits divers* os lo da, y, sin embargo, es una tarea de orden y saneamiento intelectual. Paulhan desnuda —con gestos precisos de cirujano— los errores de juicio, de razón, los argumentos de uso corriente, recursos supremos de periodistas y discutidores de todas categorías. He aquí la previsión del pasado, la perspectiva mental, los argumentos capciosos; para ilustrar la demostración donde se nos ofrece un elefante asesino, las astucias de Cineas y las jugarretas de un vendedor de periódicos. Atengámonos a esto por el momento: «Charmide, que pasa las vacaciones en Sannary, es un gran lector de *Les Debats*. Como lo pide el mismo día de su llegada, la vendedora le dice: «No me queda un ejemplar.» Pero Charmide, que mira con cuidado el montón de periódicos, reconoce por su color rosa su periódico favorito: «¡Helo aquí!» —exclama—, y lo coge. Al día siguiente, Charmide vuelve a pedir *Les Debats*. «No me quedan.» «Ayer me dijo lo mismo.» «¡Ah!, sí —responde la vendedora—; ayer me equivoqué.» Diálogo pleno de enseñanza. He aquí la interpretación de Paulhan. La vendedora pensaba: «Ayer me daba

cuenta, bien que débilmente, de que me equivocaba. Hoy no me equivoco, puesto que no tengo en modo alguno el sentimiento de un error.» Sin embargo, la vendedora razona como si ayer estuviera en el estado de espíritu que está hoy. Caso típico de previsión del pasado.

¡Oh!, por la previsión del pasado no tenemos nada que decir. Es una ilusión que debe tener su puesto en el catálogo. Cuántas veces no hemos —tantas como somos— pensado en nuestra juventud, como si entonces no hubiéramos razonado igual que lo hacemos hoy. Pero en lo que concierne a la vendedora de periódicos, la hubiera atribuído mejor este monólogo: «Ayer no miré. Hoy he mirado, y puedo asegurarnos que no hay un solo ejemplar de *Les Debats*. Ayer me equivoqué. Hoy estoy segura de no equivocarme.» Esto me hubiera parecido más verdadero. A Paulhan, también, ya que preveía la objeción, y ha contestado: «Convengo en interesarme por la vendedora en la sola medida donde me revela una previsión del pasado.» Conviene que le conviene. Perfecto.

Cuando comenta este diálogo: «Es usted un sucio.» «Y usted otro.» Paulhan escucha al que replica este razonamiento: «Usted mismo es un sucio. Así, pues, no sabéis de lo que se trata. Es como si no hubiéramos dicho nada.» Libre de sí. Yo hubiera preferido esta explicación: «Dice usted que soy un sucio. No voy a perder el tiempo en discutir la cuestión. Es usted quien es un sucio. Aclare usted esto. Puñetazo por puñetazo. Match nulo.» He citado dos ejemplos, pero podría citar cincuenta. Nuestro lógico se va por un camino. Se veía otro más cómodo. Se está de acuerdo sobre el tema, que se podría discutir sobre el medio. Qué se diría de un atleta virtuoso que para subir al quinto piso trepase por los salientes de la pared. A los enanos, la escalera les parecería más có-

moda. Para llegar a leyes generales, Paulhan razona sobre las más raras hipótesis. Hace de este modo y evidentemente la prueba de su destreza. Su proceder desconcierta, pero divierte. Queda por preguntar lo que valen los resultados. Para qué valen. El autor, en este sutil y tormentoso libro, amon-tona sobre su cátedra una soberbia colección de ilusiones. Pero las extrae de propósitos tenidos por gentes que veíamos, igual que él, que razonaban mal. Trabaja con argumentos raros sobre discusiones de encrucijada, y saca lecciones plenas de sabiduría. Singular vuelta. Lo que es curioso es que cuando no diserta sobre los falsos silogismos del prójimo, pero si se juzga el fondo, se siente uno menos inclinado a aprobarle. ¿Por qué M. X. está siempre retrasado? «Porque no guarda su lugar más que para lo imprevisto» —responde Paulhan—, o muy exactamente —ya que a veces usa palabras graves— porque no da a lo desconocido una «existencia algebraica». Yo, campesino del Danubio, hubiera pensado: «Porque M. X. es olvidadizo y distraído; metido en el presente y frente a Bella, olvida a Elpenor, con quien tenía cita.» Lógico Paulhan, es un lógico imprevisto. Este es uno de sus encantos.

Era preciso que un día alcanzase el problema núm. 1, el «misterio literario» por el sesgo que le es caro: el del lenguaje. Y fueron *Las flores de Tarbes* la llave de la bóveda de su obra. Subtítulo del volumen: *El terror en las letras*. En las épocas de terror, según Paulhan, se exige a los hombres la pureza y no se toma más en consideración las personas que las obras. Los que después de cien años temen la contaminación de las palabras, aspiran, huyendo de las expresiones tradicionales, lugares comunes, clichés, a traducir sus pensamientos en un idioma nuevo, son los terroristas.

Terrorista, por tanto, se podía haber creído que en esta palabra, el sanguinario pasaba antes que el puro. Paulhan no sería el juguete de una ilusión de totalidad. Confesémosnos que esto es atrayente, y sobre un libro grave y apretado, y no permitiendo la desatención, hace pensar en una espera novelesca.

Los terroristas, así, pues —dice Paulhan—, huyen no solamente de los clichés, sino de los géneros. Quieren novelas no novelescas, teatro no teatral. La obra, para ellos —perfectos terroristas—, pasa después del hombre. La perfección les repugna. El documento humano, hasta sobrehumano, les encanta. Huyendo de lo conocido, aspiran a lo nuevo; alumbran monstruos, y la crítica, ante tanto imprevisto, se sumerge en el desorden. Frente a los terroristas se levantan los mantenedores que no repudian la vieja retórica y no equilibran las herencias. De este duelo, donde el primer contacto se sitúa hace cien años, sale la literatura exangüe. Los terroristas triunfan; enemigos de las palabras, que magnetizan las ideas y se hipertrofian a sus expensas; pero el temor del artificio les hace caer (los terroristas) en una ciénaga. ¿El remedio? Recrear una retórica, usar las palabras para que pierdan su brillo y dejar de jugar los espejos a ser alondras. Así, en una atmósfera pacifista, reconstruiremos al hombre.

Este relato de una gran batalla es apasionado y tan vivo y tan lleno de argumentos, que encanta y convence en tanto lo leemos. Después se frota uno los ojos —al menos así lo hice yo—. Y, ante todo, ¿se trata de una batalla real o imaginaria? Para Paulhan, no creo tener necesidad de decirlo; es, entre todos los combates del mundo, el más real. Oye el claquear de las armas. Seamos justos: nosotros también lo oímos. Pero fueron, son combates parciales. A no conside-

rar que no se explican, envuelven en su conjunto la evolución de la literatura. Rimbaud con su *Alquimia del Verbo*, Lautremont, los surrealistas, he aquí, en el sentido de Paulhan, algunos de estos terroristas. Y sabemos que el deseo de turbar al lector inspira a muchos escritores jóvenes y a muchas revistas. Pero, en despecho de algunas frases, que pueden extraerse de su obra (se encuentra siempre lo que se quiere en una obra), no veo a Stendhal, o Flaubert, o Renan, o Mauriac profundamente atormentados por esta batalla. Giraudoux mismo —tan recto al manejar el sentido de las palabras— ha sido Giraudoux, como un mirlo es un mirlo por decreto de la Providencia, y no se imagina uno que hubiera sido diferente si hubiera vivido antes de la batalla. (Había Preciosos en el siglo xvii). No es cierto que estos escritores hayan ignorado el «Terror» o la mantención; pero lo olvidan cuando se trata de escribir. Llevado a las dimensiones de una lucha entre dioses y gigantes, este combate se aproxima a la mitología. Así, los griegos de una concha hacían salir una diosa. Puede ser, en verdad, que haga falta aprender las proporciones de un combate donde no se puede negar la realidad para retener nuestra atención. Se tendría tendencia demasiado fácil, no ya a desdeñarlos, a olvidar a Julein Cracq y André Breton; y Jules Romains (el pintor) fué, sin duda, juicioso de llevar hasta el techo de los palacios de Mantua las figuras alegóricas, de ordinario encerradas en cuadros. Así no se las olvida. Hay en la lógica de Paulhan un elemento decorativo, y sus flores crecen con la gracia de los más bellos monumentos barrocos.

Pero supongamos que la lucha terroristas-mantenedores tenga la amplitud que le ha dado Paulhan: ¿qué valdría, en este caso, el remedio que propone? ¿Crear una nueva re-

tórica? Pero lo dice él mismo, y muy bien, que la retórica y el verbalismo es el pensamiento de los demás. La retórica es una invención del lector. Si soy tan ingenuo para escribir *Por una bella mañana de primavera*, es la expresión para mí desbordante de emoción. Mas advertido el lector que me lee, reconoce aquí una frase hecha. Es el que grita: «¡A la retórica!». Si se trata de crear una nueva retórica, es hacia el lector donde se deberá volver. Es a él a quien se deberá enviar al colegio. Nada cómodo.

Y supongamos todavía, puesto que estamos en un mundo de hipótesis, que la retórica triunfa —la novela—, y que con ella se imponen nuevas reglas, ¿cómo hacérselas observar, dado que, organizado el terror, una verdad, esta vez, que no será más pura, pero sí más violenta? Así, para luchar contra los terroristas azules, haría falta convertirnos en terroristas negros. Cada vez menos cómodo. Paulhan no lo ignora, y se propone tratar algunos puntos en una gran obra que seguirá a las *Flores de Tarbes*. Tendremos así de nuevo la ocasión de loar y discutir sus propósitos. Ya que es igual de difícil el no admitirlo, como el no encontrarse enteramente de acuerdo con él. No sería, incluso, muy cortés aprobar siempre, ya que se contradice a menudo, y al aprobar al Paulhan de ayer se opondría uno al Paulhan de la víspera. Entonces sería una gran contrariedad decirle, por ejemplo: «¡Cómo! Usted deplora en las *Flores de Tarbes* que la crítica no intervenga hasta después de la obra. Usted la quería creadora, doctrinaria, gran productora de las tablas de la ley; y la crítica que usted nos proponía otro día como modelo en «F. F. o el crítico» es Félix Feneon, que usted mismo ha convenido no tenía ningún sistema, ninguna doctrina. En lo que a nosotros respecta, no queremos a este F. F. que usted nos ha

enseñado a amar; es extraño que, para confundir cinco generaciones de críticos engañadores, eleve usted sobre un pedestal al crítico que precisamente no ha intentado jamás justificar sus juicios, el crítico exprés, el crítico instantáneo.» Pero puede ser que Paulhan ame sobre todo en Feneon lo que éste hubiera podido ser. El autor de las *Flores de Tarbes* trata de componer un ramo con un solo pétalo. Su seducción —o una de sus seducciones— es la ligereza, con la cual se lanza, tan preciso como un matemático, en lo imaginario. Afirma que si Feneon ha hecho poca crítica, pocas novelas, poca política —¿qué se sabe todavía?— es porque quería quedar hecho un hombre verdadero y completo —lo contrario de un especialista—. ¡Ah!, la explicación es encantadora. Se hubiera podido tontamente pensar que tenía poco fondo, y Paulhan dice todavía (en *El secreto de Justina*) que Sade es el hombre más púdico del siglo XVIII. Todo es posible, puesto que es una cuestión de definición. Paulhan pretende también que Sade no ha sido sádico, sino masoquista. Como la mayoría de los sádicos, jugando en dos tableros, restituye una gloria nueva al divino marqués al singularizarle. Asimismo, cuando no se está de acuerdo con Paulhan, se termina por considerarle con asombrosa simpatía y divertimento. Frente a una estatua, encuentra siempre el modo de colocar sus proyectores en lugares tan imprevistos que no se reconoce más el monumento que se admiraba un momento antes. Se sabe que esta iluminación es artificial, y que al sol, la estatua, no tiene la misma apariencia. Pero no son necesarias las distracciones por la noche, ¿y por qué no hacer jugar, en son de crítica, las ilusiones del teatro?

Por el contrario, Paulhan sabe a veces, mejor que nadie, desprender verdades de día. Así, cuanto transporta el

debate al terreno de la poesía. Lo que hay en el centro de este laboratorio palabras-ideas, donde no deja de trabajar después de su viaje malgache. Hay allí tanto trabajo, por otro lado, que a veces se muestra erudito. Cuando de F (a b c) extrae F» (alfa, delta y gama) y afirma que tiene así la ley de la poesía, tengo, por mi parte, deseos de suicidarme. Pero ¿cómo no reconocer que su debate entre terroristas, convencidos que el lenguaje procede de una inspiración, y mantenedores, haciendo derivar la inspiración de un lenguaje, toma aquí todo su valor? Sobre el misterio y la poesía, Paulhan ha hecho observaciones profundas. Pequeñas verdades descubiertas, a las cuales se referirá un día, sin duda. Pero no sería él mismo y no se apoyaría sobre ellas, para sumergirse en la paradoja. Estamos en el trance de agradecerle haber razonado tan bien sobre la poesía, que nos ha dejado admirar a Delille, de quien, es cierto, ha sacado versos admirables, que no nos impiden olvidar que, de ordinario, Delille es un poeta pesadísimo.

Lo que es inquietante con él es que termina uno por preguntarse si da conclusiones utilizables. Cuando avanza en sus exploraciones intelectuales, se le sigue con encanto. Levanta con elegancia las verdades desconocidas, las paradojas y los sofismas. Es el Bougainville de la crítica, Bougainville escoltado de Giraudoux, de Gorgias y de Pródicos (retóricos eminentes, si lo habéis olvidado). A la hora de la recapitulación se está a veces embarazado: al término de sus meditaciones sobre los terroristas y los mantenedores, Paulhan concluye que hace falta pensar las palabras como si fueran ideas y la forma como si fuese el fondo. Esto es dar una prueba de espíritu conciliador. No está muy claro, sin embargo, que Paulhan tenga razón. ¿Pero imaginamos a alguno trabajando con esta máxima en el cerebro? A menos que esto no signi-

figue «No os inquietéis por nada y sed naturales», lo que dice, por otra parte, Paulhan, a propósito de la poesía, cuando enuncia (poco más o menos): «Conoced las reglas, pero trabajad como si no las supierais.» Esta vez es evidentemente la sabiduría misma. ¿Pero hacía falta tanta revuelta para llegar a esto?

Un día, por tanto —era ayer—, Paulhan ha bajado a la arena con el deseo de ser comprendido de todos, de no perderse en los senderos secretos, de llamar fuerte. Y escribe *De la paja y del grano*, y se ha visto cómo podía avanzar cuando renunciaba a esculpir castillos encantados en bolas de marfil. Paulhan ha sido un resistente eficaz, que ha fundado *Las Letras Francesas*, formando parte del C. N. E. Cuando los depuradores se han empeñado en mostrarse inexorables, él se ha revelado. Ha opuesto Romain Rolland o Rimbaud a Brasillach. Ha recordado que Rolland había escrito: «Mi convicción es absoluta: quien ha hecho la guerra del 14-18 ha tenido por verdadero objeto destruir la nación que mejor trabajaba» (y para él esta nación era Alemania); que Rimbaud había dicho: «Deseo vivamente que las Ardenas sean ocupadas (por los alemanes, evidentemente) y estrujadas cada vez más inmoderadamente»; y Aragon: «Más aún que el patriotismo, que es una histeria como otra, lo que nos repugna es la idea de patria, que es verdaderamente el concepto más bestial, el menos filosófico, en el cual se intenta hacer entrar nuestro espíritu.» Y pregunta a ciertos depuradores fanáticos que se trataría precisamente de R. Rolland y de Rimbaud si su severidad no se extendiese sobre esta idea: «Que sería generoso y puede que justo traicionar en el 14 la causa de una Francia burguesa y capitalista, aliada de la Rusia de los Zares, pero innoble de traicionar en el 41 la causa de una Fran-

cia aliada de los soviets», y sobre esta convicción «que la Francia imperialista de 1870 no valía el amor de Rimbaud, ni la Francia reaccionaria de 1914, la confianza de Rolland; ni la Francia burguesa de 1930, la fidelidad de Aragon; ni la Francia radical de 1939, etc....» Todo propósito que se coloque nulamente —¿es necesario decirlo?— del lado de los pe-tainistas y vichystas ha probado bastante por estos actos qué pensaban de ellos, pero ilustrando su convicción que un verdadero patriota debe amar a su patria como una tierra escogida (he aquí el sentimiento), que debe valer lo justo (he aquí el espíritu), pero amando, incluso, si se estima todavía que no lo es.

En este trabajo, Paulhan ha afirmado una vez más su independencia. Ha aprendido después de largo tiempo a no pensar en el filón de nadie. Si a veces ha preferido trabajar sobre superficies imaginarias, es con la voluntad de volver a esta tarea, donde ha sabido varias veces descubrir dictámenes desconocidos. Si es verdad que se llega a veces a hablar de sus paradojas, se debe precisar que no es paradójico más que a los ojos de sus lectores (y no de todos). Lo que para nosotros es un juego y virtuosísimo retórico es para él trabajo grave, matiz solamente de un poco de ironía. Si pinta un Sade púdico, se está tentado, en tanto muestra sutilidad, queriéndonoslo probar, de admirar en él un Jacopozzi literario, ofreciéndose la hecbicería de maravillosos fuegos artificiales. Pero para Paulhan no hay el menor artificio en el negocio. La verdad es que no se sabe cómo loarle y criticarle a la vez. Tal es la singularidad de este ensayista seductor e irritante que coloca constantemente para hablar de él esta cuestión del lenguaje, que él se propone a sí mismo constantemente. Pero aunque se pueda pensar en ciertas de sus proposiciones, se siente una

viva estima por este pensador original, este escritor impecable. Por mi parte, hubiera preferido encontrar en algunas de sus críticas una pincelada de escepticismo, y me parece que esto mismo no hubiera impedido en el momento necesario de disponerse «a socorrer a un pensamiento brutalizado». Tenemos en nuestra literatura bastantes ejemplos. Pero no sabría grabar un retrato: hay en todos los actos, como en todas las páginas de Paulhan, en su investigación rara, como en la lucha que ha emperendido contra la hipocresía política, una gran sinceridad.

Se encontrará una interviú con Paulhan en *Quarante contre un*, de Paul Guth. Es un conjunto de interviús. (Edit. Correa.) De interviús que han aparecido en semanarios. Son vivas e implican el buen humor, verdadero o falso, que el periodista se ve obligado con frecuencia a comunicar a sus lectores. O a tratar de comunicárselo. Cuando se trata de describir un hombre y su casa, Guth es muy sincero. Ve con justeza y anota sus impresiones con palabras espiritualmente escogidas. Su interviú con Leautaud ha llamado la atención. Verdad es que éste no estaba contento. ¿Pero qué importa? Si aceptáis el ser interviuados, os acogeréis a sus riesgos. Por desgracia, ocurre a menudo que Guth conoce mal la obra de los escritores que va a interviuvar. A Julien Green le ha dicho francamente: «No conozco uno solo de sus libros.» Entonces ¿cómo quiere usted que él le interroge seriamente? No parece sospechar que Green atravesase por una crisis religiosa y que ha trabajado hasta hace poco en visionario. Es sobre esto de lo que debía haberse preguntado. ¿Green le hubiera respondido? Este es otro problema. Sino preguntarle: «¿Trabaja usted con visera? ¿Es muy útil?»

De Bosco, Guth extrae enseñanzas sobre su vida universi-

taria y militar. Pero sobre el idealismo de Bosco, ni una palabra. Se diría que la cuestión no se plantea. Y, fuera de esto, es la única que tiene importancia.

¿Cómo podría ser de otro modo? El tiempo falta con frecuencia a los entrevistadores para preparar sus entrevistas. Y si se exceptúa alguno de ellos (tal, Federico Lefevre), se creen que los lectores esperan, sobre todo, notas pintorescas sobre el acento del preguntado, sobre su traje, su perro, su mujer, sus bibelots, sin dejar de reseñar algunas confidencias íntimas sobre su vida. ¿Es el método más fecundo? Es difícil pensarlo. Pero, como todos los ejercicios, se puede practicar éste con talento. Tal es el caso de Paul Guth, que descuella por sacar los efectos más brillantes de una rápida entrevista. Sus retratos «físicos» son el colmo de lo notable; sus entrevistas tienen para nosotros una presencia real y sabe a menudo sacar de los entrevistados datos interesantes sobre su pasado, sus gustos y sus proyectos. Se podía desear más; pero, ciertamente, no es una aportación desdeñable.

* * *

André Labarthe ha realizado también obra de entrevistador. Su campo de observación son las fábricas norteamericanas y no el despacho de trabajo de los escritores parisienses. En *La vida comienza mañana* (Edit. Juliart) pone en el valor la prodigiosa transformación realizada por la industria americana desde hace diez años. Sobre el plan producción, y con relación a 1948, el año 1938 representa la edad media, nos dice. Oficinas gigantes han nacido desde que los obreros van siendo menos numerosos. A la «polimera», en las márgenes de Saint-Claire, llega un gran vapor a un muelle de la fábrica y por el otro extremo sale el caucho artificial. En un año

la polimera produce 62.000 toneladas, es decir, más que todo el consumo francés del 38. Para este trabajo no emplea más que 275 hombres. El maquinismo ha tomado en todos los dominios una actividad prodigiosa. Una máquina de tricotar reemplaza a 4.000 obreros. Una «Corning» produce 500.000 bombillas diarias. Una fábrica de automóviles produce un chasis cada cuatro segundos. Hoy en día, gracias a las máquinas, hace falta la mitad de la mano de obra en los Estados Unidos que en Inglaterra para hacer un avión. De Francia no se habla ya (Un político comunista pasa). De 1938 al 40, en las fábricas americanas, el personal científico y técnico ha aumentado en un 41 por 100. La mano de obra igual al rendimiento se ha multiplicado por 10. Se hacen economías de trabajo hasta sobre el cerebro de los matemáticos. El «anализador diferencial» empleado en ciertas fábricas resuelve problemas que encierran hasta 18 variables y se encarga de resolver tres problemas a la vez. Hay más dibujantes en una oficina moderna americana que obreros. Gracias a ellos y a los ingenieros, la oficina se puebla de planos. El ojo electrónico examina las placas, que pasan a cien metros por minuto, y desecha aquellas que tienen el defecto más ínfimo; por otro lado hace las pesadas más delicadas o escoge un matiz entre dos millones (en tanto que el ojo humano no distingue más que 10.000).

El examinador electrónico llegará a decirnos un día en el mismo campo de cultivo cuándo está maduro un melón. Porque el maquinismo ha ganado la batalla y la tierra se ha convertido en una manufactura. Una máquina de repoblar planta 8.000 árboles por día; otras máquinas recogen el algodón, en tanto que los insectos dañinos son destruidos por pulverizaciones desde un avión. La granja es dirigida por el labora-

torio; la leche es refrigerada, tratada por los rayos ultravioletas; así es la mejor del mundo, la más sana para los niños (no nos extrañaremos al saber que a 20° de temperatura, un centímetro cúbico de leche que contenía 10 bacterias contiene 60.000 al cabo de cuatro horas; a 10° no contenía sino 40). Se malgasta seguramente en Nueva York; en los campos, en las fábricas, no se desperdicia nada. Con los residuos de maíz se fabrican tintes; con el grano del algodón, carrocerías de automóviles. Es verdad también que se hacen carrocerías (y aviones) con el magnesio que se extrae del agua del mar (una tonelada de magnesio por 800 de agua). Toda la Naturaleza se pone a contribución. El petróleo da centenares de materias plásticas. Se obtienen camisas, cucharas, medias, aislantes, termómetros, etc., para no citar los barcos, los pianos, los aviones. El petróleo se ha convertido en la paridora universal. Es uno de los aspectos más satisfactorios de esta gran revolución industrial.

Añadamos que en los Estados Unidos se construye hoy una casa prefabricada en diez horas; que se la puede «climatizar», aislar los muros, colocar en un cuarto un aparato que atraiga las partículas de polvo—se terminó el arcaico barrido—; que el transporte tiende a hacerse instantáneo; que en los últimos días de la guerra la aviación transportaba 560.000 toneladas cada veinticuatro horas y que en un mañana los trenes planeadores reemplazarán a los de mercancías; que pronto el avión postal transportará el correo a 1.600 kilómetros por hora; que ya en ciertos lugares se distribuye en helicóptero el correo; que la televisión multiplica sus adeptos, a la disposición de los cuales puede poner ya máquinas que reproducen el periódico a domicilio con sus grabados y su colorido. Añadid otras cien invenciones maravillosas; so-

ñad que mañana, en los Estados Unidos, la energía atómica reunirá la del carbón, la de la electricidad, la del petróleo, y os convenceréis que nos hemos quedado en Europa, desde el punto de vista industrial, en la era de las Cruzadas. Dos guerras nos han arruinado y la política continúa. Nosotros trabajamos al estilo artesano, frente a un pueblo que armoniza su industria con los descubrimientos del siglo. Es en los Estados Unidos, no lo dudemos, donde se dibujan las grandes líneas del mundo de mañana. Frente a Rusia, que arruina y tiraniza, América ofrece la imagen de un pueblo que acrecienta cada día su potencia de producción, respetando la libertad y asegurando a los obreros un confort que parecerá inconcebible a los trabajadores de Moscú. Queda la cuestión espiritual. Pero ¿por qué oponerla a la civilización material? No es indispensable a la salud de las almas que se viva en el retraso. Y el espíritu de una nación no se eleva jamás tan alto como cuando tiene fuerza, riqueza y alegría.



LA OBRA
DEL
ESPIRITU

LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL CENTENARIO DE JAIME BALMES

LOS días 8 y 9 de julio de 1948 quedarán fijos en todos aquellos que rinden culto a los grandes espíritus, a los hombres de excepción, que dejaron una huella fecunda con su obra. Se celebraron, con la dignidad y el esplendor que la excelsa figura merecía, los actos conmemorativos del Centenario de Jaime Balmes. Vich fué el obligado y grato escenario.

A las siete de la tarde del día 8 llegaron, procedentes de Barcelona, el Gobernador Civil de la provincia, que ostentaba la representación del Jefe del Estado, Generalísimo y Caudillo de España, Franco, y también, el Director General de Propaganda, D. Pedro Rocamora, con la representación del Ministro de Educación Nacional, D. José Ibáñez Martín, y el Director General de Asuntos Eclesiásticos, D. Mariano Puigdollers, que representaba al Ministro de Justicia, D. Raimundo Fernández Cuesta, así como el ex ministro Sr. Larraz,

y varios miembros de la Junta Nacional del Homenaje a Balmes, entre ellos D. Luis Calvo Sotelo; el Director General de lo Contencioso, D. Jesús Marañón, y los Sres. Raventós y Colomé. Llegaron igualmente el Presidente de la Audiencia Territorial de Barcelona, el Subjefe provincial del Movimiento, parientes en tercer grado de Jaime Balmes y varias nutridas representaciones barcelonesas.

LA RECEPCION EN EL AYUNTAMIENTO

A poco de la llegada de todas las personas y representaciones citadas se dirigieron éstas al Ayuntamiento, donde les aguardaba el Alcalde, Sr. Puigcerver, al frente de los miembros del Municipio; de otras autoridades locales y fuerzas vivas. Tomó el Alcalde la palabra para dar a los huéspedes la bienvenida, y después se ofreció a los circunstantes una copa de vino. Terminado el sencillo acto en el Ayuntamiento se dirigieron los visitantes al Palacio Episcopal, donde saludaron y cumplieron al Prelado de la diócesis, Dr. Perelló.

El Obispo, Dr. Perelló, invitó a los circunstantes a una cena, que tuvo lugar en el Palacio Episcopal.

FRENTE A LA TUMBA- MONUMENTO DE BALMES

A las diez de la noche salieron los que habían de hacer el homenaje a Balmes hacia el claustro catedralicio, donde se conservan las cenizas del insigne filósofo español en un gran monumento-tumba. Allí quedaron iniciados los actos conmemorativos. El ambiente era de gran emoción, debido al motivo y a la circunstancia. El vastísimo claustro ofrecía un

impresionante aspecto, iluminado con potentes reflectores, y completamente lleno de público.

Frente al monumento-tumba se hallaba instalada la tribuna presidencial, que ocuparon las altas personalidades, con el Gobernador Civil de Barcelona, quien, como se ha dicho, representaba a S. E. el Jefe del Estado, Caudillo y Generalísimo Franco.

CONCIERTO Y ORADORES

Dió principio la conmemoración con un concierto del Orfeón de Vich, que hizo alarde de las voces que posee, de la perfecta conciliación musical de todos sus elementos, de una dirección depurada, que da por resultado un deleite auditivo difícil de olvidar.

Previo este concierto, fué el Alcalde de la ciudad quien tomó la palabra y recordó que al siguiente día, el 9, a las tres de la tarde, se cumplían justamente cien años de la muerte de Jaime Balmes, y que en aquellos instantes se hallaban reunidos representantes nacionales, provinciales y locales, a la sombra de la antigua catedral, para inaugurar los actos conmemorativos del eximio filósofo.

No quiso dejar de leer las adhesiones recibidas, y, sobre todo, las más significativas: la del Nuncio Apostólico de Su Santidad y la del Arzobispo de Tarragona.

Los oradores que a continuación tomaron parte fueron el Director General de Propaganda, D. Pedro Rocamora; el Obispo de la diócesis, Dr. Perelló, y el representante del Jefe del Estado, Gobernador Civil de Barcelona, Dr. Baeza Alegría. Tras el discurso del Sr. Baeza Alegría se leyó el siguiente telegrama:

«Gobernador Civil de Barcelona a Jefe Casa Civil Su Excelencia Jefe Estado (Madrid).

Al inaugurarse solemnemente actos Centenario Balmes bajo mi presidencia, con honrosa representación Jefe Estado, ruégole eleve al Caudillo, Presidente honorario Patronato Nacional del Centenario, la más fervorosa adhesión autoridades, Ayuntamiento y pueblo de Vich. Salúdale atentamente.»

LOS ACTOS DEL DIA 9

Continuaron los actos el día 9, por la mañana, con una misa en sufragio del alma de Jaime Balmes, en la misma habitación donde falleció el filósofo cien años antes. Ofició la misa y dió la comunión el Obispo de Zamora. Después de la misa se congregaron en el Palacio Episcopal de Vich las autoridades y personalidades asistentes, a las que se había unido el Gobernador Militar de Barcelona, el Jefe de Estado Mayor, el Delegado de Hacienda, el Rector de la Universidad, el Delegado sindical y otras personas que ostentaban representaciones. Después de saludar al Prelado, Dr. Perelló, se trasladaron a la Basílica, donde aquél ofició una misa de *requiem* por el gran filósofo e impar español que fué Balmes.

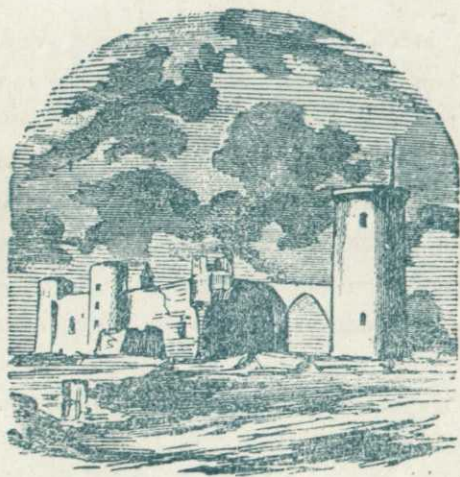
LA CONFERENCIA ANUAL

La conferencia anual conmemorativa de la muerte de Balmes estuvo a cargo del ex ministro D. José Larraz, que hizo una disertación titulada «Balmes, conciliador de las fuerzas antirrevolucionarias».

El discurso del Sr. Larraz estuvo lleno de ideas precisas y de expresiones felices...

Toda la prensa de los días en que se celebraron los actos de este Centenario, que hemos reseñado sucintamente, se hizo eco de la enorme significación conmemorativa, recogiendo los discursos de los oradores en su mayor parte.

Balmes fué la gran figura de nuestra Patria que luchó contra la corriente de su época, contra el dejarse ir de aquel tiempo, inyectando a los españoles esa luz maravillosa de la fe en el porvenir, unida a la más firme esperanza.



EL DOCTOR FLEMING EN ESPAÑA

EN esta época del mundo en que vivimos, donde se han desatado los ánimos en ansias de muerte y destrucción, por un lado, o en un desopilado afán de banquetes y homenajes, no siempre merecidos, por otro, ha cruzado por nuestro suelo un vaho de verdad, de autenticidad, que nos ha proporcionado respiro a pleno pulmón para una temporada. Haciendo la guerra a ese instante de insensatez e irresponsabilidad universal que dejamos señalado, ha pasado por España el doctor Alexander Fleming. Y ha pasado con los únicos bagajes necesarios para esta batalla por él emprendida: su ciencia al servicio de la vida y una naturalidad—no humildad—magnífica, sólo digna del hombre que se sabe estar en el camino de cumplir con su deber, con el deber que a todos exige su profesión.

Por eso, ante la serie de homenajes y atenciones recibidas, el gesto que hemos visto constantemente en Fleming ha sido el de estar un poco asombrado, como si preguntara al mundo si cuando un cerrajero acaba una cerradura—que no ha hecho otra cosa que cumplir con lo que su oficio le reclama—o un mueblista un sofá, se le rinde idéntica pleitesía.

—Yo no he hecho otra cosa que tratar de ponerme en el camino de mi deber—ha repetido muchas veces durante su estancia entre nosotros.

Con esa sencillez—si se quiere, humildad—, el doctor Fleming abofeteaba a tanto pavo real como hoy anda por el mundo en todos los órdenes sociales. Y eso que él tan fácilmente llama su «deber» es nada menos que tener en su haber millones de vidas humanas arrebatadas a la muerte.

Pero hablemos de su viaje a España. Teníamos noticias de él por el Presidente del Ateneo de Madrid, que cuando el pasado año invitó al doctor Fleming para que viniera a dar una conferencia en dicho centro, recibió una carta—cuyos términos ya retrataban esta sencillez que hemos podido comprobar ahora—anunciando la imposibilidad en que se hallaba entonces, pues a pesar de que venir a nuestra patria era uno de sus sueños más acariciados, hasta el presente año no le sería factible realizar el viaje. Y así ha sido. En los primeros días del mes de junio el doctor Alexander Fleming llegaba a Barcelona, donde era recibido de una manera apoteósica; con el entusiasmo y el fervor que saben poner las gentes de España ante lo verdadero.

Llegaba Fleming de recorrer otros países de Europa; de un mundo que, tal vez por estar aún sangrantes muchas de sus heridas, por tener una urgente necesidad de vivir, estuvo un poco frío con él; con este hombre que precisamente era el que más había coadyuvado a que sus heridas sanasen y a dotarles de vida para poder rehacerse. En todas partes recibió homenajes y distinciones académicas... Pero nada más. Por eso fué su enorme sorpresa al encontrarse a todo un pueblo entusiasmado que le aclamaba por las calles. Y ésa, según expresión suya, es la mejor condecoración recibida en su vida. El, hombre de laboratorio, de silencioso apartamiento, de constante laborar en su retiro, no concebía que su tarea hubiera llegado al corazón de lo popular, y que precisamente fuera en España (¡Cuántas veces no habría oído que íbamos poco menos que con taparrabos a los propagandistas de la anti-España!) donde el pueblo se mostraba conocedor de su personalidad y de

los descubrimientos por él realizados. De esta forma se le descubrió España al doctor Fleming, y desde aquel día puso el signo de admiración a todas sus conversaciones.

En la Academia de Medicina de Barcelona dió su primera conferencia—«Historia de la penicilina»—el mismo día y en el mismo acto en que se le entregaba el título de Académico de Honor y se le imponía una medalla conmemorativa. Ese mismo día recibió la comunicación de que la Universidad de Madrid le nombraba doctor «honoris causa», lo cual dió lugar a una de las anécdotas que mejor retratan el carácter de este hombre universal: Al solicitar la medida de sus anillos—para encargarle en Madrid el que se concede a los doctores—, con la mayor naturalidad pidió un pedazo de alambre para tomarse la medida del dedo, porque él «jamás había utilizado sortijas o anillos». Naturalmente, al ser recibido el alambre con la medida del dedo de Fleming, en la Comisión organizadora hubo discusiones por ver quién se quedaba con él: un alambre símbolo de la sencillez de uno de los hombres más notables de la Medicina. Un hombre que, como Pasteur, como Klebs, como Cajal, como Koch, más anchos caminos ha abierto a la investigación médica, y que en el campo de la bacteriología ha puesto la piedra angular para el descubrimiento de nuevos antibióticos.

¿Cómo es el doctor Fleming? Unas líneas tomadas de un periódico de Madrid—*A B C*—, donde se publicaba una breve glosa, lo retratan perfectamente: «Es, como dirían nuestros clásicos, hombre esencial, enemigo de apariencias y ceremonias, y el rasgo primero de su carácter, una modestia sin tilde de orgullo. La vocación científica, la perseverancia, la disciplina, la sagacidad, han triunfado, a lo largo de sus sesenta y siete años de edad, sobre toda índole de impedimentos materiales.»

Y estos «impedimentos materiales» no han sido pocos en la vida del doctor Fleming, como lo demuestran algunos rasgos de su biografía. Fleming no es, como fácilmente puede suponerse, hijo de padres ricos que le proporcionarían una vida fácil para poderse dedicar al estudio con toda amplitud. Por el contrario, cuando a los trece años llega a Londres es un pobre muchacho que ha de colo-

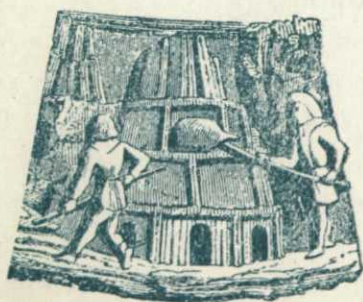


El Dr. Fleming, acompañado del Dr. Marañón, en el cigarral Los Dolores, de Toledo

carse en una oscura oficina, alternando este trabajo con sus estudios, llevados con entusiasmo y tenacidad. Así logra hacerse médico y, más tarde, acabar la carrera de Ciencias. Ingresa en el St. Mary's Hospital, en cuyos laboratorios comienza sus trabajos; los que en 1928 culminan con el descubrimiento de la penicilina. Y no por casualidad—como él, humorísticamente, afirma—, sino como consecuencia de sus experiencias diarias. De igual manera podríamos decir que fué casual el descubrimiento de Arquímedes porque fuera en el río, mientras se bañaba, cuando advirtió que los graves perdían de peso al sumergirse. Del resto de su biografía, todos los españoles, como le dijo en su discurso el Rector de la Universidad Central el día de la investidura del doctor Fleming como Doctor «honoris causa», la conocen. Por otra parte, en estas líneas solamente queríamos reflejar el paso de Alexander Fleming por España y el surco fértil que nuestra patria y nuestro pueblo han abierto en el corazón del sabio doctor.

Sevilla, Córdoba y, por último, Madrid, tributaron a Fleming iguales muestras de cariño y adhesión entusiasta que anteriormente Barcelona. España entera, por mediación del Caudillo, le ha concedido la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, máxima recompensa nacional.

JORGE PEDREÑA



EUGENIO HERMOSO, MEDALLA DE HONOR DE LA EXPOSICION NACIONAL

Y

A está Eugenio Hermoso en posesión de la Medalla de Honor de la Nacional. Es, como se sabe, la más alta distinción que un artista puede recibir, como consagración pública, en las competiciones oficiales de España. Por lo mismo, no es de extrañar el clima de apasionamientos que precede y sigue a su otorgamiento. Pero...

Pero no se podrá negar, en este caso, que Eugenio Hermoso la obtiene con toda justicia, tras una larga vida jalonada de victorias.

Porque Eugenio Hermoso no es ni un improvisado, ni un arribista, ni un indocumentado.

Ya es hora de proclamar a todos los vientos de la razón que la Medalla de Honor de la Nacional no es un galardón fortuito, dependiente de unos votos, sino la cifra de una hoja de servicios ilustres, en este caso, a la pintura española. Y al decir española lo decimos abarcando todo el sentido que la interpretación quiera atribuirle. Porque Eugenio Hermoso, pintor, y pintor eminente, es, sobre todo, pintor español y de España, afirmado en sus mejores expresiones y sentimientos raciales. O sea, que para concretar y formular su arte no ha tenido necesidad de torcer en lo más

mínimo ni su vocación ni su técnica. Está ahí, como el primer día, y mejor que el primer día, porque está en la sazón de su personalidad, fragante de color, rico de armonía, sereno de composición, hondo y palpitante de geografía pictórica y, lo que es mejor, si cabe, exuberante de salud artística. No siempre puede alegarse otro tanto de quienes, colmados de resonancias, miméticos de influencias exóticas, sin que esto suponga restarles méritos, han desertado de esa especie de «mística castiza» que, en la revalorización de una personalidad, ha de contar como cualidad distintiva, porque la fidelidad a un estilo típico ya va siendo, en esta hora de confusiones, como un heroísmo—bastante incómodo, como todos los heroísmos—frente a la mudanza—que no otra cosa es la moda—de las estéticas importadas.

Cada país tiene la obligación de mirar y estimular las creaciones que mejor convengan a su propia tradición artística. En el mantenimiento de esta fórmula, con todo el bagaje de innovaciones que dictamine la evolución universal, estriba la formación del arte genuino, peculiar y característico de cada país. En el teatro, Calderón, sin dejar de ser español, revoluciona el acervo dramático del mundo. Más vale, pues, difundir que merecer; enseñar que aprender. Después de todo, la obra de Calderón, impregnada de hondo y alucinante españolismo, no es más que una actitud, genialmente resuelta, contra la influencia exterior. Mejor influir que ser influídos. Y así, Pirandello puede sentar un día que toda la innovación de su técnica escénica—e incluso literaria—le llega directamente de Calderón de la Barca...

Eugenio Hermoso es español desde la raíz de su pintura hasta el claro palpar de su dibujo; desde la lozanía de sus criaturas hasta el tema de sus composiciones; desde la serenidad de su cromatismo hasta el ritmo, mitigado y noble, de esa razón vital que, como un óleo telúrico, se infunde y difunde por toda su obra inesquivable...

Cuando el mundo—el mundo todo, desde el arte a la política—es un crispado pugilato de tendencias sin personalismos, o sea, de personalismos sin personalidad, ya está bien, para sosiego de nues-

tra sed estética, que Eugenio Hermoso haya sido galardonado con la Medalla de Honor de la Nacional. Parece como si, al par que un buen arte, que un arte cuajado y firme, se hubiera querido subrayar, para exaltarlo, todo un patrimonio de rectitudes étnicas que van desde lo nacional a lo universal, desde la unidad al todo, porque la belleza, con ser un hito de trascendencia ecuménica, es, dígame lo que se quiera, un privilegio creacional de pocos; y si esos pocos, como acontece entre nuestros artistas, mantiene sin desmayos el postulado arrebatador de su nacionalismo intransferible, el arte habrá cumplido su misión puntual y exacta.

Y Eugenio Hermoso, repito, es, no sólo un ilustre pintor, sino un pintor español ilustre. Su obra, como una bandera, puede clavarse en la latitud que sea, y siempre, siempre, clamará enardecida su triunfo con la recia y sonora y alucinante voz de su origen preclaro.

* * *

Y ahora, para que el que pueda oír que oiga y el que pueda leer que lea, será oportuno relatar a grandes rasgos, y tomados de cualquier volumen antológico, algunos datos reveladores de la historia artística del magistral pintor español. Por estos datos podrá observarse que Eugenio Hermoso escala la gloria de su nombre y de su prestigio paso a paso, sin titubeos ni zozobras, sino derecha y decididamente, capaz y tenaz, inspirado y convencido. El éxito escolta su carrera con una sumisión que en cualquier país donde no se haya perdido la capacidad de asombro constituiría un legítimo timbre de orgullo.

Nace Eugenio Hermoso en Fregenal de la Sierra (Badajoz) el 26 de febrero de 1883, y apenas en posesión de las primeras letras es dedicado, contra su íntima vocación, todavía no aflorada, a las faenas agrícolas. El origen de sus aficiones pictóricas lo explica él mismo con estas sencillas palabras, que son todo un poema de ingenuidad: «Había tenido yo siempre, sin saber cómo, fervor por el arte, y hacía, como todos los chicos, santos de barro, con los que adornaba los altarcitos que solía hacer y los muebles de mi casa.



Eugenio Hermoso

«La Juma, la Rifa y sus amigas»





Eugenio Hermoso

«El Zagal»

Pronto dejé el barro por el lápiz, y entonces no quedó pared que no ostentara algún muñeco mío. Como algunas personas me animaban, yo seguí trabajando y copiando las muestras que me daban, y así estuvimos hasta que dispusieron mandarme a Sevilla...»

Llega a Sevilla en 1896, recomendado a Virgilio Mattoni—un pintor chiquitito que sólo pintaba cuadros grandes—y a otros profesores de la Escuela de Bellas Artes, donde ingresa en seguida. Estudia tres cursos, desde el segundo pensionado por el Ayuntamiento de Fregenal. En aquellos tres cursos adquiere sólidos conocimientos de Anatomía, de Historia del Arte y, sobre todo, de Dibujo, hasta el extremo de que conquista los tres primeros premios. Jiménez Aranda, que se deleitaba aconsejando al joven discípulo, lo decide para que se traslade a Madrid, lo que hace en 1901. No más llegar se matricula en la Escuela Superior de Pintura. Otros dos cursos de aprendizaje. En el primero gana por oposición el premio de medalla de la clase de Antiguo y Ropaje, y en el segundo, otros dos premios, uno de la clase de dibujo al natural y otro de colorido y composición, además del extraordinario de 500 pesetas Fundación Piquer, que también obtiene en ésta. A la instrucción en las Escuelas sevillana y madrileña—insuperables manantiales de arte—suma después la que supo extraer de los museos Hispalense y del Prado, donde pasa largo tiempo copiando a Murillo, Zurbarán, Greco y Velázquez, y en los de Francia y Bélgica, que visita en 1905; Italia, en 1907; Inglaterra, en 1912, los cuales países recorre, a la vez que sus galerías, y se penetra de sus monumentos, de sus costumbres, de sus paisajes...

Todavía un niño, se presenta por primera vez al público en la Exposición del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, de 1902, con un cuadrado titulado «Huérfano». Llama la atención por el realismo, la firmeza del dibujo y la gracia del color. También consigue ser premiado. Desde entonces su camino ha sido fecundo y cierto. En el mismo Círculo, en 1903, obtiene otro premio por tres bellos estudios. En la Nacional de 1904 logra una tercera medalla por «Una niña del pueblo haciendo media», que hoy figura en el Museo de Cádiz. Y ahora viene un detalle muy significativo, fruto del

carácter del ilustre artista: lo pensiona la Diputación de Badajoz con 3.000 pesetas anuales, a las que renuncia a los cuatro años para que las pudiera disfrutar otro principiante. En el Círculo, en 1905, presenta varios lienzos, y en la Nacional del año siguiente hace lo propio, y el titulado «La Juma» constituye la nota culminante. Aunque merecía la primera medalla, se le otorga una segunda, por ser la segunda Exposición Nacional a que concurre y haber ganado tercera medalla en la anterior. En la Nacional de 1908 vuelve a sorprender con otros cuadros, de asuntos extremeños. Se gana otra segunda medalla por «Rosa», magistral retrato de aldeana, adquirido por el Estado para el Museo de Arte Moderno. En la Nacional de 1910 le concede el Gobierno la Encomienda de Alfonso XII por su admirable lienzo «Jugando a la soga», y en el mismo año asiste, especialmente invitado, en unión de Anselmo Miguel Nieto, Benedito, Mezquita y otros, a la internacional de Barcelona, en la que logra una primera medalla. Después muestra sus obras en Chile —centenario de la independencia—, donde «La merendilla» es comprada por aquel Gobierno; en la internacional de Buenos Aires, segunda medalla, por su cuadro «En el colegio». En la universal de Bruselas, tercera medalla, por «Manolita»; en la Nacional de Madrid de 1917, la primera medalla, con «A la fiesta del pueblo», que también figura en el Museo de Arte Moderno, y así, consecuentemente, sin faltar nunca, o casi nunca, hacía esto un tanto ajeno a toda bandería, solo y multitudinariamente acompañado, en la flor ya de una labor henchida de jugo, equilibrada, risueña, fragante y definidora.

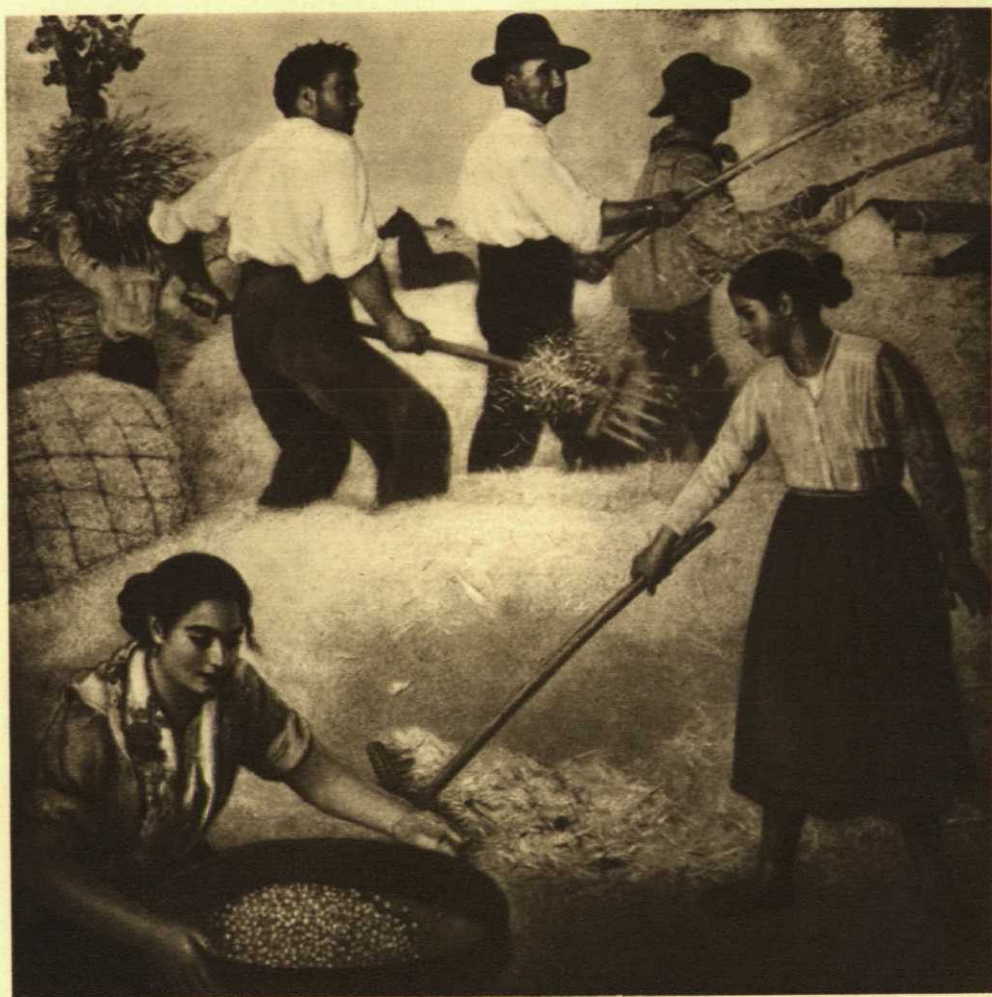
Definidora de una técnica sin fallos y definidora de un temperamento refrenado y poético. Porque en Eugenio Hermoso hay, según la fórmula aristotélica, rigor e inspiración, aritmética y numen, como si el compás y la lira, hermanos, lanzaran al mundo inquietante e inquieto de la belleza sus más generosos mensajes.

Contra los que, encastillados en un falso conceptualismo pictórico, más atento a las modas que a los modos, se empeñan en ir con los fariseos del evangelio, que dicen, pero no hacen, hay que lanzar valientemente, sin miedo a rectificaciones, la verdad, que



Eugenio Hermoso

¡A tapar la calle!



Eugenio Hermoso

«Altar»

nos muerde en el fondo de la conciencia : Eugenio Hermoso es un magnífico pintor, dueño de los secretos del dibujo y del colorido, y que sabe, porque puede, infiltrar en sus lienzos todo un código de virtudes raciales, en este caso extremeñas, que van desde la belleza del alma a la autenticidad de las más alegres y emocionadas evocaciones del pintoresquismo popular.

Eugenio Hermoso es natural y fluente. Y, singularmente, sincero. Toda su obra —como toda su vida— es de una lírica sinceridad, mejor aún : de una pictórica sinceridad que deslumbra. Piensa en color, hecho armonía, como pensaron, para gloria de su arte, los maestros de la mejor pintura española.

SERGIO NERVA



UNIVERSITARIOS AMERICANOS EN MADRID

LA gran labor que, bajo la dirección de Joaquín Ruiz Jiménez, viene realizando el Instituto de Cultura Hispánica, ha merecido repetidamente nuestra atención, comprobando cada vez la efectividad de cuantas empresas acometiera. Joaquín Ruiz Jiménez ha probado nuevamente en esta su última dedicación su talento organizador, habiendo sabido rodearse, además, de los mejores colaboradores para el logro del fin propuesto. El y los colaboradores que le rodean son garantía más que suficiente para que consideremos como ya realizado cuanto como proyecto nos llegue.

Por eso, al enterarnos de que se preparaba por el Instituto de Cultura Hispánica un curso de verano para estudiantes norteamericanos—que imaginábamos tan sólo proyectado—, hemos procurado entrevistarnos con el Director de dicho Instituto, Sr. Ruiz Jiménez, quien nos ha facilitado cuantos datos nos eran precisos. Fué él quien primero nos hizo ver que no se trataba de un proyecto solamente, sino de una realidad ya en marcha. Tan es así, que el día 15 de julio llegarán a puerto español los 300 cursillistas americanos, a bordo del buque español *Ciudad de Palma*. Ha sido necesario reducir a 300 el número—sólo por este año—por ser la cabida del *Ciudad de Palma*.



Inauguración del curso para estudiantes norteamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid

—Solamente si alguno de ellos se decidiera a hacer el viaje por vía aérea —nos dice Ruiz Jiménez— sería posible que aumentara el número de cursillistas.

—El curso—preguntamos—, ¿está organizado por el Instituto?

—Sí, pero en estrecha colaboración con la Universidad Central y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

—¿Qué razones han movido al Instituto de Cultura Hispánica, existiendo ya los cursos de las Universidades de Verano, a realizar éste?

—Hay varias razones. Sin embargo, la primordial reside en que el estudiante americano sólo puede ser traído fácilmente a España cumpliendo una serie de condiciones, según impresión que hemos recibido de numerosos profesores y estudiantes norteamericanos.

—¿Pueden saberse esas condiciones?

—En primer lugar, que los cursos que se ofrezcan en España han de tener un carácter universitario propiamente dicho. Es decir, cursos adaptados al régimen sistemático y terminando en verdaderos exámenes, con la consecuencia lógica de que estos estudios pueden computarse en su país. Por otra parte, y ésta es la razón de que se celebren durante el verano, estos cursos han de adaptarse precisamente a la época de vacaciones en las distintas Universidades norteamericanas. Otra condición es la de que, siendo el viaje largo y costoso, es natural que los estudiantes cursillistas tengan una compensación, por lo que hay que ofrecerles un adecuado panorama turístico, al mismo tiempo que el puramente escolar.

A propósito de estas condiciones, Ruiz Jiménez nos habla de la organización en general, donde se han tenido en cuenta hasta los mínimos detalles. Así, por ejemplo, para que todas ellas queden ampliamente cumplidas, los organizadores han procurado hacer un programa sugestivo de lengua, cultura, arte, folklore, historia, etc., naturalmente referidos siempre a España, contando con la participación de los catedráticos y profesores más enterados en cada una de las materias: Morales Oliver, Caro Baroja, Lafuente



Ferrari, Balbín de Lucas, Sosa y otros son nombres que en el curso de la conversación nos va diciendo Ruiz Jiménez.

Los estudiantes norteamericanos, que han salido de New York el día 5 de julio, desembarcarán en Cádiz, y visitarán en su viaje de venida a Madrid Jerez de la Frontera, Sevilla, Córdoba y algunos lugares importantes de cada una de estas ciudades, en lo que emplearán sus cinco primeros días de estancia en España. Ya en Madrid, se instalarán en el Colegio Mayor Ximénez de Cisneros, donde permanecerán hasta el 23 de agosto, que emprenderán el viaje de regreso, ahora hacia el Norte, pues el puerto de embarque será el de Vigo. Naturalmente, siguiendo el mismo procedimiento que a su llegada, irán visitando las ciudades que les cojan en una ruta ya prevista de antemano, contando con los valores turísticos de cada una de ellas.

Nos habla luego nuestro interlocutor de cómo se organizarán las clases y los cursos, pues no todos los estudiantes que llegan están a la misma altura con respecto al conocimiento de nuestra cultura y de nuestra lengua, por lo cual habrá cursos de estudios elementales, superiores y otros de carácter especial.

—¿Cómo habéis elegido el viaje por mar?

—La mayor parte de los cursillistas inscritos han puesto como condición la de ser transportados en barco; por ello la Comisión organizadora puso todo su esfuerzo en acondicionar un barco especial, para mayor comodidad de los cursillistas, que hará el viaje de ida y vuelta.

—¿Han sido muchos los que por falta de plaza en el barco se han quedado sin venir?

—Muchísimos. Las peticiones de inscripción recibidas en la oficina que en New York se ocupa de la organización de este curso pasan de tres mil.

—Entonces es un éxito grande, que, repetido en años venideros, será un gran medio de intercambio cultural con Norteamérica, que es uno de los países donde menos se nos conoce.

—Puedes asegurarlo. Además, que desde el año que viene no existirán ya las dificultades de transporte de éste y podrán venir

cuantos lo deseen. Aun en este mismo curso creemos que serán bastantes más de los que llegan en el barco, pues contamos con el ofrecimiento de una fuerte Empresa de transportes aéreos, que está dispuesta a traer, en condiciones económicas muy favorables, a cuantos quieran hacer el viaje por vía aérea.

Esta es, pues, la tarea emprendida por el Instituto de Cultura Hispánica, con la colaboración de la Universidad Central y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, para las vacaciones estivales. Trescientos estudiantes norteamericanos, ávidos de conocer en su propio ser nuestra vida y nuestra cultura, han encontrado en el Instituto el agente que haría realidad su deseo.

J. P.



VENTANA
AL MUNDO

GEOGRAFIA DE LAS UNIVERSIDADES FRANCESES

por RAOUL AUDIBERT

PARIS y la Sorbona no son toda la Francia universitaria. Esta es una verdad que las autoridades oficiales se esfuerzan por inculcar primeramente a los jóvenes franceses. Ante el peligro de que su enseñanza se vuelva ineficaz para la masa de cincuenta mil estudiantes que la invaden cada año —sin hablar de las dificultades de alojamiento y alimentación que éstos experimentan—, la Universidad de París se ha visto en el caso de tomar medidas severas, como la de rehusar la inscripción a los estudiantes de provincias que pueden encontrar cerca del hogar paterno una enseñanza absolutamente equivalente en las Universidades regionales. Así, los hechos han impuesto un renacimiento de las facultades provinciales, cuyo personal docente tiene el mismo origen administrativo (en Francia el Ministerio de Educación Nacional es el que provee todos los cargos) y es igual en valor y títulos.

Los jóvenes que se preparan a venir del extranjero a completar o perfeccionar sus estudios en Francia demuestran, naturalmente, el deseo de gozar de los atractivos de la ciudad, sin la cual no hay juventud completa. De diez mil que eran en 1939, más de

la mitad se concentraban en París; este año, su contingente pasa ya de cinco mil. Francia quisiera ofrecer París a todos estos visitantes; pero acabamos de ver las realidades prácticas que ha tenido que recordar a su propia juventud universitaria. Para ahorrarse dificultades y para guiar su elección conviene que los estudiantes extranjeros conozcan las inmensas ventajas de las Universidades provinciales francesas.

* * *

Además de la de París, Francia cuenta con dieciséis Universidades, cuya enseñanza, oficial y centralizada, es igualmente *polivalente*, es decir, que cada una está organizada para dispensar, tanto en el orden de las letras como en el de las ciencias, una enseñanza superior muy completa. Tres por lo menos, las de Lyon, Lila y Tolosa, se consideran como las iguales de la Sorbona por la antigüedad de su tradición, la variedad y el vigor de sus organismos. Los estudiantes pueden adquirir en ellas *todos* los títulos que otorga la Universidad de París.

Estas circunstancias, y su situación geográfica variada, dan a los estudiantes extranjeros la posibilidad de una aclimatación a veces necesaria. Así, desde antes de la guerra, la joven y deportiva Grenoble, bañada de aire puro y situada entre montañas, atraía a una numerosa colonia escandinava: Aix y Montpellier, con su calor seco, eran las preferidas de los orientales; Burdeos y Tolosa ofrecían a los estudiantes sudamericanos un ambiente impregnado de hispanismo. Iniciarse a la vida francesa bajo el cielo de Turena, en medio de horizontes cargados de belleza y de los acentos más auténticos de la lengua, es una experiencia más rica que una súbita entrada en la vida parisiense. Las Universidades norteamericanas lo comprendieron ya en años felices, e imponían a sus estudiantes una aclimatación previa, ya sea en Nancy, ya en la Universidad de Poitiers, de la que depende el Instituto de Turena. Todas estas Universidades, aun mejor equipadas y dotadas del mejor personal, ofrecen siempre la misma variedad de condiciones.

* * *

Aunque dependen del Estado, que les impone cierta uniformidad, las Universidades de provincia no serían cosas vivientes y las dignas herederas de grandes tradiciones si no tuviesen también su personalidad, sus aptitudes particulares y hasta sus manías, todo lo cual se traduce en especialidades y en creaciones originales que reflejan la posición de una gran ciudad o la vida regional de una provincia. Así, por la sola virtud de la geografía, la Universidad de Lila, cercana al *Channel*, es un centro inigualable de estudios anglosajones: la de Estrasburgo, ante el Rhin, tiene el monopolio de la cultura germánica, cuanto más que, por dos veces en la Historia, la proximidad de una zona de ocupación francesa en Alemania la transformó en un verdadero Instituto de investigación de ese espíritu tan vecino y tan indescifrable. Lyon y Aix, situadas a lo largo de caminos trazados desde el Renacimiento, saben enseñar el italiano; Burdeos y Tolosa, el español. La prueba es que cada una de estas Facultades tiene su zona de influencia en el extranjero: los Institutos franceses del mundo ibérico no dependen de París, sino de Burdeos, y Lila controla la red de enseñanza francesa en Inglaterra. Todos estos privilegios no son escritos, pero no por eso los centros provinciales los defienden con menos celo y eficacia.

Más aún que en las disciplinas literarias, la situación geográfica de una ciudad universitaria influye en las Facultades de Ciencias: el contacto real con el trabajo de los hombres y con las disposiciones naturales determina las curiosidades del espíritu. Así, la Facultad de Nancy, cercana de un país minero, conserva la tradición de una formación muy práctica y reúne los mejores especialistas de la geología aplicada y de la prospección del subsuelo. La de Grenoble posee como verdaderas exclusividades la electrotécnica, la ciencia de las represas y la electroquímica. Besançon, centro relojero importante en la vida industrial, tiene en la intelectual un dominio exclusivo, aunque minúsculo: la cronometría. También en Nancy, la enseñanza de la cervecería era renombrada, antes de la guerra, hasta en Suiza y en Alemania del Sur. Poitiers, desde los desplazamientos de industrias causados por la guerra, va adquirien-

do un puesto considerable en el dominio de la Aerotécnica y de la Mecánica de los flúidos.

Un reciente decreto —data del 27 de marzo —fija definitivamente la importancia de esas especializaciones, y merece ser conocido por los estudiantes extranjeros que vienen frecuentemente a Francia en pos de un diploma de categoría nacional. Las autoridades universitarias habían notado, en efecto, cierta vacilación en los futuros ingenieros ante títulos conferidos por Institutos provinciales, aunque los hechos demostrasen que la eficacia de su enseñanza se debía justamente a su situación. Así, pues, el citado decreto erige las instituciones existentes de Grenoble, Nancy, Estrasburgo y Nantes (esta última para técnicas navales) en Escuelas Nacionales Superiores de Ingenieros, medida que establece la igualdad absoluta entre los títulos parisienses y los de las escuelas provinciales, y que, por lo tanto, despejará toda desconfianza que hubiese podido subsistir hacia estas últimas. Todos los jóvenes a quienes la realidad geográfica o industrial obliga a hacer sus estudios en una Facultad provincial determinada, recibirán, pues, en adelante un título que no se diferencia en nada de los adquiridos en la capital.

Quizás, junto a las turbinas de Grenoble o a las perforadoras de Nancy, estos jóvenes soñarán con París; pero en estos tiempos serios la eficacia de la enseñanza importa más que los supuestos placeres de la capital. A los estudiantes propios y extraños, la ancha y sólida provincia francesa ofrece sus asilos llenos de sabiduría.



EXAMENES DE SEGUNDA ENSEÑANZA EN INGLATERRA

BAJO el nuevo sistema, que quedará implantado en los Institutos de Segunda Enseñanza de la Gran Bretaña en los próximos tres años, los estudiantes podrán escoger las asignaturas que prefieran para los exámenes de obtención del certificado escolar o título de Bachiller. El Ministro de Educación ha anunciado que los exámenes de externos, tal como se realizan actualmente, quedarán suspendidos, sustituyéndose por el certificado general de enseñanza.

Al nuevo sistema de exámenes tendrán opción tanto los alumnos de los colegios como los que no asistan a las aulas. Se prepararán apuntes sobre todos los temas que se consideren convenientes, clasificándose en tres categorías: «ordinaria», que será equivalente al nivel del actual título de Bachiller; «avanzada», nivel correspondiente al título de estudios superiores, que no constituyen, sin embargo, una carrera, y «becaria», que permitirá a los alumnos mejor dotados desarrollar sus facultades como preparación para los estudios superiores.

Las principales diferencias, con relación al sistema actual, es

que todas las asignaturas serán de libre elección, exigiéndose la edad mínima de dieciséis años a los candidatos. A fin de evitar una transición demasiado brusca de un sistema al otro, el nuevo plan se irá poniendo en práctica paulatinamente. La forma actual de exámenes continuará este año y el próximo; en 1950 se impondrá la edad límite de dieciséis años, y en 1951 se implantará el nuevo sistema de exámenes generales, elevándose el límite mínimo de edad a los diecisiete años.

El Ministro de Educación ha indicado que el nuevo plan de exámenes no debe considerarse como definitivo, sino que podrá modificarse y adaptarse de acuerdo con la experiencia. Además, se están celebrando conversaciones destinadas a coordinar los exámenes de segunda enseñanza con la entrada en las Universidades, y como resultado se espera concebir un método de ingreso más sencillo y uniforme.

Ventajas del nuevo sistema

El certificado escolar o título de Bachiller se considera como básico para todos los estudiantes de segunda enseñanza. En la actualidad, muchos hacen sus exámenes antes de cumplir los dieciséis años; además, ciertas asignaturas son obligatorias. Con el nuevo sistema, los estudiantes no tendrán que verse sometidos a un examen fuerte en edad tan temprana, y se les permitirá escoger aquellos temas para los que tienen especial aptitud. Los colegios, a su vez, tendrán mayor libertad para confeccionar sus planes de estudios, sin necesidad de ajustarse con demasiada rigidez a los exámenes por cursos para los externos.

El sistema de exámenes revisado se basa en las recomendaciones contenidas en el informe redactado el año pasado por el Consejo de Exámenes de Segunda Enseñanza.

NOTAS
DE LIBROS

LOS LIBROS

VIAJE A LA ALCARRIA, por CAMILO JOSE
CELA. - Editorial Revista de Occidente.
Madrid, 1948.

Marchar sin rumbo y sin prisas fué y será alegre ocupación en que matar los días. Andar los caminos es, sin duda alguna, buena escuela para conocer los paisajes, aprender el secreto de las ciudades y las villas y saber algo más de lo corriente de las gentes que uno se va encontrando. Por todas estas razones y por otras más sencillas, si cabe, que brotan más adentro del corazón, fueron muchos los escritores de antaño que, zurrón a la espalda —y no es una frase hecha—, se lanzaron una mañana de buen sol a los caminos de la bravía o dulce geografía española.

Viajeros de días ya lejanos que nos dejaron en columnas periodísticas, que luego, más tarde, se convertirían en libros de gran sencillez tipográfica y baratura inaudita, recorridos viajeros cargados de encanto y sencillez, de alegría sana y perfiles acusados de paisajes vulgares y hombres.

Hoy, cuando se viaja con horario archiprevisto en aviones gigantes, alojándose en hoteles de superlujo, un escritor de huesos y nervios, un escritor de raza, que, sin despreciar aquellos horarios, aquellos potentes aviones y aquellos confortables hoteles, sabe cuánto más alegre y elemental es el no saber cuándo se sale o se llega, conocer la posada o el sabor de un trozo de queso y un zoquete de pan comido, en un ribazo, al sol del invierno o a la grata sombra de los parrales, se ha lanzado al camino.

Camilo José de Cela dejó una mañana sus comodidades ciudadanas, y calzando «botas de siete leguas», como Pulgarcito, corrió muchos lugares y muchas tierras, sin preocuparse del reloj, del mapa, del «bedeker». Correrías de las que vino, acaso, con cansancio físico, pero con un mensaje entre los puntos de su pluma, que ahora se nos ha hecho, en una edición cuidadísima, uno de los más encantadores volúmenes que hacía mucho tiempo no leíamos.

Algo tan vivo y alegre, tan cordial y joven son sus relatos del caminar por la Alcarria, de sus conversaciones con las mujeres y los hombres que fortuna le deparó hallar en la revuelta de la carretera, en la Plaza Mayor de este o aquel lugar, en la mesa de la fonda o en la «barra» de la taberna.

Libro de noble estilo éste de Cela, que, siendo muy de otros días, como acertadamente enunció un crítico no hace mucho tiempo, es tan de hoy y tan de cualquier tiempo, porque es, sobre todo y ante todo, el de un gran escritor. El de ese andariego caminante, pulsador de la vida urbana y campesina, que sabe andar igual y con desenfado elegante por salones, calles y caminos y se llama Camilo José de Cela, y de quien los lectores esperamos vuelva a «echarse» a los caminos de nuestra España para relatarnos sus andanzas.

JUAN SAMPELAYO

LA SOMBRA DEL CIPRES ES ALARGADA,

por MIGUEL DELIBES. Premio «Eugenio Nadal» 1947. - «Ancora y Delfin».
Ediciones Destino.-Barcelona.

Es muy digna de tenerse en cuenta esta tarea que se ha impuesto la Editorial «Destino» de conceder cada año un premio a la mejor novela. Con ello se estimula la producción novelesca en nuestro país cuando tanta falta hace, ya que el escritor español se encuentra desamparado en su labor en virtud de esa fiebre traductora que les ha entrado a los editores de nuestro tiempo. Esto da lugar a que en los escaparates veamos las mayores mediocridades universales editadas y propagadas como genialidades auténticas. Por ello es de estimar esta empresa de «Destino». Y aún lo sería más si el concurso se llevara por esos derroteros de honradez literaria que impulsan a premiar al mejor, cosa que nada daña, pues no sólo estimula al escritor en su hacer, sino que acredita a los jurados



ante el público lector. Claro que esto no se estila en nuestros momentos de velocidad y poco tiempo para el enjuiciamiento. Aunque, según parece —animados por el éxito que obtuvo la escritora novel Carmen Laforet con su novela *Nada*—, los miembros del Jurado del premio «Nadal» prefieren elegir la novela de un recién llegado al mundo de las grandes letras a la de un consagrado o, cuando menos, regularmente conocido escritor. Bien: con ello, no cabe duda, se enriquece el número de nombres, pero no la literatura de un país. Y no creemos sea preciso hacer constar que quien estas líneas suscribe tiene por norma no presentarse a concurso u oposición alguna. Sin embargo, no está de más la aclaración.

Y pasemos al libro de Delibes. Para ello nos parece necesario prescindir de que sea o no una novela premiada. Con nuestro respeto para la opinión de cada cual, nosotros admitimos el veredicto del Jurado, pero nos abstenemos, ante la obra literaria, de considerar este dato, que coartaría nuestra tarea crítica. *La sombra del ciprés es alargada* tiene personalidad suficiente, dentro de nuestra literatura actual, para soportar el análisis, como tal novela, sin necesidad de apoyarse en otros títulos, que, siéndolos por añadidura, nada tienen que ver con lo literario en sí.

Es imprescindible que, ante Miguel Delibes, escritor que surge a nuestros ojos con esta novela, procuremos situarlo en el hacer literario y tratemos de encontrar ese árbol genealógico que, queramos o no, cada escritor tiene en cuanto se refiere a influencias y enseñanzas. La influencia fundamental que, a través de *La sombra del ciprés es alargada*, encontramos en Delibes es la de su origen. Se advierte, a su pesar, Castilla en todas sus manifestaciones. Y digo a su pesar, porque lo originario lucha en Delibes contra lo literario, ya que sus más directas influencias de este tipo proceden de «Azorín», de Marcel Proust y de James Joyce, careciendo de la suavidad levantina de «Azorín», de la premiosa espiritualidad de Proust y de la elegancia doliente de Joyce. Careciendo, no por defecto, sino por imposibilidad de adaptación, de su espíritu seco y duro, místico, como lo es siempre el de los hombres castellanos, a estas cualidades de sus tres maestros. Así, la novela de Delibes nos resulta forzada, sobre todo en su segunda parte, cuando el autor se encuentra en la obligación de concluirla. La primera parte, tal vez por ser la única vivida por su autor, que aún se encuentra falto de dominio sobre sus personajes para hacerlos circular por ambientes de imaginación y fantasía, tiene momentos de alta cali-

dad novelística; capítulos en que hace prever al lector un volumen novelístico grande, que después el suceso reduce, quedándole pequeño.

Hay momentos en que la descripción de los ambientes y los personajes nos hacen concebir una realización galdosiana del suceso venidero —porque también la lectura de Galdós se advierte en *Delibes*—, pero se nos queda corto. Al poner en marcha a los personajes sobre el ambiente, *Delibes* les imprime un no se sabe qué asmático, estrecho de pecho, y comenzamos a ver ambiente y personajes como moviéndose dentro de una campana neumática, porque el aire puro les ahoga. Cosa que se acentúa en la segunda parte, donde encontramos al autor a merced ya de sus personajes, estorbándole su tarea, tal vez por la necesidad de atenerse a un número determinado de cuartillas, que es muy posible hubiera de tener en cuenta por ser pieza de concurso.

Esta parte última contrasta notablemente con la primera. No sólo porque los personajes se hayan apoderado absolutamente de su autor, sino porque las cosas se van sucediendo en plan de cuadros, cual si nos halláramos ante la proyección de imágenes por una linterna mágica. Carece en absoluto de acción. Se describe minuciosamente cada cuadro, pero en el instante en que los personajes deben actuar se cambia el cuadro; es preciso llevarlos a otro lugar y allí comenzar una nueva descripción, haciendo por escamotear el suceso lo más posible. Así, cuando éste nos llega, nos parece dado en telegrama.

No obstante, hay en *Delibes* un escritor indudable, al cual le falta enriquecer su mundo novelístico, tener algo que contar, que es, en definitiva, la tarea del novelista.

EUGENIO MEDIANO FLORES

HISTORIA DE LAS RELIGIONES, por PEDRO TACCHI
VENTURI. - Traducida bajo la dirección del P.
Félix García.-Editorial Gustavo Gili.-Barcelona.

Bajo la dirección del docto padre jesuíta italiano P. Pedro Tachi Venturi, y según nos dice él mismo en el prólogo de la primera edición, cediendo a las instancias de la Unión Tipográfica de Turín, se publicó en Italia, hace ya más de cuatro años, una histo-

ria de las religiones, formada por magistrales monografías, encargadas por aquél a 18 escritores de bien cimentada fama en esta clase de estudios. Y para dar a la obra la mayor unidad posible creyó necesario el P. Venturi dar a sus colaboradores unas pocas normas que diesen cierta uniformidad a la obra no fácil que emprendían. Estas debían tener en cuenta, en primer lugar, la clase de público a quien iba dirigida, que no sería ciertamente para los especialistas, sino a los universitarios y personas cultas. También había que tener en cuenta las fuentes bibliográficas, exposición de materias, etc.

Teniendo todo esto en cuenta pudo editarse una magnífica y documentada obra, cuya segunda edición italiana ofrece la Casa G. Gili al público de habla española en una nueva edición, traducida esmeradamente por varios padres agustinos bajo la dirección del P. Félix García.

En realidad, aunque abundaban los ensayos y monografías sueltas sobre esta materia tan importante, no se conocía aún, que nosotros sepamos (fuera de la obra del P. Pinard de Laboulaye) una obra fundamental que, abarcando en su conjunto las creencias de la Humanidad en el espacio y en el tiempo, las estudiara con la seriedad y detenimiento que merecen; ya que las obras conocidas, o resultaban anticuadas por no haber podido utilizar los métodos modernos de investigación, que tanta luz han arrojado sobre los mitos y leyendas de la Humanidad, o bien eran puras fantasías y novelasseudocientíficas, casi siempre utilizadas y esgrimidas por los enemigos de la verdadera religión para atacarla en sus cimientos.

Sin apartarse de la unidad primitiva de la obra, la Editora española, considerando, sin duda, el gran interés que para españoles y americanos había de tener el conocimiento de las creencias del Nuevo Mundo en la época precolombiana, ha ampliado la obra con una nueva monografía sobre la religión de los incas, escrita por el Padre Rubén Vargas Ugarte, S. I.

Para dar una idea al lector en esta breve reseña, que el espacio disponible no nos permite ampliar, de la obra que comentamos, bastará con que indiquemos a continuación los títulos y autores de algunas de las 24 monografías que integran sus tres tomos en cuarto :

José Mesina, S. I. : *Historia y métodos de la investigación religiosa.*

Renato Bocasino : *La religión de los primitivos.*

Justino Boson : *La religión súmeroacadia y asiriobabilónica.*

Ambrosio Ballini: *Las religiones de la India.*
Aristides Calderini: *La religión de los egipcios.*
Juan Vaca: *La religión de los chinos.*
Pedro Silvio Rivetta: *La religión de los japoneses.*
Bruno Vignola: *La religión de los antiguos germanos.*
Víctor Pisani: *El paganismo bálticoeslavo.*
León Tonderini: *La religión mandea.*
José Ricciotti: *La religión de Israel.*
M. Angel Guidi: *Historia de la religión del Islam, etc. etc.*

Completa la obra un hermosísimo estudio histórico y doctrinal de la religión cristiana, dividido en cuatro partes, que forman otras tantas monografías, escritas por los Padres de la Compañía de Jesús, Rosadini, Ferraris, Pirri y Rosa, respectivamente. Cada monografía va acompañada de una extensa bibliografía.

En suma: se trata de una obra que, por su extensión y autoridad de los autores, resulta de un gran interés para toda persona que se ocupe de esta clase de disciplinas y aun para toda persona culta.

A. P. G.

EL GRABADO EN LA ILUSTRACION DEL LIBRO:

Las gráficas artísticas y las fotomecánicas,

por FRANCISCO ESTEVE BOTEY - Editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. - Instituto «Nicolás Antonio» - Madrid, 1948. - Dos vols.

Decía Gracián, con su peculiar y reconcentrado ingenio, que los libros no fueron hechos para ejercitar los brazos, sino las inteligencias. Quería recomendar con esto la brevedad, que tanto practicaba él mismo, quintaesenciando sus frases y sus conceptos, ni más ni menos que con el otro aforismo, tan repetido, de que lo bueno, si es breve, es dos veces bueno. En una sola mano cabe este libro de Esteve Botey, y aun sus dos tomos, llenos de conceptos, de erudición, de agudeza artística, de consejos, de sabiduría. El artista que nos da solamente su visión del mundo y de las cosas merece gratitud y admiración; pero si sobre esto, como hace Esteve Botey, nos descubre los secretos de la técnica, enseña el camino a los que quieren aprender y les descubre en cada página un

horizonte, entonces merece, además, que se le señale como maestro, título que es, en el sentir de quien esto escribe, uno de los mayores elogios que pueden ser conferidos a un artista, porque con él se le asciende casi a la categoría de creador de almas.

El concepto en que está inspirado el libro a que me refiero no es nuevo en el autor, ya que, en este caso, no hace más que reincidir en el móvil didáctico que le guió al escribir sus anteriores obras, desde la primera, titulada *Grabado* y publicada en la ya lejana fecha de 1914, hasta la última: *Evocación del Viejo Madrid. Recuerdos y experiencia de un viejo pintor*, en donde trae a la memoria episodios de su juventud en capítulos hondamente líricos, no ya por la forma, sino por la profundidad e intensidad del sentimiento, deduciendo de todo ello consecuencias para marcar caminos a los que empiezan. Es ésta una compenetración profunda entre la didáctica y la poesía, que rara vez se dan unidas en unas mismas páginas.

Pues bien: esta obra, que sigue el camino de las anteriores, es un breviario denso y completo de las artes en la ilustración del libro, en donde no sólo se relata su origen, su evolución, su técnica, diferenciando a las unas de las otras, dándole a cada una su valor, sino que se describe punto por punto el medio de conseguir una obra de arte por cada uno de los procedimientos. De modo que obra tan breve y densa tiene a la vez el valor de un libro de consulta, de orientación y de cultura. Existen algunas bibliologías extranjeras: el Giuseppe Ottino, refundido por Fumagalli de la colección de manuales Hoepli, y el Sven Dhal—*Histoire du Livre*—, traducido al francés de la obra de un excelente profesor de Copenhague. Pero, aparte de la dificultad de encontrar estos libros en el día, aun una vez hallados no nos resuelven en el conocimiento de estos problemas ni la mitad de lo que este que tenemos a la vista. En adelante, quien tenga un libro en la mano—un libro: la síntesis más perfecta de la cultura moderna—podrá saber, aun cuando sea profano, cuáles han sido los métodos que se han seguido en su ilustración, desentrañar su significado artístico y su origen y seguir el proceso que lleva a conseguir resultados semejantes. Por primera vez una de estas obras no se consigue con la copia de otras—que, por otra parte, no existen—, sino después de la propia experiencia tras muchas horas, días y años de incesante y afortunada labor sobre los cobres; después de una vida entera dedicada a re-

gentar la enseñanza del arte profundo y vigoroso del grabado en la Escuela Central de Bellas Artes.

La obra consta de dos tomos: el primero—de 384 páginas de apretada lectura y pulcra labor tipográfica—se divide, a su vez, en dos partes: las gráficas artísticas, por un lado—sobre madera, sobre cobre o sobre piedra, los tres elementos fundamentales de las artes gráficas—, y las gráficas fotomecánicas, en que no interviene ya directamente la vista y la mano del hombre, sino el ojo artificial de la máquina fotográfica y la mecánica aplicada a las industrias artísticas; esa prolongación inerte de la mano y de la voluntad del hombre. No es preciso añadir que Esteve Botey se refiere a la Xilografía y a su técnica, a la Calcografía, con sus variantes de buril y aguafuerte y con sus distintos procedimientos—agua, tinta, lavado, punta seca, barniz blando, ruleta, *manière noire* y *poinçonné*—, y a la Litografía, con la consiguiente explicación de cómo se estampan tales obras; estampación que en algunos casos, como el del grabado al aguafuerte, constituye por sí misma un verdadero arte. En la segunda parte van incluidos la fotografía y el fotograbado: el fotograbado de línea, el directo, la tricromía y la cuatricromía, la fototipia, el fotolito, el huecograbado plano y el huecograbado rotativo, el offset, la galvanoplastia, un capítulo sobre las tintas y barnices y otro sobre los papeles. Por último, en el segundo tomo van coleccionadas 289 láminas de lo más original y vario, recogidas con el exclusivo objeto de marcar la diferencia entre los procedimientos que en el texto se explican; pero que a la vez tienen en buena parte el curioso valor de lo nuevo, de lo inédito, de lo no conocido.

Por todo ello consideramos esta obra del profesor Esteve Botey como una de las más útiles, no sólo para los bibliófilos, sino también para los artistas y para el público en general, que puede conocer mediante su lectura cuál es el secreto de la ilustración del libro, de la ilustración de la prensa que todos los días pasa ante sus ojos sin llegar a revelarles nunca el más íntimo de sus secretos.

A. O. M.

DOCUMENTACION LEGISLATIVA

Premios de la Exposición Nacional de Bellas Artes

El «Boletín Oficial» publicó, el día 16 de junio, los fallos de los respectivos Jurados

El *Boletín Oficial del Estado* publicó, en su número del 16 de junio, entre otras, las siguientes disposiciones:

Orden por la que se nombra el Comité organizador de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1949.

Orden por la que se aprueban las propuestas elevadas por los respectivos Jurados de Premios de la Exposición Nacional de Bellas Artes del presente año, concediendo las siguientes medallas:

Pintura.—Primeras medallas: A don Jenaro Lahuerta López, por su obra «Retrato de Azorín»; a don Adelardo Covarsí Yustas, por el «Montero de Alpetreque», y a don Juan Miguel

Sánchez Fernández, por «La lección de los seises».

Segundas medallas: A don Juan Antonio Morales Ruiz, por «Retrato de la señora de Chicheri de Manzano»; a don Gabriel Esteve Fuentes, por el «Alcalde de Albuixech»; a don Francisco Lozano Sanchis, por «La noria»; a don Francisco Ribera Gómez, por «Mujeres del litoral»; a don Enrique Segura Iglesia, por «María», y a don José María Labrador Arjona, por «Los pastores y el lobo».

Terceras medallas: A doña Concepción Salinero Forcada, por «Juana»; a don Federico Lloveras Herrero, por «Retrato de la señora de Rodríguez»; a don Alberto Duce Vaquero, por

«Composición»; a don Paulino Vicente Rodríguez de Echevarría, por «Fray Juan de la Miseria»; a don Agustín Redonda Alonso, por «Segovia»; a don Guillermo Vargas Ruiz, por «Composición»; a doña Teresa Sánchez Gavito, por «Conversión de María Magdalena»; a don José María Vila Cañellas, por «Mercado de Vich»; a don Benito Prieto, por «Cristo»; a don Amadeo Fontanet, por «Gerona»; a don Antonio Solís Avila, por «Carmen», y a don Ricardo Macarrón Jaime, por el «Entierro de Jesucristo».

Escultura. — Primeras medallas: A don Ignacio Pinazo Martínez, por «Enigma», y a don Juan Luis Vassalo, por «Gades».

Segundas medallas: A don Salvador Octavio, por «Música religiosa y música profana»; a doña Carmen Jiménez Serrano, por «Juanito», y a don Antonio Martínez Penella, por «Amanecer».

Terceras medallas: A doña Luisa Granero Sierra, por «Desnudo»; a don Jacinto Higuera Catedra, por «Retrato de mi mujer»; a don Antonio Torres Clavero, por «Prometida», y a don

Juan González Moreno, por «Muchacha».

Grabado. Primera medalla: A don Antonio Vila Arrufat, por «La Cena»; segunda, a don Ernesto Furió Navarro, por «Una calle de Morella», y terceras, a don Julio Franco, por «La casa de labor», y a don Francisco Iñiguez, por «El Escorial».

Dibujo.—Primera medalla: A don Jesús Molina García, por «Músicos populares»; segunda, a don José Caballero Caballero, por «Dibujo», y terceras, a doña Milagros Daza, por «Pescadores», y a doña Delhy Tejero, por «La favorita».

Arquitectura.—Primera medalla: A don Felipe López Delgado, por «Proyecto de altar monumental a Nuestra Señora del Carmen en la isla Marola»; segunda, a don Francisco Cabrero y don Rafael de Aburto, por «Monumento a la Contrarreforma», y terceras, a don Antonio Navarro Sanjurjo, por «proyecto de reconstrucción del palacio de Boadilla del Monte», y a don Manuel Jaime de Vicuña, don Alejandro Blond, don Federico Facit, don Jenaro Cristos y don José Varela Feijoo, por «Plaza de toros de Jaén».

