

NUESTRO **T** *tiempo*

REVISTA ESPAÑOLA DE CULTURA

6



JULIO
1952

NUM. **6**

SEGUNDA EPOCA

AÑO IV

julio 1952

NUESTRO *T* *tiempo*

PUBLICACION MENSUAL

Director: JUAN VICENS

Gerente: ANGEL SANCHEZ

Redacción y Administración: Bucarell 12, Desp. 406; Teléf. 10-35-37. Apto. 10782.—México, D. F.

**PORTE
PAGADO**

Autorizada como correspondencia de segunda clase en la Administración de Correos número Uno de México, 1, D. F., el 30 de noviembre de 1951.

SUMARIO:

EDITORIAL

LA CIENCIA AL SERVICIO DE LA
DESTRUCCION Y DE LA
MUERTE

LA PAZ Y LA INDIVISIBILIDAD
DE LA CULTURA

JUAN REJANO

HOMENAJE A VICTOR HUGO

GABRIEL GARCIA
NAREZO

EL CINE BAJO EL FRANQUISMO

JOSE HERRERA
PETERE

POEMAS BREVES

JOSE CHAVEZ
MORADO

PRIMERA EXPOSICION CONJUN-
TA DE ARTISTAS PLASTICOS
MEXICANOS Y ESPAÑOLES RE-
SIDENTES EN MEXICO

JOSE RENAU

SOBRE LA BIENAL FRANQUISTA

JORGE CUENCA

LA SALA DE ESPERA DE LA
FALANGE

EUGENIO POTHIER, POETA DE
LA COMUNA DE PARIS

PEDRO GARFIAS

A LENIN

V. ERMILOV

LO NUEVO EN LA VIDA Y EN
LA LITERATURA

Precio del ejemplar \$2.00. Suscripciones: un año \$20.00, semestre \$10.00. m/n.
Giros y pedidos de ejemplares a nombre del Admor., Santiago Anglada.



La ciencia al servicio de la destrucción y de la muerte

L A historia de la ciencia médica, englobando en esta denominación a la Física, la Química, la Anatomía, la Biología y a otras ramas auxiliares o complementarias, ha sido durante siglos la historia de una lucha constante y esforzada contra la muerte.

En cierta medida, las ciencias médicas han venido siendo manifestaciones al margen de la infraestructura social. Sucedió así que, por ejemplo, durante las etapas de nacimiento, desarrollo y consolidación de la burguesía, este régimen social, basado en la explotación personal y egoísta de los hombres, de las fuentes de riqueza y de los medios creadores de riqueza, hizo al mismo tiempo posible el rápido crecimiento de las ciencias médicas, aunque sus beneficios, por razones económicas fundamentalmente, no hayan sido asequibles a todos.

Mas llegada la etapa de descomposición del sistema burgués capitalista en su forma superior y última, el imperialismo, se verifica en la superestructura de éste una descomposición que corresponde a lo que corroe su infraestructura. Así sucede hoy que en ciertos países capitalistas, algunos hombres de ciencia, siguiendo la voz de mando de los núcleos agresores que anhelan y pre-

para una nueva guerra imperialista, se han puesto al servicio de la muerte.

Por que esto y no otra cosa es lo que significa el hecho monstruoso, la traición verificada contra la humanidad por algunos científicos al utilizar sus conocimientos para crear la bomba atómica primero, y hoy, al someterse a las órdenes del militarismo agresor y cumplir su mandato creando los medios necesarios que han permitido a éste desatar la guerra bacteriológica.

La conjunción en manos del militarismo yanqui de la herencia bestial del racismo nazi, creador de las científicas cámaras de gas y de los civilizados hornos crematorios, junto con la herencia del imperialismo japonés, ha apresurado en ciertos hombres de ciencia de los Estados Unidos el proceso de esta aberración inhumana, este salto atrás desde el campo de los enemigos de la muerte hasta el de los promotores de la muerte atómica y bacteriológica. Y decimos que este proceso se ha apresurado porque no es posible olvidar que ya en 1925, frente a los 37 países que firmaron el Protocolo de Ginebra merced al cual se prohibió el empleo de gases asfixiantes o tóxicos y los medios bacteriológicos, tan sólo los Estados Unidos y el Japón dominado por el militarismo feudal se negaron a firmarlo.

Tampoco es lícito olvidar que han sido plumas norteamericanas las que han escrito las siguientes frases:

“Considero que disponemos de los mejores sabios que trabajan sobre este problema, y hacia el final de la segunda guerra mundial habíamos sobrepasado ya a cualquiera de nuestros adversarios”. (Adam H. Waitt, jefe del Servicio de Guerra Química de los Estados Unidos, en “New York Times” de marzo de 1949.)

“Toda arma que ofrezca la posibilidad teórica de poner fuera de combate a cualquier nación, sea la que fuere, sin dañar sus fábricas y talleres, es un arma atrayente” (Science Digest, de abril de 1951).



AHI está la denuncia de Kuo-Mo-Jo, presidente del Comité del Pueblo Chino para la Defensa de la Paz y la del ministro de Negocios Extranjeros de la República Popular de China, rebosante de pruebas respecto al salvaje lanzamiento de bacterias por las fuerzas aéreas agresoras de Estados Unidos en Corea y en China. La bestial destrucción de miles de edificios civiles, de poblaciones enteras en Corea del Norte, el asesinato por medio de bombardeos friamente deliberados de miles y miles de patriotas inermes, de mujeres, ancianos y niños, la utilización constante de las bombas de napalm, han sido seguidas hoy por la guerra bacteriológica. No hay duda de que el mundo ha podido ver ya cuál sería el destino de la humanidad si los representantes militares y civiles de un régimen social lanzado a marchas forzadas por el camino del

más salvaje de los primitivismos consigue desatar la nueva guerra que prepara.

La reacción de los hombres honrados del mundo no se ha hecho esperar. Surgió la valiente, humana y científica posición de Joliot-Curie al denunciar el crimen, al dirigirse primero a los hombres de ciencia norteamericanos, y después a Warren Austin, delegado de los Estados Unidos en las Naciones Unidas. La hipocresía mostrada por éste, así como por algunos de los científicos a quienes Joliot-Curie dirigió su mensaje tiene su base en el conocimiento que ellos poseen respecto a ciertos hechos fundamentales en relación con la guerra bacteriológica.

Por ejemplo, ellos deben saber, puesto que es del dominio público, que un grupo escogido de japoneses especialistas en la guerra bacteriológica (Ujiro Wakamatsu, Masajo Kitano y Shiro Ishii entre otros) fué puesto en libertad por los yanquis y trasladado más tarde a Estados Unidos para ampliar sus experiencias. Existe también el informe de la Secretaría norteamericana de la Defensa hecho público por la agencia Associated Press en julio de 1949. Según el informe, base para la petición al Congreso de una nueva partida de millones, ese dinero se emplearía en la construcción y equipo de nuevos laboratorios en Camp-Dietrich, Maryland. "Esos fondos —decía el informe— serán utilizados para el perfeccionamiento del arma bacteriológica, tanto en el aspecto ofensivo como en el defensivo. Esta arma se destina a ser usada tanto contra los seres humanos como contra las fuentes productoras de alimentos: los animales y las plantas... Las investigaciones están orientadas hacia la finalidad de utilizar el arma bacteriológica en cualquier parte del mundo".

Este cínico salvajismo, la ya desatada guerra de bacterias, es la que ha movido a opinar, dentro del campo español, a hombres de ciencia como el Doctor José Giral, presidente del Consejo Español de la Paz: "Las armas de la guerra bacteriológica —ha escrito el Doctor Giral— son las que más profundamente deben indignar a toda la humanidad. La difusión de una epidemia provocada por microorganismos patógenos, deliberadamente lanzados entre masas pacíficas e indefensas, rebasa los límites de toda crueldad bélica y adquiere la categoría monstruosa de un crimen colectivo, alevoso y premeditado, cuyas víctimas pueden contarse por millones en poco tiempo".

Ante esta nueva manifestación de la criminalidad del imperialismo, es indudable que la situación de España se ha agravado considerablemente. El franquismo, al vender a Estados Unidos nuestro suelo y su ejército, ha quedado ligado a sus amos en relación con cualquiera de los medios bélicos que éstos lleguen a utilizar. Así pues, España sería en caso de guerra, no sólo base para la guerra atómica, sino también para la guerra bacteriológica.

En la España franquista existe ya una Comisión para las Investigaciones Atómicas dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Generales y técnicos nazis llegados a España en 1945, al verificarse el colapso de Alemania, quedaron a disposición del Alto Mando franquista, reorganizaron la industria química militar y están hoy bajo las órdenes de los servicios especiales del ejército de los Estados Unidos.



A FORTUNADAMENTE para la humanidad, esta ciencia de la muerte no es toda la Ciencia. También en este aspecto se delimitan dos campos de orientación distinta, opuesta en sus fines. Porque la Ciencia en la Unión Soviética y en las Repúblicas Populares está, como nunca lo estuvo en cualquier época anterior, al servicio del hombre, de toda la humanidad. No es el azar quien hizo posible el desarrollo en la U. R. S. S. de las teorías fisiológicas de Pavlov, la revolucionaria orientación dada a la Genética por Michurin y Lisenko, el descubrimiento del suero de Bogomolets, los métodos de la doctora Kliueva para el tratamiento del cáncer o las nuevas técnicas de neurocirugía de Burdenko. Tampoco es producto de la casualidad el hecho de que mientras en los Estados Unidos crece año tras año el espacio de las tierras estériles a causa del laboreo inadecuado, en la U. R. S. S., merced a las gigantescas obras de irrigación llevadas a cabo en las regiones del Don y del Volga, enormes extensiones improductivas rendirán fruto en beneficio del hombre. Esta es una ciencia humana, consciente de su misión social; ésta es la Ciencia de vanguardia, la Ciencia heredera del sentido humano que vive en los esfuerzos y descubrimientos científicos del pasado; ésta es la Ciencia que domina a la Naturaleza y la pone al servicio del hombre; es la Ciencia que señala el camino a la Ciencia futura.

Los intelectuales españoles deben tomar posición ante esta bifurcación de caminos. Los hombres de Ciencia españoles deben comprender que la guerra bacteriológica desatada sobre China y Corea por el imperialismo norteamericano es, además de una realidad salvaje y antihumana, anuncio de nuevas y monstruosas formas de exterminio científico de la humanidad. Porque una vez lanzada esta ciencia del crimen por el sendero de la muerte todos los pueblos de la Tierra tienen pendiente sobre su cabeza la amenaza del aniquilamiento total.

Es preciso tomar partido, más de 600 millones de seres humanos lo han tomado ya y 1,700 hombres de ciencia norteamericanos se han dirigido recientemente al gobierno de su país manifestándole su oposición al uso del arma bacteriológica. Este camino ancho de la paz, en el cual tienen todos cabida, amplía diariamente sus límites.

La reciente declaración de un numeroso grupo de médicos españoles, entre ellos, los doctores Márquez, Rivas Cherif, Dionisio Nieto, Arturo Cortés, Urbano Barnés, Pérez Urría, Comesaña, Cajal Peirona, Solares, Priego, Rioboo, Más, Vega Trápaga y Moré, denunciando con valentía la utilización del arma bacteriológica, demuestra la gran comprensión que de la existencia de este hecho monstruoso tienen muchos hombres de ciencia de la emigración española.

El Movimiento Español de la Paz es el único lugar donde tienen su puesto los intelectuales y hombres de ciencia íntegros, honrados y conscientes del papel decisivo que pueden y deben jugar en esta etapa histórica. Cualquier español, dedicado o no a labores científicas en relación con la medicina, que admire, defienda o siga la tradición científica de Andrés de Laguna, Miguel Servet, Gómez Pereira, Nicolás Gutiérrez de Angulo, Feijoo, Mata, Ferrer y Cajal; todos aquellos que tienen presente el eterno ideal de la ciencia médica, para aliviar los sufrimientos del hombre, deben estar frente a los crímenes yanquis en Corea y en China, exigir la cesación de este atentado contra la especie humana y pedir el castigo de sus responsables directos: el imperialismo agresor de los Estados Unidos y sus colaboradores.

Frente a la Ciencia puesta al servicio de la muerte, nosotros afirmamos que los pueblos del mundo ganarán la paz y la vida. Luchamos por salvar la verdadera esencia de la Ciencia, por salvar las conquistas científicas, por lograr que para siempre ellas estén al servicio del hombre, al lado de la paz y del progreso de los pueblos.

La opinión pública mundial manifiesta con mayor fuerza cada día su exigencia de que los problemas internacionales se resuelvan por medio de negociaciones, es decir, por medio de soluciones pacíficas. Es preciso poner fin a la guerra bacteriológica y prohibir la utilización de esta arma inhumana. Es necesario lograr que sea firmado un pacto de paz entre las cinco grandes potencias. Es preciso ganar la paz para el mundo.

Sabemos que todos los españoles demócratas y patriotas serán combatientes en esta gran batalla de la paz, la más digna y gigantesca que han emprendido los hombres a través del paso de los siglos.



La Paz y la indivisibilidad de la cultura

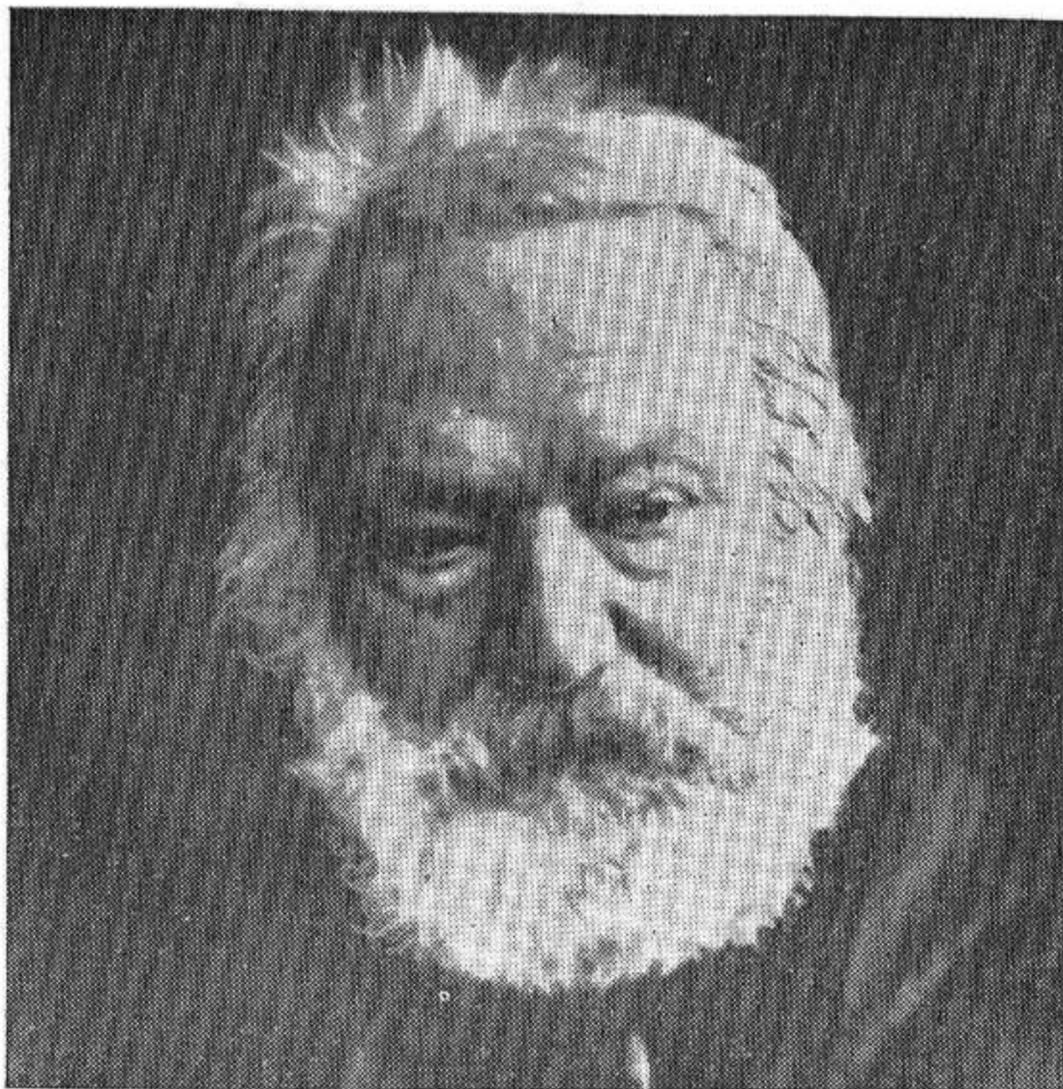
EL Consejo Mundial de la Paz, en la reunión del pasado noviembre celebrada en Viena, analizó profundamente la gran cuestión de la indivisibilidad de la cultura, unidad eterna cuya exaltación se hace hoy más precisa ante las maniobras tortuosas de quienes, llevados por su obsesión bélica, pretenden fraccionarla, encasillarla en compartimentos nacionales, agruparla bajo los mimbres de occidental y oriental supuestamente enemigos y opuestos, falsearla pretendiendo castrar su dimensión universal para encuadrarla en los estrechos y sucios cauces de una finalidad guerrera, destructora de todo signo y manifestación de cultura auténtica.

Se trata, naturalmente, de negar la posibilidad de entendimiento de los pueblos a través de sus creaciones culturales. Se trata de propagar la idea falsa de que para el llamado Occidente sólo es válida una llamada cultura occidental (calificativo que encubre una clara finalidad política), como si occidente fuese una entidad única cercada de murallas y no hubiese existido esa transvasación constante de cultura que a través de los siglos ha hecho posible la existencia del gran acervo cultural común a todos, cuajado de influencias recíprocas, de colaboraciones vivificadoras.

Así como en los pueblos no existe ninguna razón que justifique su enfrentamiento en una lucha que sólo interesa a sus enemigos, al imperialismo agresor, de igual forma es falsa y criminal la idea de presentar las creaciones culturales como obras independientes, situadas a uno y otro lado de una línea divisoria imaginaria, y enfrentadas como ejércitos en lucha, como seres de distinto espíritu y objetivos antagónicos. Por lo contrario, la cultura, tesoro creado por hombres de todos los pueblos, debe hoy aparecer ante nosotros más unida que nunca, como lo están centenares de millones de hombres de todas las razas, ideas y nacionalidades en defensa de la gran causa de la paz, que es también la defensa de la cultura de todo el mundo, patrimonio de la humanidad toda.

De aquí que el Consejo Mundial de la Paz haya señalado la conveniencia de celebrar este año una serie de grandes aniversarios de literatos y hombres de ciencia, los cuales deberán colocarse bajo el signo de la concordia cultural, de la fraternal unidad de la cultura común amenazada por la guerra que las fuerzas imperialistas preparan.

Cuatro nombres están ante nosotros: Víctor Hugo, Nicolás V. Gogol, Leonardo de Vinci y Avicena. Publicamos en este número la biografía del primero, a la cual seguirán las otras en sucesivos números de NUESTRO TIEMPO.



H O M E N A J E A V I C T O R H U G O

En el 150 aniversario
de su nacimiento

Por JUAN REJANO

VICTOR Hugo tuvo la aspiración de encarnar lo que algunos han llamado la conciencia moral de su siglo. Y en buena parte lo logró. Por la generosidad de sus ideas y sentimientos, sobre todo; por la concepción misma de su arte, entendido como un instrumento de ataque a todas las formas de tiranía y, al mismo tiempo, de defensa de todas las expresiones del infortunio. Tal actitud sirvió para que los cuervos de su tiempo cayeran sobre él enfurecidos, y para que todavía, de cuando en vez, aparezcan por ahí algunos pajarillos desplumados piando necesidades, picoteando en "la barba florida" y dejando en ella, despectivamente, esos motes ya herrumbrosos de "ingenuo visionario", "utopista incurable" y otros más estúpidos aún. La cosa, después de todo, no tiene gran importancia. Las utopías, las visiones de Hugo están felizmente, desde hace tiempo, en marcha, y la literatura de gabinete, más podrida que carroña de muladar... Por lo demás, estas son nuestras razones: Víctor Hugo no fue sólo un gran poeta, aunque ello, con los alcances que tuvo en su caso, le hubiera bastado para aspirar al verdadero rango entre sus contemporáneos: fue, a la vez, un combatiente de la justicia social y un defensor de la paz. Un defensor activo, apasionado, militante. ¿No es esta conjunción de virtudes su mayor gloria? Por eso, la conmemoración de su nacimiento, en esta difícil hora cargada de amenazas, no tiene sólo una significación literaria: la tiene también humana,

social, política. Claro está que todo lo que tienda a fortalecer las relaciones de conocimiento y amistad entre los hombres y entre los países en el área de la cultura, tal como persiguen los acuerdos adoptados en Viena por el Consejo Mundial de la Paz, es ya de por sí una contribución directa a tan noble causa, un golpe que se asesta al brazo armado de los belicistas. Apenas hay rincón del planeta donde no haya asomado la cabeza venerable del autor de la **Leyenda de los siglos**. Pero la popularidad de Víctor Hugo está en razón directa de sus grandes servicios, como escritor y como hombre, a las más altas causas humanas. Fue ya en su tiempo una de las figuras más queridas del pueblo francés, y este cariño tuvo un eco resonante en los más lejanos confines. Se le consideró como una voz excepcional —profunda y dilatada como el trueno. Sin límites. Subyugadora. Y familiar. Intimamente familiar. Baste recordar la anécdota tantas veces comentada: a su destierro de las islas normandas, en aquellos años fecundos, insumisos, restallantes contra la tiranía del segundo Bonaparte, le llegaban cartas con esta simple dirección: "A Víctor Hugo. En el Océano". Un océano agitado, tremante, fue Hugo, a cuyas aguas, desde las ávidas riberas, se asomaba toda la humanidad de su tiempo. Lo amó la juventud —¡ay, aquellas lecturas de mi adolescencia, con Gwynnplaine y Gavroche y Quosimodo y Valjean llenándome las pupilas de lágrimas, de llamas rebeldes el corazón!—; lo siguió el hombre estremecido por los sueños de libertad; las madres adoloridas y los poetas sin pan le tejieron más de una corona para sus sienes terrenales. Todavía vive y palpita entre los hombres, ileso su rayo de Júpiter popular.

VICTOR Hugo fue el más genuino de los poetas románticos de Francia. Casi estoy por escribir que fue el romanticismo mismo. De tal manera encarnó las fuerzas creadoras que en la tempestad romántica se albergaban. Pasión y generosidad. Ideas de emancipación y sueños de justicia. Fe en los valores del espíritu. Alteración de los órdenes clásicos. Inconformidad. Lucha. Y, como áurea envoltura, la palabra musical llevada al arrebató. La fronda elocuente.

El romanticismo, como ya se ha visto por alguna mente de nuestros días, no fue un fenómeno circunscrito exclusivamente a la sensibilidad artística: trascendió al pensamiento especulativo, incluso a la vida social. No fecundó por ello solamente el campo poético, plástico, musical: en el filosófico, por ejemplo, dejó también huellas muy características, de las que acaso sean las más sensibles las de la escuela alemana de finales del XVIII y principios del XIX, y en la sociedad burguesa introdujo hábitos, desazones, conflictos, a los que no quedó ajena la psicología colectiva. Los críticos idealistas han querido ver en el romanticismo la resultante del desequilibrio entre el ideal y la realidad. De ahí que ciertos tipos incorporados por la literatura, Don Quijote entre ellos, y ciertos estilos de creación, como el de Lope, les hayan parecido precursores de lo romántico. La antinomia **ideal-realidad** suele ser la fórmula más común para definir el romanticismo. Pero, ¿de qué ideal se trata? ¿Y de qué realidad? Para los animadores de esa teoría, ya se sabe: el alma exaltada, el alma individual, intransigentemente individual, vagando por la región de los sueños, del imposible, del **ideal**, y a sus pies, pesándole como una cadena, la vulgaridad de la vida **implacable, prosaica, fea**. Tal interpretación es cuando menos, incompleta, por no decir falsa. No pasa de la epidermis del fenómeno. O para expresarlo con palabras románticas: es una fantasía. Fantasía sobre fantasía, claro está.

Para nosotros, lo que se conoce como romanticismo es algo más simple y verdadero, más profundo también: es, efectivamente, la secuela de un desequilibrio; pero ese desequilibrio no es otro que el que nace de las entrañas mismas de la burguesía, ya dueña del poder y

del dinero, incapaz de dar curso a las aspiraciones populares, olvidada del legado progresivo que la revolución puso en sus manos. Desequilibrio, pues, entre dos clases sociales: ese es el fondo de la cuestión. Y lo que el arte trata entonces de incorporar a su lenguaje es el sentimiento social producido por ese desajuste, expresándolo por caminos de evasión en unos casos, por caminos de responsabilidad en otros. Las causas, por consiguiente, son causas económicas, sociales, políticas. En cuya raíz, dicho sea de paso, se han alimentado muchos fenómenos complejos y ricos del espíritu, aunque esto suene a blasfemia en orejas idealistas. El escritor francés Georges Cogniot lo ha dicho de manera inmejorable: "Cuando la sociedad burguesa hubo vencido las fuerzas del pasado sobre el terreno escombrado por la Revolución



El pueblo de la Comuna, magistralmente representado por Daumier.

francesa de 1789, fue ella misma, en gran parte, la causa de un desencanto que, en literatura, es el origen del movimiento romántico".

Al romanticismo, como al Renacimiento, por ejemplo, como a todos los grandes hitos de la historia del hombre, hay que buscarlo precisamente en el hombre, entre los hombres, en medio de sus pugnas, sus contradicciones y sus anhelos: no en el éter de las supuestas elaboraciones misteriosas. El espíritu no se fecunda a sí mismo como no sea para producir engendros. La naturaleza y la sociedad son las grandes creadoras de todas las inquietudes humanas.

Pero el árbol del romanticismo, como insinué antes, tuvo dos grandes brazos bien definidos. Uno, para rehuir el desequilibrio, para evadirse de los conflictos de su hora, se orienta hacia el pasado, y da en el culto exacerbado de la Edad Media, de las costumbres caballerescas, de la institución monárquica, del catolicismo, de las vagas ensoñaciones, de las ruínas y las nieblas. Es el romanticismo de signo más individualista, al que se ha calificado justamente de aristocrático, tradicional, arqueológico y creyente. El otro brazo, más consciente, más responsable, dirige los ojos al mañana, procura desentrañar las causas del desencanto que le rodea, y se inspira en los acontecimientos inmediatos del

hombre, iluminándolos con el credo humanitario de una posible redención. Es el romanticismo que ha dejado creaciones más perdurables, el que se atrevía a mirar frente a frente al progreso, en vez de negarlo o eludirlo, y al cual se le ha dado el nombre de romanticismo innovador y liberal. Liberal y democratista, sí, fue esta tendencia romántica, y a ella perteneció Víctor Hugo o, por mejor decir, de ella fue su más vigoroso apóstol, su candente guía y maestro en la obra y en la vida. Hoy, tras la selección que el tiempo y los hombres imponen, se nos aparece definitivamente como el más intenso e inagotable de los poetas del romanticismo francés, incluyendo las dos ramas.

Es cierto que Hugo partió, en sus primeros pasos, del otro romanticismo. Claro. La juventud. La juventud inestable y antojadiza. La influencia de los grandes modelos del género, muy cerca aún en el tiempo. Las **Odas** primero, las **Odas y baladas** en seguida, tienen por eso el aire y los temas de la escuela que pudiéramos llamar clásica en el romanticismo. Luis XVIII el restaurado se entusiasma con una de ellas y le otorga al niño prodigio —Hugo tiene entonces poco más de una docena de años— una pensión de 500 francos. Pero ya en las inmediatas **Orientales** —donde por cierto las torres de España emergen más de una vez— empieza a insinuarse el poeta rebelde a la injusticia, a la violencia, a los desmanes sociales. Ya ahí nos saluda, por ejemplo, el pueblo griego luchando con sus opresores turcos, y el verso comienza a tomar entonces —como en el inglés Byron, como en el ruso Pushkin— formas de relámpago. Sin olvidar que dos años antes (1826) en una de sus primeras novelas, **Bug-Jargal**, Hugo ha recogido ya el trágico destino de los esclavos negros en América.

No, Víctor Hugo no se detuvo, como en Inglaterra Young, como en Alemania Novalis, como en la misma Francia Chateaubriand, para no citar sino unos cuantos nombres de distintos países, en el estadio del pesimismo sentimental, en las tinieblas de una sensibilidad que se embriagaba con la duda intelectual. No. Víctor Hugo pasó esa raya oscura y pesarosa buscando la luz, y dio con ella, y se dejó deslumbrar por su resplandor, porque eran más fuertes en él los sentimientos del humanista que los del egoísta, el amor a los hombres y a sus luchas seculares por la libertad que el culto narcisista a la personalidad glorificada por el laurel frío de los aislamientos. En 1830, es decir, cuando sólo cuenta 28 años de edad, Hugo se aleja para siempre de su pasado monárquico y religioso y se instala en el campo democrático. Significativa victoria. En ese mismo año —destronamiento de Carlos X, revolución popular, subida al poder de Luis Felipe— el joven poeta escribe ya su **Himno** a los caídos por la patria en las jornadas revolucionarias, complemento político de lo que tres años antes, al publicar su drama **Cronwell**, había de pelear en el prefacio como postulado estético de las nuevas ideas: retorno a la tradición nacional y popular frente a la belleza abstracta del clasicismo. En 1830, en fin, da la batalla a los empedernidos académicos de París con su drama **Hernani**, y este es el punto de partida para que la rebelión —la rebelión ya bien segura— se extienda por todo el orbe romántico. Unos años después, con **Nuestra Señora de París** que el gran crítico ruso Belinski saluda entusiasmado y que las grandes masas de lectores reciben jubilosamente, el terreno se afirma bajo los pies de Hugo. De aquí en adelante, cayéndose y levantándose de sus propios errores que no harán sino robustecerle el ánimo, ya no volverá los ojos atrás. El camino de la lucha por un mundo más noble está abierto. Pushkin en la Rusia feudal de los zares, nuestro Espronceda en la España cerril fernandina le siguen de cerca las pisadas gigantes.

Con Hugo, por consiguiente, el romanticismo se orienta hacia un sentido esperanzado de la vida; da con una veta entrañada en el realismo, al incorporar a su propia naturaleza los temas inspirados en la agitada sociedad de su tiempo, y reconoce, sacándolo de la oscuridad a que lo condena el aristocratismo intelectual, el caudal espiritual que

late en el pueblo, en sus zonas más sufridas y explotadas, y lo que de ese caudal puede esperarse. En cuanto a las formas de expresión propiamente dichas, Hugo busca, cada vez con mayor ahínco, hasta lograrlos plenamente, un lenguaje vivo, diáfano, legítimamente nacional, y un estilo directo, firme, popular en muchos casos, que no excluye la riqueza del número y de la armonía ni la calidad de lo metafórico. Tales son, a grandes rasgos, las aportaciones del autor de *El año terrible* a la corriente romántica, aportaciones que lo disocian para siempre del recinto vagoroso creado por el otro romanticismo, cuyos muros se nos aparecen hoy, salvo algunas excepciones, sólo como un antecedente, como un antecedente arqueológico precisamente, y no como una recia fábrica —tal en Hugo— que desafía al tiempo.

LA obra de Víctor Hugo ha sufrido los embates más duros. De la reacción política, por odio al combatiente democrático, al amigo inabitable del pueblo. De la reacción artística —que paradójicamente se ha llamado a sí misma casi siempre vanguardia del espíritu—, por incompreensión hacia el poeta extraordinario y por motivos políticos también: lo uno no está divorciado de lo otro. La batalla contra Hugo comenzó desde los primeros vagidos de lo que hoy denominamos, con horrible vocablo, artepurismo. Las jaurías de la insolencia, de la pedantería, del snobismo castrado se desataron contra esa selva venerable tratando de deshojarla y desgajarla. Inútil empeño. Es como si con un dedal quisiéramos agotar el océano. Hugo tiene hoy mayor vigencia que nunca, porque el pueblo sigue amándolo. ¿Que fue elocuente o, dicho de otro modo, abundante? ¿Que tronó como nube tempestuosa en el Olimpo, en un Olimpo con seres de carne y hueso? ¿Que eligió los grandes caracteres humanos y desdeñó a veces las sutilezas de la psicología en que se detiene morosamente el orfebre literario? ¿Y qué? Retórica fue la de Víctor Hugo que sublima cuanto toca. Ya nuestro católico y monárquico Menéndez Pelayo, que supo ser justo en ocasiones incluso con ateos y republicanos, lo dijo en una frase, grandilocua por cierto, en la que hay, contra lo que algunos supusieron, más admiración que censura. Dijo el crítico español del poeta francés: “Fue el martillo mayor que jamás haya caído sobre el yunque de la Retórica”. El martillo mayor. Exactamente. Pero, para manejarlo, se necesitan bíceps, bíceps de atlante, es decir, genio. ¿Y no es mejor acaso empuñar ese martillo que no un alambre puntiagudo para cazar cucarachas? Pregunto yo a los artepuristas. Y se me podría objetar: “Esa es también una conquista del espíritu”. Sí, pero una conquista al revés en muchos casos... Y Anatole France abundó en parecidos términos: “Hemos de admitir —dijo del coloso— que ha removido más palabras que ideas”. Claro que para añadir en seguida: “Todo su genio está aquí: es un gran visionario y un artista incomparable”. ¿Es la palabra solamente la que hace al artista literario? Fue un gran artista Hugo por la palabra, por la palabra al servicio del sentimiento, evidentemente; pero fue un gran visionario —o sea, un apasionado de las mejores causas— por las ideas, por el borbotón de ideas que los hechos reales hacían brotar de él. De ligerezas y tropezos está sembrada —¿cómo no?— la obra de Hugo. Pero tales defectos, como advirtió Renán, eran necesarios, tan necesarios como lo son en una fuerza de la naturaleza que tiene que buscar salida y expandirse.

En los caracteres creados por Hugo se nota la temperatura del genio cordial, esa medida para todo lo grande y perfectible que sólo se alberga en el verdadero pensamiento humanista, y en ellos relumbra muchas veces las propias ideas políticas y sociales del autor, aliadas a un arte deliberadamente responsable que, si no rehuía en ocasiones los pequeños conflictos personales, sabía proyectarlos siempre hacia una dimensión universal. Recordemos que, ya desde los primeros años de su evolución, Víctor Hugo trata de encontrar soportes

seguros a sus intuiciones de carácter social; quiere explicarse los grandes fenómenos colectivos que ante sus ojos se abren, y se sumerge en las páginas de los teóricos del socialismo utópico como Fourier y Saint-Simon, y del socialismo pequeño-burgués como Blanc, Proudhon y otros, ávido de encontrar soluciones, aunque naturalmente muy lejos de ellas. Esto demuestra que Hugo no era un sentimental a secas, un escritor verbalista, hueco y sonoro, como se le ha llamado por sus enemigos muchas veces, sino un espíritu estudioso, lleno de pasión y curiosidad por los grandes problemas, conviviendo, como él ha dicho de sí mismo, con "un instinto que siempre me llama a conocer el fondo del sufrimiento humano".

UNA obra de esta naturaleza, ¿podría nunca catalogarse como hija de la llamada teoría del arte por el arte? Las tentativas no han faltado —ayer y hoy— como parte integrante de la agresión al poeta. Pero, claro está, sin resultado. La teoría del arte por el arte ha sido siempre una forma de cobardía moral ante el drama real del hombre, molécula de un cuerpo social gigantesco que se mueve constantemente hacia su liberación, y a la vez una interpretación reaccionaria, aunque algunos crean lo contrario, de lo que se propone la expresión artística. Lo que llamamos arte, graciosa o tormentosa sublimación de los sentimientos por medio de la palabra, el color, los sonidos o los volúmenes, que la razón coordina, es un producto genuinamente social, responde a las condiciones físicas y espirituales en que se produce, y participa de ellas, reflejándolas claramente cuando es auténtico, tratando de ignorarlas pero sin conseguirlo —ahí está su tragedia— cuando es falso. El arte no es un precipitado que se obtiene mediante combinaciones más o menos ingeniosas del espíritu aislado, encerrado en sí: es, quiérase o no, desde las cuevas del troglodita al gabinete o estudio de nuestros días, un trasunto acendrado de la vida, de la vida de los hombres, y en ella ha de tener permanentemente su espejo y hallar su imagen. ¿Existe acaso alguna obra de arte, alguna verdadera obra de arte, de la antigüedad o contemporánea, que haya nacido al margen de esas exigencias, más aún, que no las revele en primer término? La escultura y el teatro griegos, la poesía latina, las catedrales del medioevo, la pintura renacentista, los dramas de Shakespeare y de Lope de Vega, las narraciones de Cervantes, los lienzos de Rembrandt y de Goya, las grandes sinfonías, las novelas de Balzac y de Gorki, ¿han brotado quizá por puro juego intelectual, lejos de lo que en su hora y en su medio social palpitaba como aspiración humana? No recurriré a ese último argumento de las comparaciones, que podría demostrarnos cómo todo lo que se ha intentado fuera de esa órbita no ha resistido la prueba de una generación. Volvamos en cambio a uno de los términos de la cuestión. En cuanto el arte se divorcia de las fuentes elementales del hombre, en cuanto deja de ampararse en las fuerzas sociales que lo nutren, y por altanería, por soberbia, por querer bastarse a sí mismo se esconde en su propia concha, cae en lo intelectual, en lo cerebral, que es lo contrario del arte. Antonio Machado decía en sentido figurado: "Toda la imaginería —que no ha brotado del río—, barata bisutería". El río machadiano, está claro, no es otra cosa que la vida. Un arte abstracto, un arte conceptual, desasido de lo humano y lo social, deshumanizado, como ya se le llamó por un filósofo entregado al franquismo, es pura aberración. La conquista de un arte artístico, si cabe esta monstruosidad, quedó en puro chasco. En pirueta grotesca. Y, además, insisto, reaccionaria. Hacer arte para los artistas y los snobs exclusivamente, es, cuando menos, dar en el famoso pastel de liebre sin liebre. Pero con mucha inmundicia a veces, con oscuras ideas que vienen a entorpecer el desarrollo del pensamiento revolucionario y, por tanto, el viaje hacia la verdadera belleza.

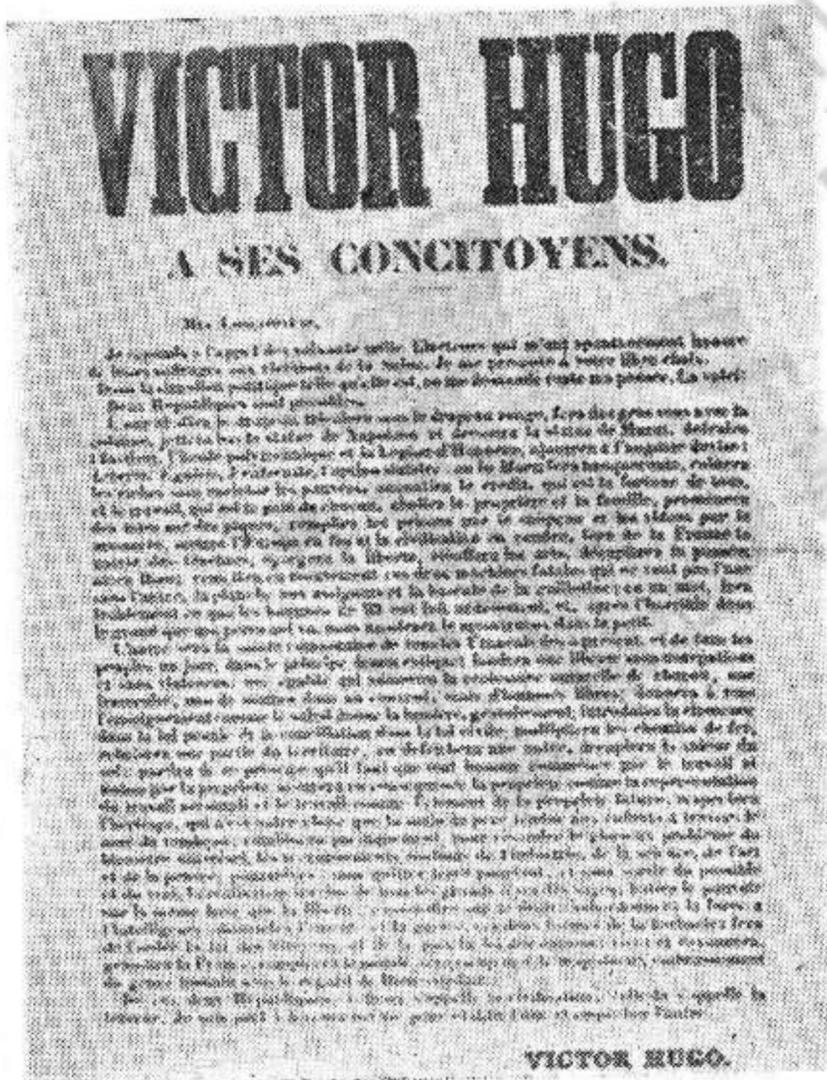
Pongamos los ojos en algunos ejemplos recientes. ¿Qué ha que-

dado de aquellos movimientos poéticos —así los llamaban sus pontífices— que conocimos con el nombre de **dadaísmo, creacionismo, ultraísmo**, típicas lucubraciones de los años posteriores a la primera gran guerra? Ni una huella positiva. Ni una obra que pueda considerarse como tal. Apenas alguna mención, por mera curiosidad, en las historias literarias más acuciosas. Nada. En definitiva, nada. Tal vez algunos de ellos nacieron —yo no lo dudo— a impulsos de los mismos acontecimientos sociales, pero en su errónea trayectoria fueron a parar y sirvieron de instrumento a los peores enemigos del espíritu: a las fuerzas de la gran burguesía corrompida y belicosa. Porque esto es lo verdaderamente lamentable. Arte que aspira a escamotear al hombre o, en otra dirección, a degradarlo, no es otra cosa que una inspiración directa o indirecta de las peores castas de la sociedad capitalista a cuyas órdenes se coloca, como estamos viendo ahora con la literatura existencialista incubada en las cloacas de Francia y de Estados Unidos principalmente, y en la literatura tremendista alentada por la Falange en España.

La teoría del arte por el arte y otras de igual progenie son, en última instancia, las expresiones finales características de un mundo condenado a desaparecer en no muy largo plazo. Pero creo que sus raíces pudieran buscarse en el romanticismo, justamente en la corriente más regresiva del romanticismo. De ella parten para luego llegar a la exacerbación, esas actitudes que vierten en el individualismo exaltado, la soledad huraña, la desesperanza sistemática, el culto metafísico de la muerte. Un día, los críticos —alguno de ellos ya lo ha intentado—

tendrán que prestar una atención preferente a este problema, y revisar muchas de sus facetas, de las cuales seguimos todavía alimentándonos, con no muy clara conciencia de lo que hacemos.

Preguntémonos de nuevo: ¿podría encasillarse a Víctor Hugo, a un escritor como Víctor Hugo, entre los adeptos a la teoría del arte por el arte? Pensarlo sólo, es necesidad. El novelista de Nuestra Señora de París, de Claude Gueux, de Los miserables, de El noventa y tres, el dramaturgo de Marion Delorme, Hernani, María Tudor, Ruy Blas, Los Burgraves; el poeta de Las hojas de otoño, Cantos del crepúsculo, Las voces interiores, Rayos y sombras, Los castigos, El año terrible, la Leyenda de los siglos; el exégeta de Shakespeare y de Cervantes, entre otras grandes figuras, sólo puede ser considerado como un escritor consciente y definitivamente saturado en el corazón mismo del arte que arranca



Manifiesto de Víctor Hugo a sus conciudadanos. 4 de junio de 1848.

del pueblo y vuelve al pueblo, hecho relámpago o acorde de ternura.

En el prefacio de **Lucrecia Borgia** dejó escrito Hugo: "El teatro es una tribuna, el teatro es una cátedra. El drama, sin salir de los límites imparciales del arte, tiene una misión nacional, una misión social, una misión humana". Pasemos por alto alguna expresión, como esa de "los límites imparciales", que nosotros no compartimos, y lo demás podríamos suscribirlo hoy sin dificultad, naturalmente buscando otros términos com-

parativos más acordes con la imaginación de esta hora. Y todavía en otro prefacio también famoso encontramos esta declaración: "El arte, por más que haga, en sus fantasías más desorbitadas y desmelenadas, debe tener siempre presente, como un testigo austero de sus trabajos, el pensamiento del tiempo en que vivimos, la responsabilidad en que incurre, la regla que la multitud pide y espera por todas partes, la pendiente de las ideas y de los sucesos por donde va lanzada nuestra época, la perturbación fatal que un poder espiritual mal dirigido podría causar en medio de este conjunto de fuerzas que elaboran en común, unas a pleno día, otras en la sombra, nuestra civilización futura. El arte de hoy no debe buscar sólo la belleza, sino además el bien".

Entre sus mismos poemas es posible espigar estrofas como ésta:

*Oh, la Muse se doit aux peuples sans défense;
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et las molles chansons et le loisir serein,
Et j'ajoute a ma lyre une corde d'airain.*

Se diría que en estos versos quiso esbozar Hugo una especie de arte poético, el hondo y último sentido de toda su poesía, en la que algunos poetas posteriores, influenciados por él o subyugados por su personalidad, no supieron ver más que el alicatado exterior de su estructura o, a lo sumo, la fecundidad y diversidad de su cosecha, pero en la que sobresale, resonando sin cesar, el acento de las luchas sociales que templaron su corazón.

Hugo es incansable. E inalcanzable en su arduo viaje. Cantando o razonando, siempre será el primero en divisar los objetivos. "El poeta debe marchar delante de los pueblos como una luz", grita en una ocasión. Y a los intelectuales les advierte: "Sois la cabeza misma de la nación... Para no olvidar jamás cuál es vuestra responsabilidad, jamás olvidad cuál es vuestra influencia". Profundas, clarividentes palabras, eternamente justas, que los escritores, sobre todo, debieran llevar siempre consigo como un instrumento de trabajo.

Pero aquí está la última prueba. Hugo nos legó estas líneas para que los empecinados no tengan escapatoria. ¿Que Víctor Hugo perteneció, a las filas de los del arte por el arte? Leed: "Los que han dicho que yo estoy dedicado al arte por el arte han expresado toda una inepticia; nadie me ha aventajado en hacer arte para la sociedad y para la humanidad; siempre he tendido hacia este objetivo y he sabido lo que yo quería". ¿Se necesitarán todavía más aclaraciones?

La obra de Hugo, en suma, como la de todos los grandes creadores artísticos, es una obra arrancada fibra a fibra a la vida, pero no para sumirla en la abyección y en la desesperación, sino para levantarla hacia la luz y la esperanza. Es un paso inicial en ese largo camino que el arte había de recorrer para llegar al realismo socialista de nuestros días, clarísima y humanísima escuela de creación que, en sus primeros frutos apenas cortados de las ramas, revela ya un incalculable caudal de posibilidades.

PERO ¿y la vida? ¿Es posible separar en Hugo la vida de la obra? Unidas están ambas por el vínculo de un profundo amor a la humanidad. Identificadas, también, en las debilidades y los triunfos. Hugo goza en su juventud de los halagos de la reacción: su origen familiar y el carácter de sus primeros tanteos literarios se los granjean. Luis Felipe lo hará más tarde Par de Francia, y la Academia lo recibirá bajo su cúpula. Pero no es esta la atmósfera propia de Hugo, y de ella escapará para situarse en plena calle, en medio de los hombres y de sus conflictos. Sin embargo, Hugo nunca tuvo un credo filosófico y político firme, a pesar de su carácter batallador. Se debatió entre las más encontradas tendencias del pensamiento re-

ligioso y, aunque abandonó a tiempo los dogmas estrechos, no salió jamás del idealismo, es decir, no supo ver en el materialismo y en su dialéctica irrecusable una forma superior del conocimiento filosófico, y por eso se mantuvo siempre dentro de una concepción metafísica de la naturaleza y del hombre. Menos aún comprendió el materialismo histórico, las leyes de la dialéctica aplicadas a la sociedad, no obstante haber vivido uno de los más grandes acontecimientos de su siglo, la aparición del Manifiesto Comunista, y de haber podido beber en las fuentes de Marx y Engels, geniales descubridores de la teoría revolucionaria más grande de todos los tiempos. Se llamaba a sí mismo socialista, por su cercanía a los utópicos, y no llegó a entender el fenómeno de la lucha de clases, incluso se horrizaba cuando el pueblo y especialmente los obreros acudían a la insurrección, aunque después cantara el hecho en magníficos versos. Y lo mismo podría decirse de sus actividades personales en la política, donde no ya en la etapa de sus simpatías monárquicas, sino en la que fue sinceramente republicano, cayó en no pocas lamentables vacilaciones que lógicamente restaron energías a la causa democrática. Sin duda, su mayor error fue permanecer al margen de la insurrección obrera que instauró la gloriosa Comuna en París, la cual, según las palabras de Lenin, fue "el primer intento de revolución proletaria, de destruir la máquina del Estado burgués, y la forma política, "descubierta, al fin", que puede y debe sustituir lo destruido". No es que Hugo llegara a luchar contra la Comuna, ni tampoco que guardara silencio al sonar la hora sanguiñaria, la venganza monstruosa de Thiers. No. Hugo clamó indignado ante la montaña de heroicas vidas segadas entre los comuneros por la mano de los gobernantes burgueses traidores a la patria, que habían pactado con los invasores alemanes. Y aún en 1876, siendo senador, pidió sin conseguirla la amnistía de los comuneros expatriados y presos. Pero, de todas maneras, su actitud primera, su incompreensión ante un destello histórico como el de la Comuna, difícilmente podría explicarse en un hombre que había escrito tan ardientes y conmovedoras páginas del mundo de los oprimidos y explotados.

En definitiva, las ideas políticas de Víctor Hugo fueron las de un intelectual pequeño-burgués, liberal, anarquizante a ratos, que siente de un modo inconcreto la necesidad de mejorar la existencia de los hombres, pero que no alcanza a dar con el verdadero camino. Lo cual no destruye, ni siquiera empequeñece, su sincero, su invariable amor al pueblo y a la libertad. Ningún acontecimiento político o social de importancia, ya se produzca dentro de su país, ya fuera de él, lo dejará indiferente. Y conviene recordar que vivió casi en su totalidad la centuria XIX, estremecida por los estallidos, las convulsiones, las sombras y las luces de un mundo que había logrado romper la dura coraza feudal y contemplaba ya la corrupción de la gran burguesía, señora de todos los resortes económicos y políticos.

Hugo está en todas partes. Clama, reclama, denuncia. Los cinco continentes le vienen chicos. Su corazón va por la tierra y las aguas, de norte a sur, de oriente a occidente, secando lágrimas, inyectando fe, ofreciendo una espada de justicia, de amor, de paz. Hugo es el padre del pueblo. Así lo llama el pueblo mismo. Y cuando este espíritu incansable, inagotable, cuando este río fecundo torne desde el destierro a su patria, ya anciano y llagado de incontables heridas, todavía seguirá por muchos años la batalla, la batalla que sostiene el pueblo y que el pueblo acabará ganando un día, con los versos de Hugo en los labios.

PERO Hugo sostuvo otra batalla además. Otra batalla no menos importante, que viene a enlazarse con la que en nuestros días libramos millones de hombres en el mundo. Me refiero a la batalla de la paz. La paz, ese inmenso bien común, ese enorme tesoro

humano, acaso el mayor de todos, fue para el poeta de las **Contemplaciones** una preocupación viva y constante. A lo largo de su obra, la palabra **paz** resuena a menudo, como una nobilísima aspiración que hay que alcanzar para siempre, y por oposición resuena también la palabra **guerra**, acosada por todas las maldiciones.

El pacifismo de Hugo no se detuvo en la poesía, no se contentó con expresarse desde el libro: subió a la tribuna, congregó a las gentes, traspuso las fronteras de Francia en cálidas advertencias. Claro está que Hugo, respondiendo a su formación ideológica, atribuía ingenuamente las causas de la guerra a la ambición de los tiranos, y no a las pugnas económicas de los regímenes capitalistas. Pero, aun así, su ardiente afán por asegurar la paz y alejar los conflictos armados es un saludable y alto ejemplo del que a veces se desprendían ideas y reflexiones válidas para nuestra hora.

Hace ya más de un siglo, en agosto de 1849, Hugo se reunía con la primera asamblea de Amigos de la Paz, celebrada en París. Elegido presidente de ella entre aclamaciones, el poeta dijo en el discurso de inauguración: "Esta idea de Paz universal es el bien común de todas las naciones que reivindican la paz como bien supremo, la mediación, en fin, sustituyendo a la guerra.

¿Es utópico este pensamiento? ¿Es irrealizable esta idea? Los hombres que se consideran "positivos" como se dice hoy, todos esos políticos que envejecen en las intrigas responderán: sí. Pues bien, yo, sin vacilar, respondo: ¡no!, y lo pruebo. Yo no digo solamente que la paz es realizable. Digo más: es inevitable. Vendrá un día en que los cañones no serán más que piezas de museo, que serán mostradas como instrumentos bárbaros y ante los cuales los hombres quedarán estupefactos de que tanta barbarie haya podido existir".



Los hombres de la Comuna llevando a uno de sus camaradas muertos. Dibujo coloreado de Andrieux.

Y, por último, para terminar su discurso: "He aquí en adelante el fin de la política grande, de la política verdadera: reconocer todas las

nacionalidades, restaurar la unidad histórica y aliar esta unidad a la civilización por la paz; ampliar constantemente el grupo civilizado, dar buen ejemplo a los pueblos todavía bárbaros, sustituir las batallas por los arbitrajes, y en fin, y esto lo resume todo, hacer que la justicia pronunciase la última palabra, que en el viejo mundo pronunciaba la fuerza”.

Cuando en 1854, Napoleón III, aliado a los ingleses y los turcos, lleva la guerra a Crimea, Hugo vuelve a encender su protesta. “La guerra —dice— es un enterrador en grande que se hace pagar caro”. Y muestra su solidaridad con los que defienden heroicamente la independencia de su suelo. Siete años después, en 1861, de nuevo el saltador Bonaparte y la reina Victoria de Inglaterra, unen sus ejércitos de rapiña y emprenden la guerra colonial en China. El Palacio de Verano, una de las grandes maravillas del Oriente, glorificado como el Partenón griego, o el Coliseo romano, o las pirámides egipcias, es saqueado y destruido por los invasores. Hugo, en una carta al capitán Butler, recogida en su libro **Actos y palabras**. Durante el exilio, restalla su terrible látigo enfurecido. He aquí algunas de sus palabras: “Dos bandidos entraron un día en el Palacio de Verano. Uno se puso a robar, el otro a incendiar... Uno de los vencedores llenó sus bolsillos, y el otro, en vista de ello, llenó sus cofres. Luego, cogidos del brazo y riendo, volvieron a Europa... Nosotros, europeos, somos los civilizados y, para nosotros, los chinos son los bárbaros. He aquí lo que la civilización ha hecho a la barbarie. Ante la historia, uno de los bandidos se llamará Francia, el otro Inglaterra. Pero yo protesto... De los crímenes cometidos por los conductores no son culpables los conducidos; los gobiernos son a veces bandidos, los pueblos jamás... Espero que Francia, liberada y limpia un día, devuelva este botín a la China expoliada”.

Si no a un Palacio de Verano, a centenares de ciudades laboriosas de Corea podríamos ahora aplicar estas palabras de Hugo, con la salvedad de que en este caso quienes acaparan sus tremendos calificativos son los yanquis.

En 1869 Hugo asiste al Congreso de la Paz celebrado en Lausana, y allí pronuncia otro discurso de viva significación.

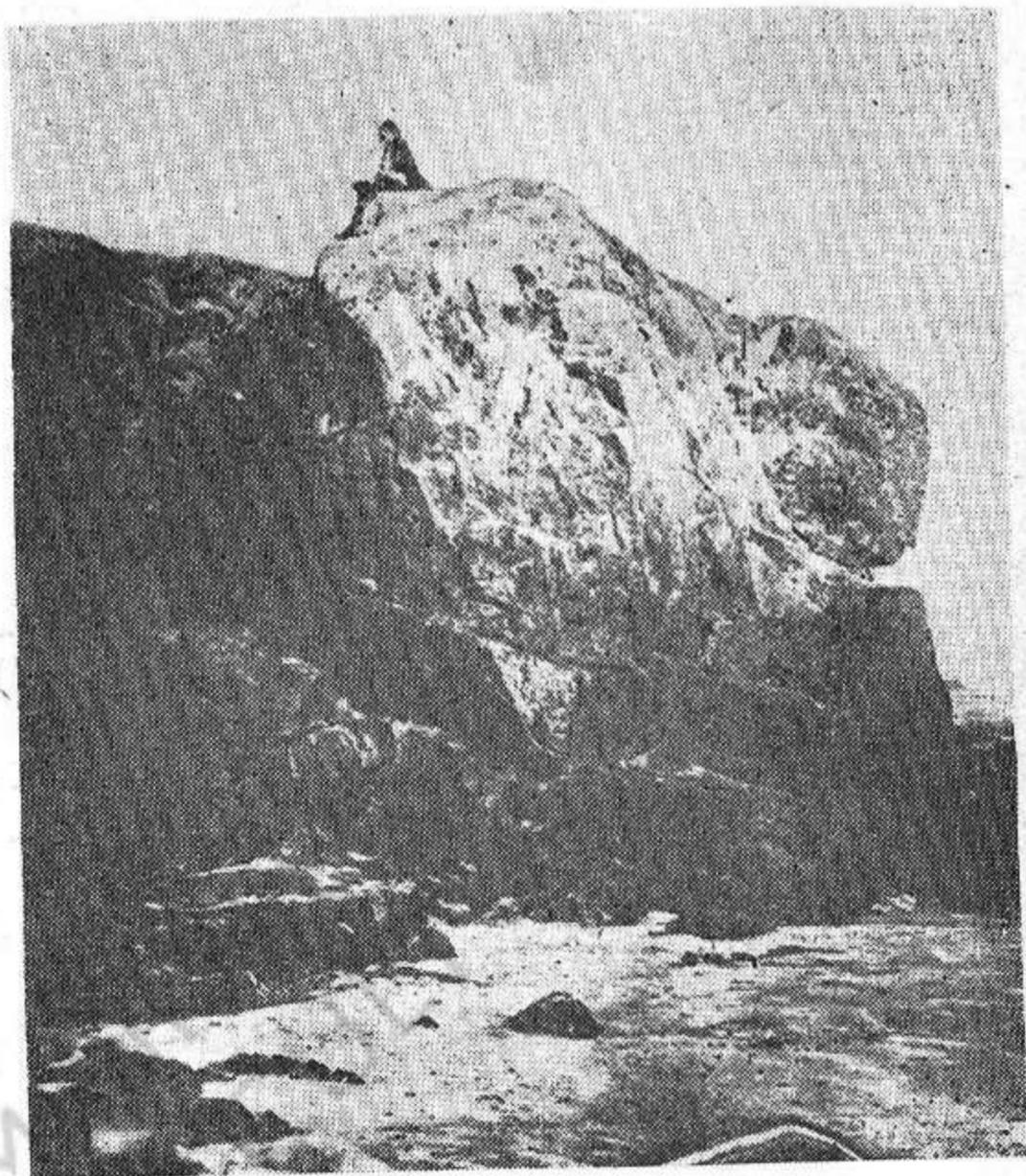
“¿Qué es lo que queremos todos los que nos hallamos aquí? Queremos la paz. La queremos absolutamente. La queremos entre hombre y hombre, entre pueblo y pueblo, entre raza y raza, entre hermano y hermano, entre Caín y Abel. Queremos el inmenso apaciguamiento de los odios. Pero esta paz, ¿cómo la queremos? ¿La queremos sin condiciones? No, no queremos una paz con la espalda encorvada y la frente baja; no queremos la paz bajo el bastón, no queremos la paz bajo el cetro. La primera condición para la paz es la liberación. La libertad es el objetivo, la paz es el resultado”.

Liberación nacional, paz universal son, en efecto, aspiraciones complementarias. Los hombres que hoy luchan en todo el mundo por la paz están ayudando a liberarse a los pueblos oprimidos. Los pueblos sojuzgados, colonizados, entre ellos el de España, que hoy luchan por su liberación están contribuyendo directamente a la conquista de la paz. ¿No dicen las palabras de Víctor Hugo, en estos momentos, lo mismo que dicen las nuestras al encararnos con los imperialistas esclavizadores, con los que llevan la guerra monstruosa de las bacterias a Corea y China?

Hugo hace llegar su voz también al Congreso de la Paz, de Lugano, en 1872, y a los de Ginebra y París. Y en 1877, hablando a los obreros lioneses, les dice: “La paz vencerá. La paz es el verbo del porvenir...”

es el nombre del bautismo del siglo XX”.

Este fue el ideal pacifista de Víctor Hugo; estos fueron los jalones principales de su lucha por la paz, ardoroso e imborrable paradigma que debiera servir de espejo a todos los intelectuales, a todos los hombres que de verdad aspiran a que en el mundo se establezca una convivencia más digna, prometedora, constructiva, y no una enloquecida fábrica de destrucción y de muerte. Porque la paz, a pesar de todos los nobles esfuerzos como el de Hugo, aún tiene que ser defendida por nosotros a la mitad del siglo XX, aún tiene que ser reclamada a diario por millones y millones de hombres que no quieren matarse entre sí ni ser víctimas de las ambiciones de una gavilla de desalmados...



Víctor Hugo en el exilio sobre las rocas de Jersey. 1853.

A LOS españoles nos es particularmente querida la figura de Víctor Hugo. Su infancia, como se sabe, estuvo unida a nuestra patria, aunque por razones dolorosas para nosotros, y en sus libros aparecen con frecuencia España y el tema de lo español, envueltos siempre en una amorosa luz. La gratitud, la devoción nos mueven amorosamente también a nosotros hacia su memoria.

Pero lo que hoy más nos emociona de Hugo a los españoles es la nobleza, la firmeza de su lucha democrática. Hugo luchó por la paz: por la paz luchamos hoy los españoles dentro y fuera de España, unidos estrechamente a los demás pueblos. Hugo luchó por la independencia nacional: por la independencia nacional luchamos hoy los españoles, que no queremos ver a nuestra patria tratada a latigazos por los colonizadores yanquis, uncida como esclava al chantaje de la bomba atómica y a la insolencia del dólar, como ya supimos decirles en Barcelona, en la primavera de 1951, con palabras que no dejan lugar a dudas. Hugo luchó por la libertad: por la libertad luchamos hoy los españoles, por la libertad de nuestro pueblo, desangrado y encadenado por un traidor repelente, por un gusano entorchado que ha vendido sin sonrojo la tierra, las glorias y la frente immaculada de España a un puñado de mercachifles de la guerra. Hugo luchó por un porvenir más justo y feliz para todos los hombres: por ese porvenir luchamos los españoles desde 1936, y no cesaremos la lucha hasta verlo apuntar en el horizonte, alba conmovedora de una vida sin explotadores ni lobos tramposos. Sea, pues, nuestro mejor homenaje a Víctor Hugo, en esta hora de recordación, la promesa —rendida ante su memoria y ante el Consejo Mundial de la Paz— de ser fieles a la causa que defendemos, hasta verla victoriosa, y aun después, sobre la tierra.

El cine bajo el franquismo

Por GABRIEL GARCIA NAREZO

SE repite demasiado que el cine es un arte. Maliciosamente, y con excesiva frecuencia, se olvida que el cine es un vehículo. Todo arte es, en realidad, vehículo de algo. El arte de Egipto y de Grecia, el arte bizantino y el gótico claro está que fueron en buena parte vehículos que sirvieron para expresar una tónica dominante, intenciones religiosas y sociales características. Lo importante es saber qué intención franca o encubierta se envuelve en la expresión artística de cada época, hallar el nexo que existe entre la obra de arte y el motor que mueve los hilos de su apariencia externa.

Partiendo de que el cine (expresión genuina del siglo XX) *puede ser un arte y es siempre un vehículo*, veamos qué es lo que el cine franquista lleva en su entraña, qué ideas y qué intenciones pretende extender y cumplir.

En primer lugar, es necesario dejar bien sentada la afirmación de que el cine de la España franquista, como cualquier otra manifestación de trascendencia social, está plenamente supeditado al criterio fascista oficial: los argumentos, los guiones, la realización, la edición y la distribución, es decir, todo su mecanismo, se encuentra controlado desde el principio al fin por un aparato y por una censura que responden a orientaciones oficiales concretas. Las normas de censura prohíben toda crítica directa o indirecta de la realidad actual de España, prohíben la crítica de la realidad española del pasado en cualquier aspecto que pudiera coincidir con los de hoy, e *imponen el respeto* a una moral hipócrita que borra de las pantallas la presencia del beso, pero que permite y fomenta manifestaciones y argumentos esencialmente inmorales, aparte de tolerar que las películas mutiladas para la exhibición en el interior de España se presenten fuera de ella con escenas *atrevidas*; con ello se consigue un doble fin: un fin económico, ya que así estos films se encuentran en mejores condiciones para luchar contra la competencia de películas realizadas en otros países con mayor libertad en este aspecto de la moral externa; el otro fin es eminentemente político, ya que existen espectadores poco avisados capaces de creer que las películas hechas en España se proyectan allí tal y como él las ve y que por tanto, la España franquista goza de total libertad en el aspecto cinematográfico.

La censura prohíbe igualmente cualquier tema que de cerca o de lejos pueda referirse a cuestiones sociales planteadas desde el ángulo de la lucha de clases. De otro lado, el criterio oficial busca la exaltación constante de la religión católica, la exaltación del *eterno sentido imperial de España* y la de las *virtudes militares*. Existe, además, un constante interés en presentar al pueblo como un conjunto pintoresco, en falsear el carácter popular cuando se narran hechos históricos, de tal forma, que en esos casos el pueblo aparece siempre como seguidor de posiciones fundamentalmente opuestas a sus verdaderos intereses de clase.

Con estas tesis por delante, el franquismo *permite* que el cine, considerado en el aspecto puramente industrial, se desenvuelva con cierta apariencia de libertad. Por otro lado, ha abierto un ancho campo de especulaciones a productores que a él están ligados políticamente. Presente está todavía el sucio negocio de los préstamos a productores, naturalmente seleccionados; entre ellos está Cesáreo González, a quien el Estado franquista prestó *generosamente* 24 millones de pesetas. No es extraño, pues, que su productora *Suevia Films* sea una de las que han lanzado al mercado más películas orientadas ideológicamente por sus favorecedores.

Está claro que el franquismo se esfuerza por negar a través del cine todo lo vivo, real y auténtico de España, y por substituir la realidad y la verdad por obras que, o bien rehuyen enfrentarse con los hechos reales, o bien los abordan con la clara intención de falsearlos.

Marchando por este callejón sin salida que enmarcan las normas de censura, los productores y directores han tenido que elegir entre temas siempre negativos y falsos: la Historia para huir del presente casi vedado, el folclore, la religión y últimamente, entregados cada vez más a la influencia oficial, la propaganda bélica.

Inexorablemente, en virtud de este criterio limitativo en cuanto a los temas y *orientador* hasta la obsesión, las obras cinematográficas realizadas bajo el franquismo aparecen como venenosas flores cultivadas en un asfixiante y tétrico invernadero. Miguel Pérez Ferrero, tráfuga del republicanismo, escribe en *A.B.C.* de 18 de noviembre de 1951: "Más que cine de tema histórico se ha cultivado el de ambiente retrospectivo, y dentro de él, se ha abusado, hasta perder idea de la medida, de la escayola en los decorados, de un barroquismo conceptual pernicioso, y de los procedimientos teatrales en el desarrollo de las peripecias... El rumbo adoptado en contraposición ha sido igualmente erróneo: se ha caído en un pintoresquismo falseado por exageración, y se ha confundido, a menudo, lo patriótico con lo patriote-ro... Todo un cine español de nuestros días está por hacer, mostrando nuestros propios problemas, costumbres, sentimientos..."

Mas ¿es posible que el cine español bajo Franco pueda utilizar honradamente como tema los problemas, costumbres y sentimientos verdaderamente españoles, si esto es precisamente lo que desde el ángulo oficial le está vedado? Claro está que todo un cine español de nuestros días está por hacer. ¿Y qué es ese cine español actual y no hecho, sino la realidad dramática, miserable y rebelde de nuestro pueblo, la realidad que el franquismo odia y teme?

Justamente es de este temor a la realidad actual de España de donde nace la clara orientación del cine franquista hacia las obras históricas, espejo deformador dirigido al pasado, vuelto de espaldas al presente intocable que el propio franquismo ha creado.

El crítico falangista José María García Escudero (*Arriba*, 1-VII-1951) quiere menos películas históricas y más inspiradas en temas de nuestra guerra, desatada por el contubernio de la reacción tradicional y de la Falange. Y para razonar con argumentos su deseo, presenta este aterrador panorama: "Desde 1939 a 1950 inclusive, se han producido en España 435 películas de largo metraje. Si entresacamos de ellas las que pueden considerarse como *históricas*, formaremos una lista más copiosa, por cierto, que la de las mismas películas folklóricas, que, sin embargo, llenan un espacio no pequeño de nuestra producción, con sus *almas baturras* y canarias, sus alegrías de las huertas, sus soles valencianos, sus glorias del Moncayo, sus sueños de Andalucía, sus canciones, castañuelas, canelitas en rama, trajes de luces, embrujos y amores brujos, blancas palomas, Dolores, Macarenas, Malvalocas, Pepes Condes, filigranas, vírgenes gitanas, revoltosas y tontas del bote... En total, y salvo error, 71 películas históricas para 435. Lo importante es que en ellas están casi todas las superproducciones españolas... De 35 películas *de interés nacional*, 18 han sido históricas... En el primer certamen hispanoamericano, en 1948, ni una sola de las seis producciones que presentamos era contemporánea... ¿No es desconsolador que nuestra guerra, en cambio —la última, la que todos hemos vivido—, sólo haya inspirado seis películas en once años?"

Pero ¿acaso la sublevación franquista, la intervención militar extranjera llevada a cabo por nazis y fascistas, los bombardeos de pueblos y de ciudades indefensas como método de terror, toda la inmunda bestialidad antipopular y antiespañola que ensangrentó, como ensangrienta, la tierra española; todo esto, fundamento y base de la espantosa realidad actual, puede inspirar obras de creación? El crítico falangista de *Arriba* conoce bien esta falta de capacidad inspiradora que para el franquismo tiene la guerra civil desatada por él, capacidad nula de inspiración que no solamente se refiere al cine, sino a la novela, al teatro, a la pintura, o a cualquier otra manifestación del espíritu surgida en la España franquista. No; aunque pudiera parecer lo contrario, el crítico falangista sabe esto perfectamente, pero lo oculta porque su misión, naturalmente, no es la de confesar la verdad, sino la de exigir un cine más apegado a los lineamientos políticos del régimen. Así, cuando pide películas basadas en la guerra que el régimen de Franco desató, está exigiendo la producción de films que psicológicamente preparen el clima bélico que aquél necesita hoy urgentemente.

En ningún campo ha sido capaz el régimen franquista, por antipopular y antinacional, de inspirar nada que refleje claramente la realidad. Y ello viene de que el franquismo es un régimen estéril, enemigo de todo lo vivo, un régimen nacido para perpetrar el asesinato físico y moral de los hombres y de los valores espirituales de España.

Mas estas *críticas* reflejan una cosa cierta, el hecho de que el franquismo, pese a su política *orientadora*, no ha logrado hacer del cine el instrumento que desea. No hay que olvidar que los elementos capitalistas y téc-

nicos, es decir, la base humana del mecanismo cinematográfico, son una minoría desleznable, podrida, a la cual, fundamentalmente, interesa el cine tan sólo como negocio. Es imposible que de la unión entre la podredumbre oficial y la suciedad de los productores puedan nacer otras cosas que no sean estas películas cuyo conjunto señalamos.

Han servido de poco los infinitos artículos publicados en la prensa año tras año. Los concursos de guiones convocados por el Sindicato Nacional del Espectáculo han sido intentos de resultado casi nulo. Otro crítico falangista, Luis Gómez Mesa, dice de ellos en *Arriba*: "Hasta ahora, y seamos sinceros, no pretendamos engañarnos una vez más, estos concursos no han tenido ninguna repercusión en nuestra actividad fílmica. Son poquísimos los guiones premiados que han efectuado nuestros productores —no obstante la concesión a esas películas del 40 por ciento de crédito sindical de sus presupuestos—, tanto que no llegan a uno por año. Y se celebran estos concursos hace ya más de dos lustros".

¿Cómo es posible que los productores no quieran llevar a la pantalla los guiones premiados por el sindicato falangista del Espectáculo a pesar de que se les anticipa, si lo hacen, casi la mitad de los gastos de realización? Este hecho, al parecer insólito, tiene no obstante un significado clarísimo: el aniquilamiento de la capacidad intelectual creadora llevado a cabo por el franquismo hace que los guiones premiados, si bien perfectamente fieles a las normas oficiales, carezcan de calidad e interés general mínimo. Por ello, a pesar del señuelo de la ayuda económica del Estado, los productores se niegan a realizar sobre ellos películas que habrían de ser seguros fracasos artísticos y económicos.

Sin embargo, los intentos del franquismo prosiguen y se acrecientan. Porque es preciso partir de la base de que el cine producido en España desde 1939, con sus películas de Historia falsa, con sus españoladas lamentables, con su teatro fotografiado, con todo ese conglomerado fílmico antirrealista, ha cumplido en parte una misión desorientadora, una misión y una labor que precisamente por el carácter negativo de sus obras lo hacen, por principio, un cine venenoso. De otro lado, los monstruosos hechos que se han verificado en nuestra patria (su indigna venta al militarismo yanqui como base de agresión para la guerra, la entrega de España para la guerra que el amo prepara y el lacayo secunda), han hecho que el régimen refuerce sus presiones, dé mayor sutileza y malevolencia a sus normas ya conocidas y ponga en juego nuevos elementos, con vistas a lograr una mayor difusión de su política, especialmente la que se refiere a la propaganda bélica.

Esa crítica que pretende aparecer como *más o menos objetiva* está jugando un papel importante como auxiliar de los organismos del Estado franquista en el terreno de la orientación política del cine. Cuando afirma que "el cine español no presenta rasgos característicos definidos", o cuando dice del actual cine español que "a pesar del tiempo transcurrido desde su iniciación en serio, como una manifestación artística más, y de la protección oficial, la mayor parte de sus producciones se caracterizan por presentar un aspecto de amplia desorganización interior..." y que "todavía (el cine) no ha encontrado el camino" (Salvador de Heredia, en *Ya*), la crítica cinematográfica al servicio del franquismo está planteando en forma cruda, ape-

nas velada por la hipocresía del estilo, el problema crucial: la necesidad de que el cine español bajo Franco se estructure aún más según las manifestaciones ideológicas del régimen. Porque si bien es cierto que el anacronismo, la frivolidad, la mediocridad y la estupidez del actual cine producido en España son características toleradas en cuanto que cumplen en cierta medida los deseos del franquismo, también es verdad que, hoy más que nunca, interesa al régimen que tiraniza a España pasar rápidamente de la amplia etapa desorientadora a otra de mayor trascendencia en las intenciones, etapa en que el cine español no tratará de desorientar sino de ayudar a arrastrar a la juventud de nuestra patria hacia el matadero bélico con el espíritu embaucado por los espejismos de la mística, las *glorias militares*, el falso orgullo de conquistas e imperialismos resucitados demagógicamente, para someterlo al auténtico y actual imperialismo yanqui, y otras vendas espirituales semejantes.

Al mismo tiempo que estos hechos se produce en España otro, cuya magnitud y significado es preciso poner de relieve dada su importancia: se trata de la penetración del cine norteamericano, de una coexistencia de ambos cines que si bien sirve, en lo esencial, intereses políticos semejantes, es también ejemplo de coloniaje económico.

El falangista David Jato, ex jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, en *Arriba* de 29 de noviembre de 1951, nos da el alcance y el significado de esta penetración del cine norteamericano en nuestra patria cuando dice: "La masa de películas que alimenta los cines españoles es de procedencia norteamericana. Recuerdo que hace un año, en Venecia, un redactor de la revista parisina *La Cinématographie Francaise*, me preguntó, entre otras cosas, qué mérito atribuía como el más destacado al cine norteamericano. Lo más inteligente del cine norteamericano es su falta de inteligencia. Tal fué mi respuesta".

Naturalmente que David Jato, falangista y fiel servidor de los yanquis, no está haciendo una crítica, sino un elogio del cine que aquéllos hacen; Jato elogia la falta de inteligencia que caracteriza al cine *made in Hollywood*. La explicación de esto nos lleva al planteamiento inicial de este estudio.



... Se trata de popularizar la guerra, de reforzar el concepto imperialista de la hispanidad y de intensificar y reiterar la tesis de la sumisión a las normas católicas, hoy más que nunca al servicio del capitalismo y del fascismo...

El cine yanqui, claro está, es también vehículo de intenciones concretas, intenciones que por los medios económicos de que dispone, por el enorme volumen de su producción y por su ligazón estrecha con la política general de los imperialistas de los Estados Unidos, son las que trazan las normas de buena parte del cine mundial. El cine que hoy se hace en Norteamérica se propone fundamentalmente apartar los espíritus de la realidad, desviar o aniquilar la conciencia política de la clase obrera, sembrar el desconcierto en relación con hechos históricos pasados y presentes de valor social y extender el clima bélico necesario para lo que hoy es el eje de su política mundial: la preparación de la guerra contra la U.R.S.S. y las democracias populares; un aspecto de esta bárbara agresividad es la guerra bacteriológica desatada sobre la tierra de Corea.

¿En qué forma adaptan su producción cinematográfica los Estados Unidos a estas intenciones antipopulares, antidemocráticas, imperialistas y guerreras? Todos los medios son buenos: desde el crudo realismo servidor de la mentira, hasta la mentira encubierta bajo normas hipócritas, inocentes según las apariencias más superficiales. Ahí está, proyectándose en todas las pantallas de los países capitalistas, la infinita serie de películas de ambiente irreal, con su sucesión de salones *elegantes*, trajes de noche, smokings, joyas, automóviles, muchachas y muchachos ricos porque sí, idilios acaramelados y finales amables de novela rosa. Ahí están los films psicoanalíticos con héroes y heroínas locos, y las películas de gangsters, asesinos, falsificadores, chaniajistas, detectives, persecuciones, tahures, y fiscales tan arrogantes y justos como un San Miguel redivivo. Ahí están los films de propaganda religiosa, con sus monjas bellísimas y sus sacerdotes apuestos, con sus descreídos malos y sus creyentes buenos, y las cintas de guerra, donde jamás se sabe por qué *libertad* y por qué *democracia* luchan y mueren los *soldaditos* yanquis, y las novísimas películas de tema político, antisoviéticas y antipopulares, de tono esencialmente imperialista, films mentirosos y llenos de odio hacia la gran lucha de los pueblos por alcanzar la verdadera libertad. Y ahí están, como complemento, los incabables tiroteos tejanos, y las bañistas, y las bailarinas, y la recreación histórica sobre bases desnaturalizadas, y el *glorioso technicolor*...

Es naturalmente lógico que el falangista David Jato alabe por inteligente la aparente falta de inteligencia del cine norteamericano que tan buenas armas pone al servicio de su ideología imperialista y bélica. Porque lo que él quiere que sea el cine franquista es eso, superado y férreamente dirigido por la rienda oficial.

Si alguna vez los críticos cinematográficos servidores del franquismo se quejan de la orientación del cine yanqui lo hacen exigiendo de aquél una más acentuada definición política, que se asiente con mayor decisión en la ideología reaccionaria, fascista en último término.

La penetración del cine norteamericano en España posee, por su volumen, una gravedad económica y social de enorme alcance. Según los datos oficiales correspondientes a los años 1940 a 1949, las películas norteamericanas de largo metraje rebasan la cifra del 75% en relación con el número total de las cintas del mismo tipo exhibidas en nuestra patria durante ese

plazo; es decir, que solamente una cantidad global menor del 25% de las películas proyectadas es española.

Directamente enlazado con esta unidad de criterio, con esta sumisión vergonzosa del criterio oficial franquista a los intereses norteamericanos, mostraremos un ejemplo final de significación profunda: se trata de la entrevista especial concedida al periódico *Ya* por Stanton Griffis, embajador entonces de los Estados Unidos en España, poco antes de abandonar nuestra patria. Es preciso tener presente que el ex embajador yanqui es presidente de la Junta Ejecutiva de la empresa cinematográfica *Paramount*.

A lo largo de la entrevista, Stanton Griffis, más que opinar, lo que hace es dictar normas. Ese es el tono de sus afirmaciones, y en verdad que el embajador yanqui se muestra perfectamente a tono con su papel de virrey en la capital de la colonia. Brutalmente, sus palabras van presentando los distintos aspectos de la orientación ideológica, reaccionaria, fascista, que el cine (el de España y el de su país) debe tener. A la afirmación lacayuna del reportero de que al pueblo español le gusta el cine "porque es un pueblo muy imaginativo y que anhela agarrarse (sic) al lado ideal de las cosas, y porque quiere evadirse de sus problemas económicos", Stanton Griffis responde: "Esto mismo les ocurre a todos los pueblos en este mundo de realismo trágico, sean ricos o pobres. Todos buscan el medio de evadirse de la realidad".

¿Eso buscan los pueblos o es eso lo que ofrecen a los pueblos esclavizados quienes, tras encadenarlos al terror y a la miseria, pretenden que el pueblo sueñe, a través del cine, la irrealidad de un sueño embrutecedor? Stanton Griffis repite, para que quede bien claro: "La misión fundamental del cine es divertir al público y darle la posibilidad de evadirse de la realidad".

He aquí la apología del opio, la alabanza de la morfina, el canto a la ideología de un verdugo que embriagase a los condenados a muerte antes de ejecutarlos. Pero los pueblos, que Griffis, representante del imperialismo yanqui, quisiera ver como sumisos condenados a la muerte bélica y atómica, se rebelan, no quieren morir azuzados por la voz de mando de los yanquis, no quieren morir realmente llevando en los ojos y en el pensamiento la imagen irreal de un ballet en technicolor ni el resplandor eléctrico que irradia una virgen puesta al servicio de la traición franquista por cualquier director de cine indigno de llamarse español.

El más bajo mercantilismo resbala desde los labios de Stanton Griffis cuando el periodista le pregunta si el nuevo cine europeo, concretamente representado por la escuela neorrealista, no amenaza los mercados de la producción norteamericana. "Basta comprobar la realidad de los ingresos en taquilla de nuestras películas, y la pregunta está contestada". Y a esta sucia respuesta de mercader se agrega el desprecio que él, como representante de los amos de Washington, siente por los criados vendedores de la patria. Refiriéndose al cine español y a sus posibilidades contesta: "Nosotros podemos gastarnos en cada película de un millón y medio hasta tres millones de dólares. Es casi seguro que la película salga mejor así que cuando no se pueden gastar en ella más de 50,000 dólares, o sea, unos dos millones de pesetas".

Y al final, como muestra concreta de su intención y de su mentalidad, Stanton Griffis responde a la pregunta de cuáles son sus actores preferidos: "Bing Crosby y Bob Hope".

Evasión de la realidad, ingresos en taquilla, supremacía del dólar como elemento *creador de arte*, Bing Crosby y Bob Hope. Si a esto agregamos la bomba atómica, ese crimen contra la humanidad que es la guerra bacteriológica en Corea, la esclavización económica y política de los países del mundo capitalista, las bases en España y la lucha de nuestro pueblo, podremos obtener un panorama final en el que aparece muy claramente la vergüenza en que se debate el régimen franquista, y el por qué de la orientación y de los ejemplos del cine que hoy realiza en España; comprenderemos muy bien cuáles son los objetivos de captación y esclavización que pretenden cumplir películas como *Botón de ancla*, *La trinca del aire* (*Camaradas del espacio* en México), *Balarrasa* (*Con las manos vacías* en México), *Surcos*, *La Señora de Fátima* y *Alba de América*. Se trata de popularizar la guerra, de reforzar el concepto imperialista de la hispanidad y de intensificar y reiterar la tesis de la sumisión a las normas católicas, hoy más que nunca al servicio del capitalismo y del fascismo.

Hay países en la Tierra donde el cine es un mundo de creación y de arte opuesto a este sucio, deleznable y criminal panorama que hemos analizado, países donde el cine es un vehículo de ideas y de esperanzas nobles, y expresión fiel de una realidad llena de esfuerzo, repleta de justicia social y de vida digna y creadora: la U. R. S. S., en primer término desde que, en 1925, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein irrumpió en las pantallas, y siguiendo su ejemplo Polonia, Checoslovaquia, la nueva China, los países hermanos de nueva democracia popular. En ellos, el cine no es vehículo de ideas de guerra, sino arte de paz constructiva; en ellos el cine sirve para exaltar la capacidad creadora del hombre liberado, sirve para llevar hasta el hombre un goce más amplio de la vida, para ayudar a edificar su espíritu, para cantar en imágenes los grandes hechos del pueblo, de los hombres, el tesoro máspreciado que existe en el mundo.

Y no hay duda de que en la España libre del futuro haremos el cine español que nuestro pueblo necesita, un cine que será arte, y al mismo tiempo, expresión multiforme de los hondos valores sociales y humanos que la vida real del pueblo español ha llevado y llevará siempre consigo; un cine que recoja, enaltezca, depure y ejemplarice las características específicas de las regiones y nacionalidades españolas; un cine que muestre las inquietudes, los problemas y las conquistas diarias logradas en el ancho camino hacia el socialismo; un cine que se impregne en la auténtica tradición y haga de ella ejemplo vivo, bello y trascendente; que muestre el incesante afán de superación de nuestro pueblo; un cine que difunda los innumerables hechos heroicos llevados a cabo por el pueblo español en su lucha contra el régimen traidor y miserable que hoy lo oprime; un cine que habrá de ser la cara opuesta del actual, como la luz es lo contrario de la oscuridad.

Y con esta esperanza y esta seguridad total volvemos los ojos, inevitablemente, a lo que es esencial respecto a éste y a todos los problemas de nuestra patria; a la necesidad imperiosa de su reconquista, a la necesidad de alcanzar su libertad e independencia, a la necesidad de salvarla para la paz, cuestión esta última sin la cual nada, ni siquiera la propia existencia física de España puede contar para un futuro que es nuestro deber ayudar a salvar.

Y el camino de la unidad es el único que hacia su salvación nos conduce.

Poemas breves

Por JOSE HERRERA PETERE.

BARCELONA (A América)

Clavada estaba el hambre trabajando
y sostenida el hambre desde América,
clavada estaba el hambre sobre el sueño
y sostenida el hambre desde América,
clavada estaba Barcelona al suelo
y sostenido el clavo desde América
y el clavo del franquismo eran terrores,
cadalso y bayonetas
y este clavo ha saltado un día doce
contra Franco y la guerra,
que el tiempo también tiene Cataluñas
y una palabra: huelga
y las mujeres catalanas tienen
la garganta morena
que gritan "Muera Franco": y son los niños
los que amontonan piedras.
Son las seis de la tarde y una mano
en un puño se cierra;
ha estallado la huelga en Barcelona
y a las manos textiles sobra fuerza
que Sabadell escucha y que Tarrasa
transmite a la frontera
y la frontera armada se estremece
y retumba en América
un sordo río como un muerto alzado
que le pide asistencia;
defended, defended a Cataluña
que por el mundo pena,
que ante el hierro, el verdugo y el garrote
están en huelga.

BILBAO

*Fenece la negrura
 y se desata
 un vendaval de rojas banderolas
 como risas en llama
 y de sarcasmos proferidos
 gritando sol al sol de mediodía.
 Siempre hay niebla en Bilbao
 pero hoy hay huelga,
 las fábricas paradas
 no ennegrecen
 las verdes olas de oro de la ría,
 el fulgor de los cielos.
 Se encienden las miradas
 suenan gritos de muerte en Baracaldo
 ¡No, no, no, no, no, no,
 que hay huelga!
 y esta doncella
 cuerpo de culebra
 se yergue entre las risas,
 se yergue entre las iras,
 mirando a Europa
 y con el pecho
 henchido.*

AL GRAN ALMIRANTE ATLANTICO

*Almirante del mar
 ¡Ay almirante!
 Tú no tienes el viento
 ni aun los mares,
 tú no tienes los hombres,
 sólo tienes cañones.
 ¡Ay, los vientos
 se cierran al pasar tus bombarderos!
 Sólo tienes cañones.
 ¡Ay, los mares
 se cierran al pasar tus bombarderos!
 Sólo tienes cañones.
 ¡Ay, los hombres
 te odian al pasar tus bombarderos!*

*Almirante del mar,
 ¡ay almirante!
 azul como un cadáver.*

MUERTE DE UN HUELGUISTA

Lloraba el mundo, mundo
 yo lloraba
 con llanto de muriente candelabro,
 lloraba el pecho abierto
 y la noticia
 clavada como un clavo
 en el pecho, en el pecho, en la garganta.
 Daba el reloj las cuatro.
 Se abrió una galería, una ventana,
 un juez iba despacio
 canoso y asesino en plena noche,
 la sentencia cantando.
 Daba el reloj las cinco
 y a las seis de la noche un perro en llamas
 pasó y pasó ladrando
 y una viuda y un niño sollozaban
 apenas en los llanos
 y una lágrima azul de cementerio
 encendió el sindicato.
 Han matado a un gigante. La noticia
 es témpano del año.

A CLARA

(Sobre un parte de la guerra de Corea)

Clara, clara, clara
 parte de guerra
 clara.
 Qué claros los cielos,
 qué clara la nieve,
 qué claras las nubes,
 qué claro diciembre.
 Los ojos en llamas
 pasan los burgueses;
 vienen de leer
 noticias del frente.
 Los ojos en sombra
 pasan los banqueros;
 el parte de guerra
 cita guerrilleros.
 Clara, clara, clara
 de ojos carboneros
 y sonrisa clara
 ¿Quieres a la Historia,
 tú la quieres, clara?

M A P A

Mapa,
 mapa del mundo,
 te pareces
 a un gran paño de sangre
 que cornean
 dos toros grises.
 Mapa,
 tú te confundes
 con un cristal de hielo con estrías
 que traslucen
 la muerta cara verde
 de un niño para siempre.
 Tú tienes voz
 como un enorme campo
 quejumbroso de miedo a ser herido.
 ¡Mapa, del mundo!
 ¿Quién se atreve a verte,
 a verte sin pensar en el futuro?

¡Oh mapa,
 te mire el que merezca
 el tiempo de su parte!

UN GUERRILLERO MUERE EN LA SIERRA

La escarcha se transforma en viva llama
 y me disparan ametralladoras,
 suena un tanque en la altura
 y hay un alba que limitan tricornios de civiles.
 Todo está gris. Jamás pasé una noche
 más despierto a la vida y más exacto
 a responder ¡pujanza! al llamamiento
 de mi fuerte vigor encanecido.
 Se troncha una retama con las balas,
 tengo temor de un tiro en la cintura,
 pero creo en un cielo hecho de brazos
 de pechos sudorosos y de madres
 dolientes y con hijos enterrados.

Primera Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México

Por JOSE CHAVEZ MORADO

HACE quince años, en medio de la violencia de la lucha, en el heroico Madrid azotado despiadadamente por las bombas de la aviación fascista, pisé tierra de España y conocí a su auténtico pueblo, con sus mejores escritores y artistas.

Para un latinoamericano de mi mestizaje indio-español, formado en el país de América de mayor carácter y cultura, este contacto con sus orígenes hispanos no resulta cosa ordinaria ni tampoco fácil. Media entre el español y el mexicano un río ardiente, de sangre, traición y paisaje indios.

Se necesita tiempo además de cariño para empezar a escuchar, para distinguir la trama en medio del torrente de palabras sonoras, metálicas, del español de España. El ademán es brusco, amplio, garboso, sin el hieratismo o la medida del indoamericano.

Todos estos contrastes los conocí entonces, sufrí sus roces a veces hirientes, pero los resistí, hasta que comencé a reconocer algo de mí en cada cosa, en cada gente, en cada gesto.

No me perdí, no dejé de ser lo que soy: un mexicano, pero ya fui un mexicano completo, descubrí mi media sangre española, mi otro origen cultural. Lo que me faltaba.

Esta identificación me permitió penetrar y hacer más mía la causa del pueblo español. Conocí entonces el barrio de Argielles, en donde vi mecerse a un sillón como un péndulo siniestro, en un balcón tuerto de una ruina de la aviación italiana.

Conservo dibujos, bocetos que tomé de heridos en el hospital de sangre del Hotel Palace. Hombres altos, de brazos como encinas, cortados a la mitad, convertidos en enanos de Velázquez por la metralla de nazis y falangistas.

Fuí al Prado y lo encontré vacío; sus muros huérfanos mostraban las marcas en donde había colgado antes la riqueza más grande del arte universal, cuadros prodigiosos que con grandes esfuerzos, privaciones y peligros, salvaguardaron el pueblo y su Ejército Republicano.

También fuí a recibir el primer tren en que llegaron a México los españoles, no derrotados, sino traicionados por las *democracias occidentales*. Me sentí muy orgulloso de poder decir entonces: "Bienvenidos". De tener un país con un gobierno democrático, que supo hacer honor a nuestros deberes y a nuestras tradiciones.

Han seguido después trece años de convivencia, de fraternal vivir, de estudio mutuo y de respeto a nuestros modos de ser, de amistad leal y solidaridad continua.

Por eso ahora, cuando se entra en los pabellones de exposición de Chapultepec, el bosque centenario que recuerda tantos hechos pasados, los cuadros que cuelgan de los muros nos hablan de esta sostenida y natural actitud de recíproca solidaridad en los ideales democráticos, en la defensa de nuestras nacionalidades, amenazadas por el mismo enemigo, en la lucha por conservar la paz y la libertad, en la lucha por nuestra cultura.

A QUI están representados en la Primera Exposición de Artistas Mexicanos y Españoles, todos los grandes pintores de México y de España y también la juventud talentosa. En cambio, ninguno mandó obras a la Bienal de Franco. Los periódicos nos dijeron que ahí nos conservaron un lugar para nuestros envíos. El lugar quedó vacío, como queda vacía la sala del usurpador, del criminal que después del crimen, aún se atreve a invitar a los deudos de la víctima.

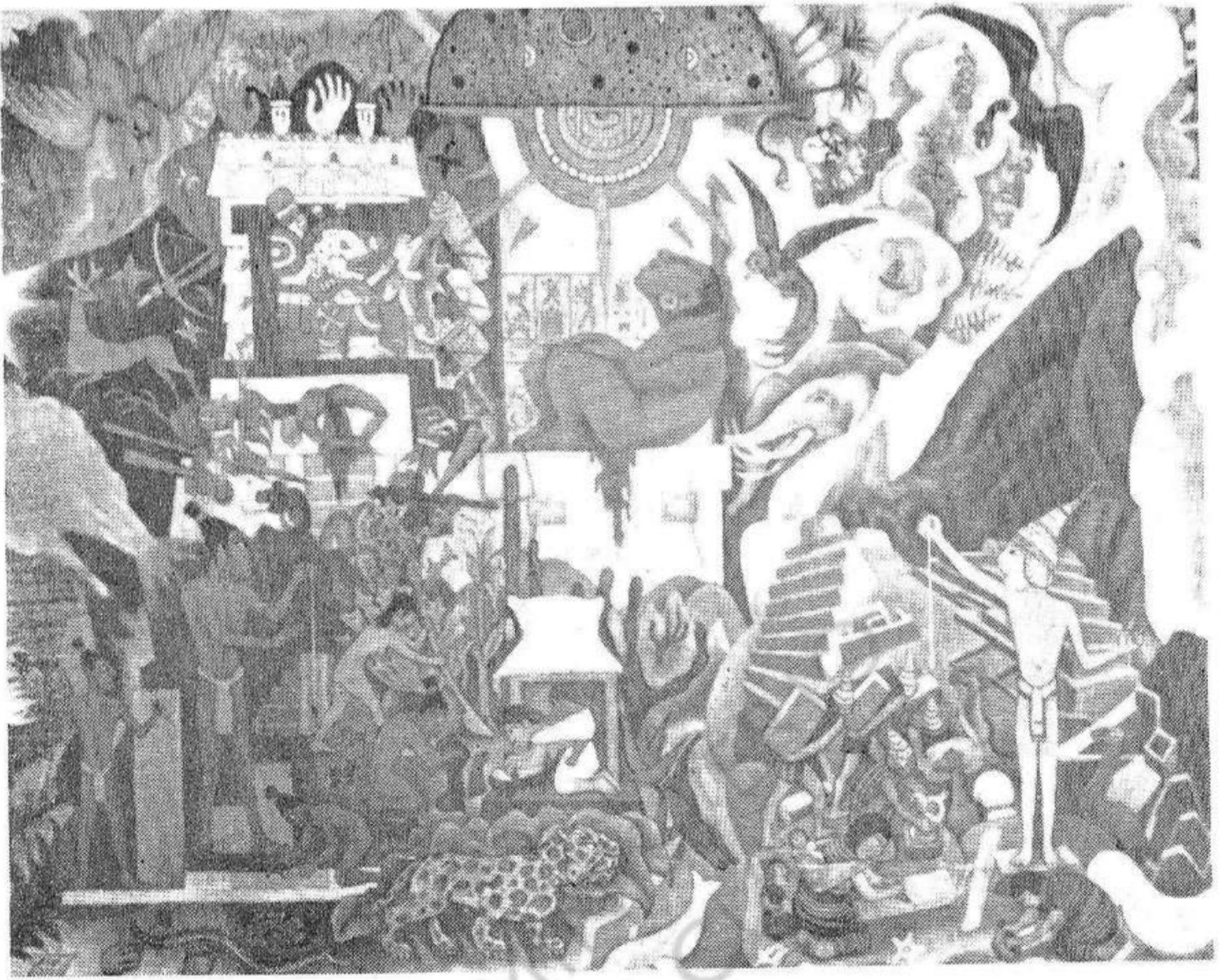
Esta Exposición (que no intento reseñar o criticar) en verdad es ejemplar, representativa de lo que los españoles y mexicanos somos, de lo que nos distingue y de lo que nos es común.

Lo primero que se percibe con gran fuerza es el aliento humano, la actitud positiva común de nuestras artes. En todos los cuadros y grabados, ya sean realizados con temas de las luchas de liberación y resistencia del pueblo español o con otros asuntos, está siempre pre-

Dos paletas, dos escuelas pictóricas y los colores de México y de la República Española entrelazados. Cartel de José Renau.



Iª EXPOSICION CONJUNTA
de ARTISTAS PLASTICOS
MEXICANOS y ESPANOLES
RESIDENTES EN MEXICO



Diego Rivera: Alegoría precortesiana. Oleo.



Raúl Anguiano: Empréstito de guerra. Oleo.



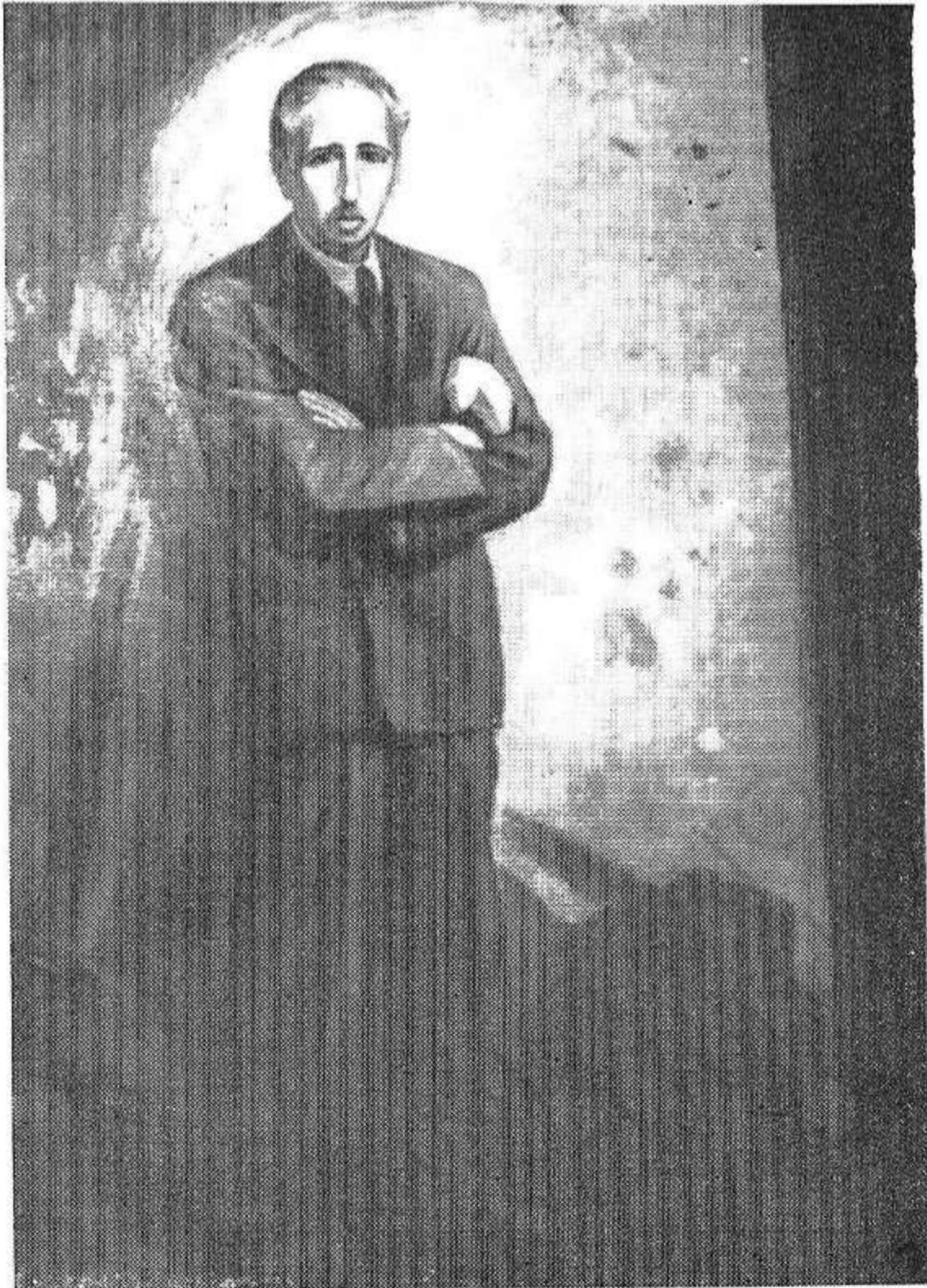
José Moreno Villa: **La gran matrona paridora de naciones**. Oleo.



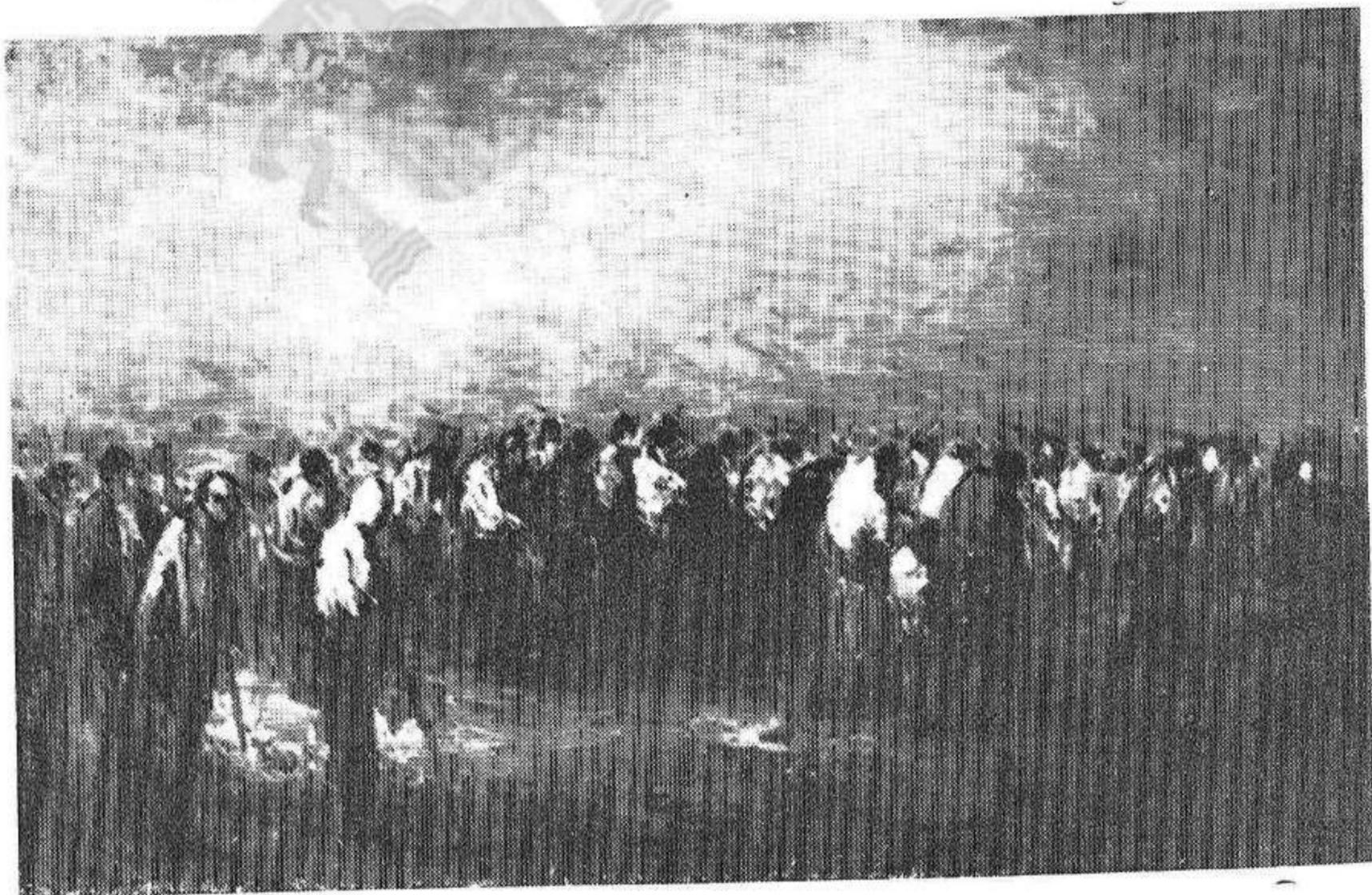
David Alfaro Siqueiros: **Cuauhtémoc Redivivo** (estudio para el paño izquierdo). Piroxilina sobre masonite.



Miguel Prieto: **Guerrillera del trigo**. Oleo.



José Chávez Morado:
Fusilamiento de Companys. Oleo.



Antonio Rodríguez Luna: Españoles Desterrados. Oleo.



José Bardasano: Teruel (fragmento). Oleo.



María Luisa Martín:
La niñez bajo el franquismo. Oleo.



José García Narezo: **Exodo.** Oleo.



Manolita Ballester: **Guerrillero Muerto.** Oleo.



Carmen Cereceda:
La bandera de la lucha.
Firoxilina.

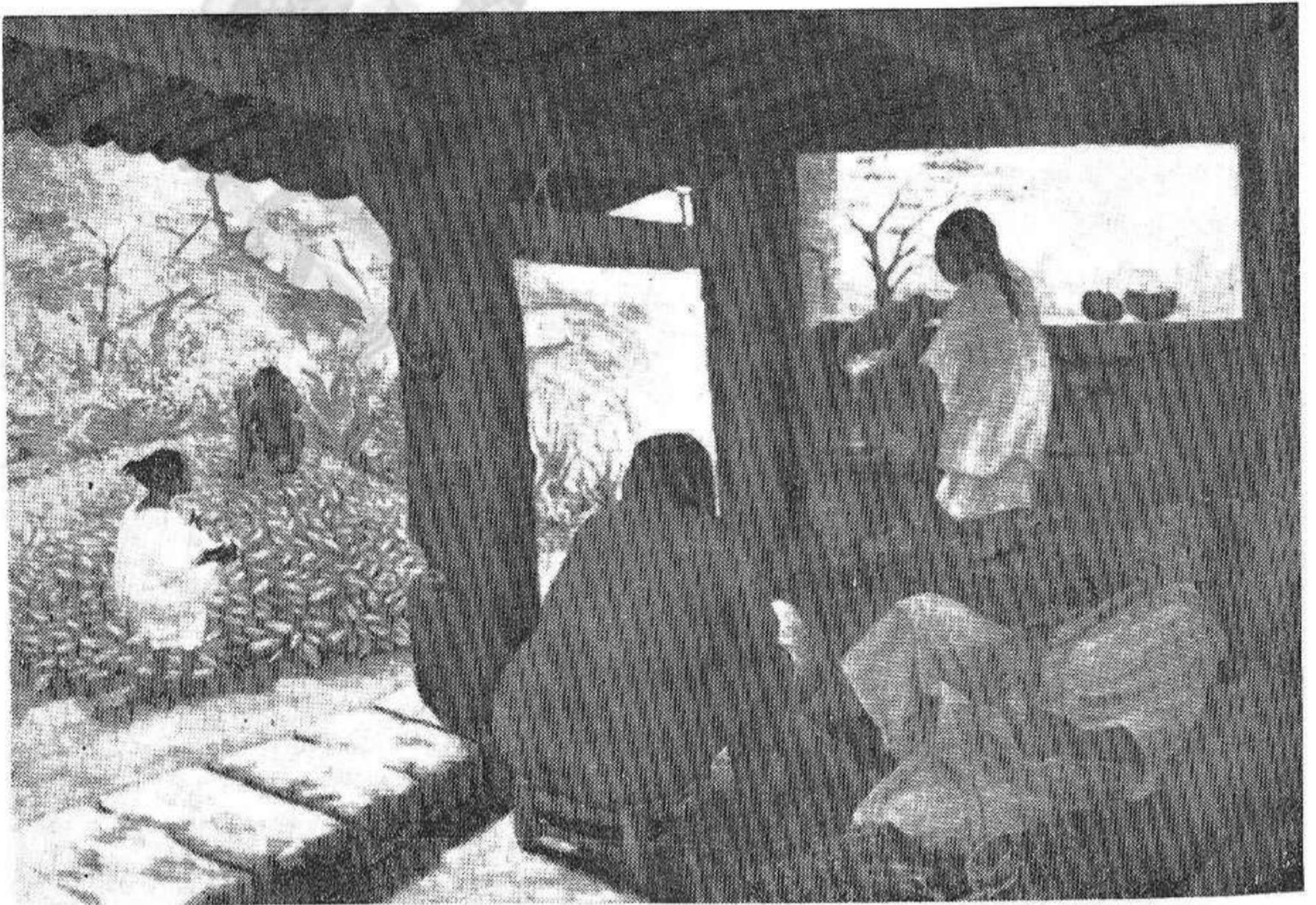


José Giménez Botey: Protesta.
Anilina sobre masonite.

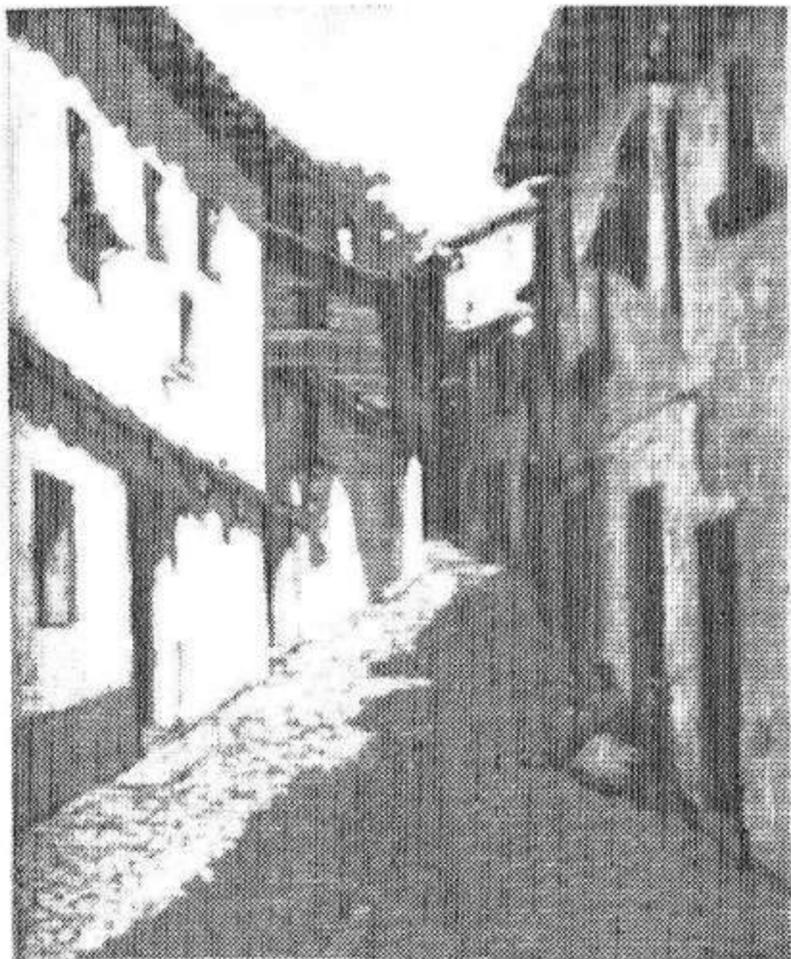




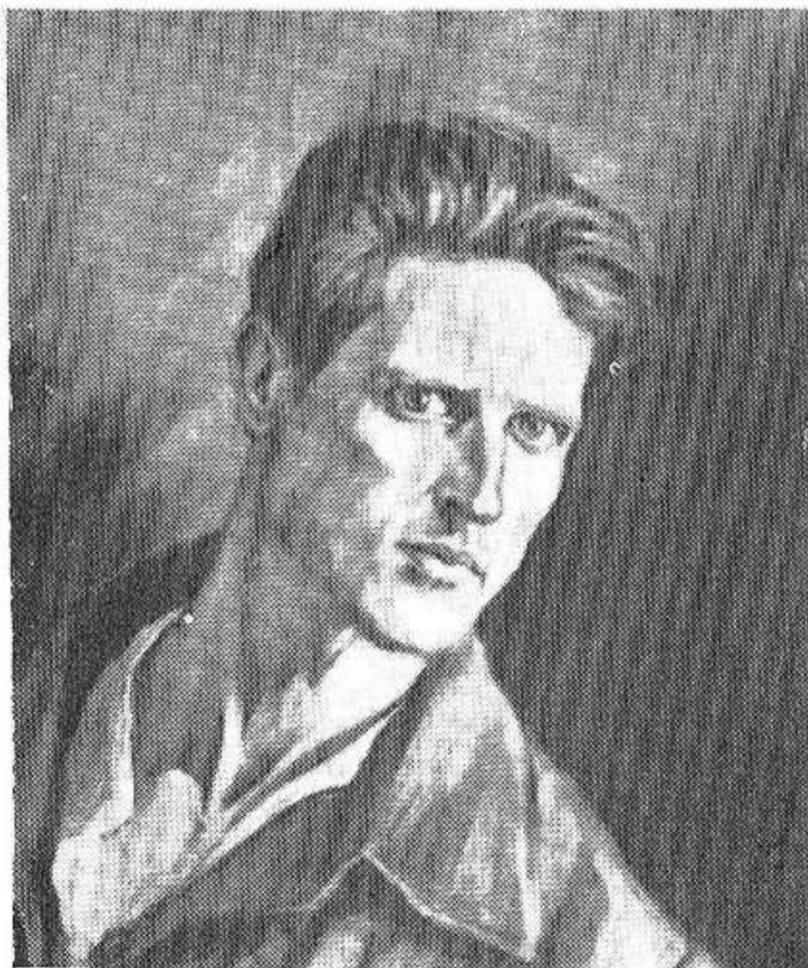
El dolor de España. Gouache.
Juanino Renau.



Antonio Ramírez: Desgranando maíz. Oleo



Ramón Peinador:
Candebola (Avila) Oleo.



Andrés Navarro Ballesteros:
Autorretrato. Oleo.



Augusto Fernández: Lagarterana. Oleo.



Elvira Gascón:
Paris y Helena..
Témpera.



Salvador Elizondo.
Retrato. Oleo.



Pablo Almela: Lavaderos. Oleo



Justino Michelena:
Henri Barbusse. Oleo.



Vicente Rojo:
Niño. Oleo.

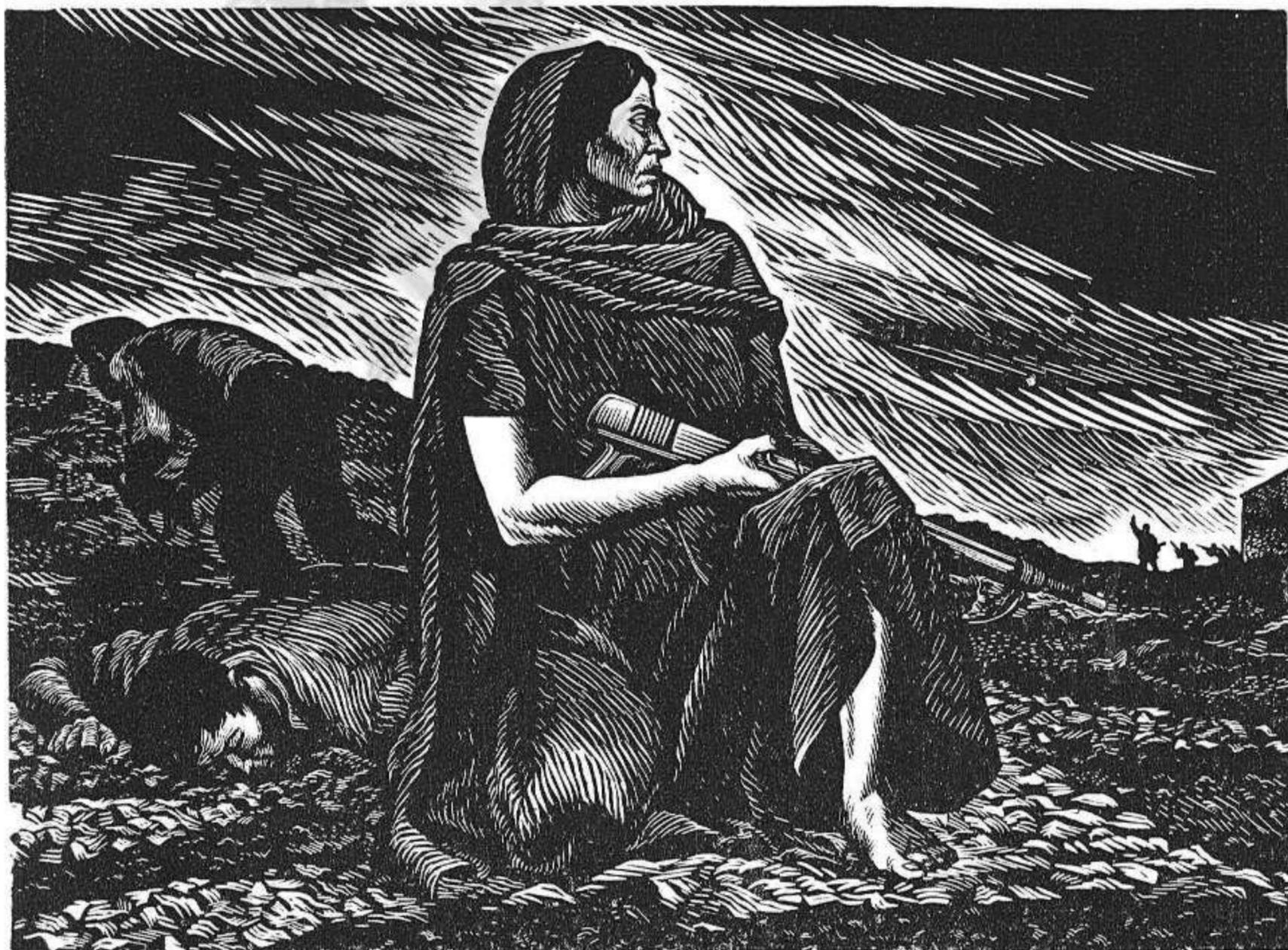
Germán Horacio:
La costura.
Acuarela.



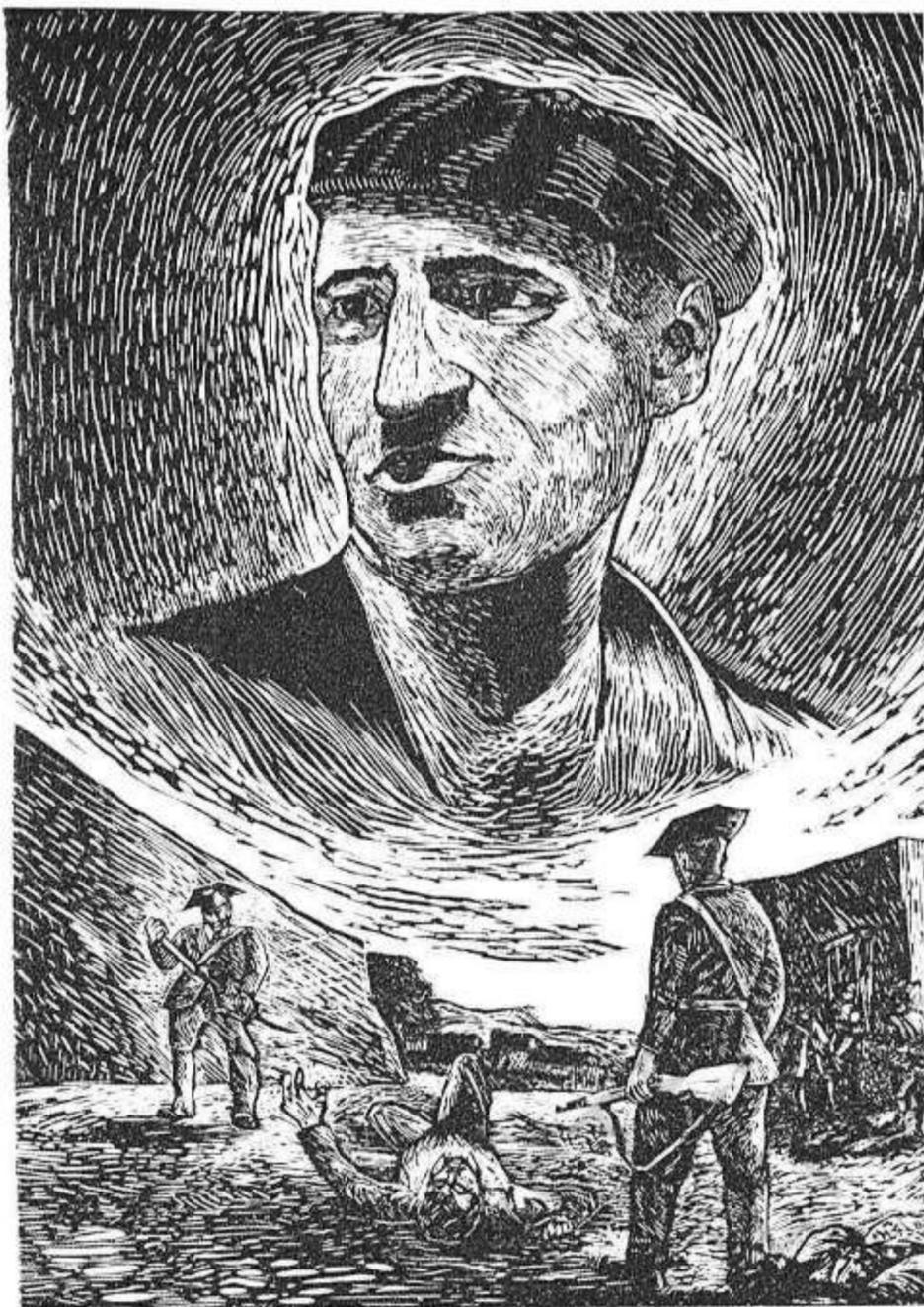
Ezequiel Negrete
Lira:
Corral.
Oleo.



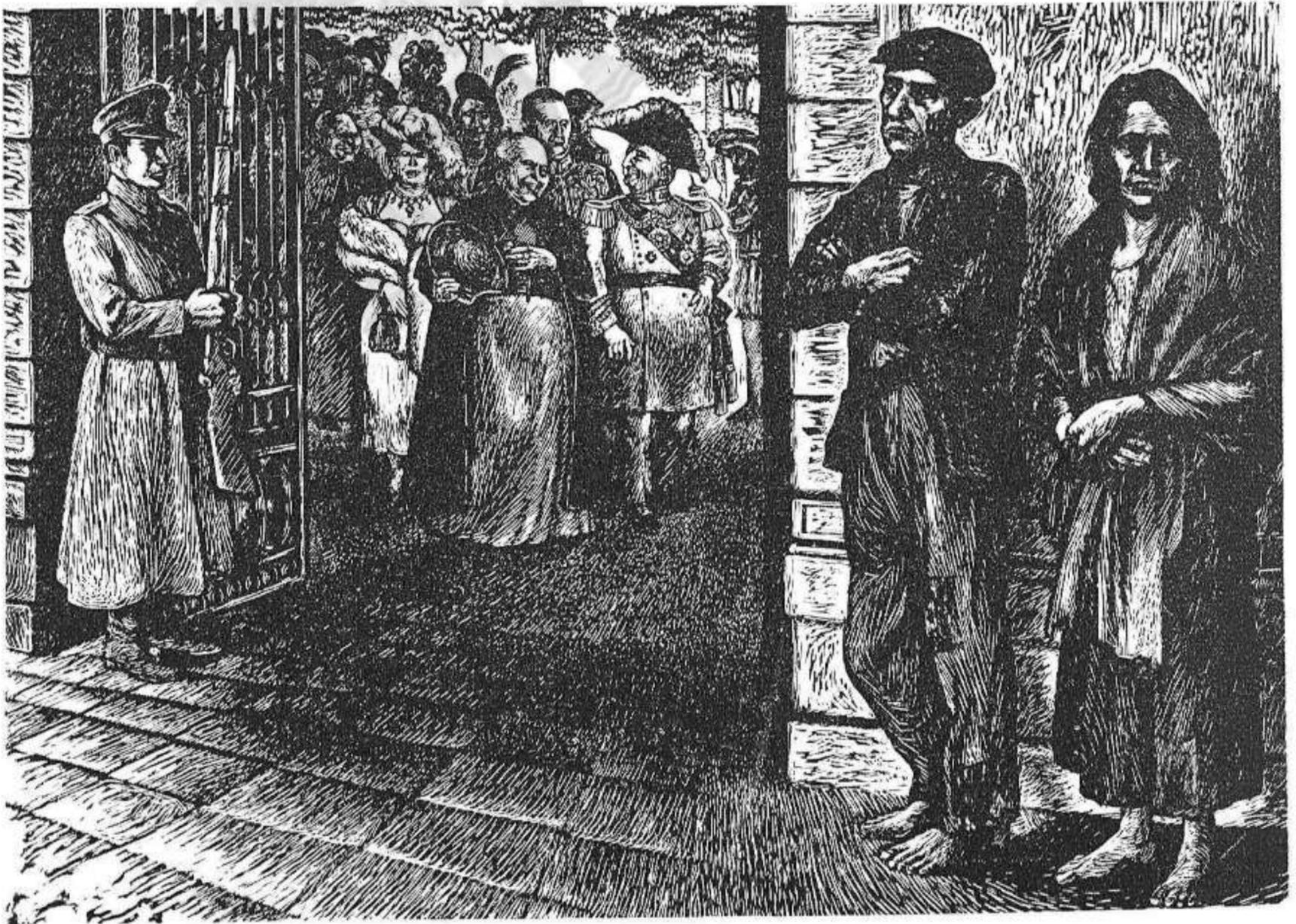
Adolfo Mexiac: Huelga en Barcelona. Grabado en linóleo.



Alberto Beltrán: Manuela Sánchez. Grabado en linóleo.



Lorenzo Jiménez:
Ramón Vía. Grabado en linóleo.



(c) Ministerio de Cultura 2009 Andrea Gómez: Las dos Españas de hoy. Grabado en linóleo.



Francisco Mora. 300,000 firmas españolas por la paz. Grabado en linóleo.



José Arcadio. Carne de cañón. Grabado en linóleo.



Pablo O'Higgins: Guerrillero español. Grabado en linóleo.



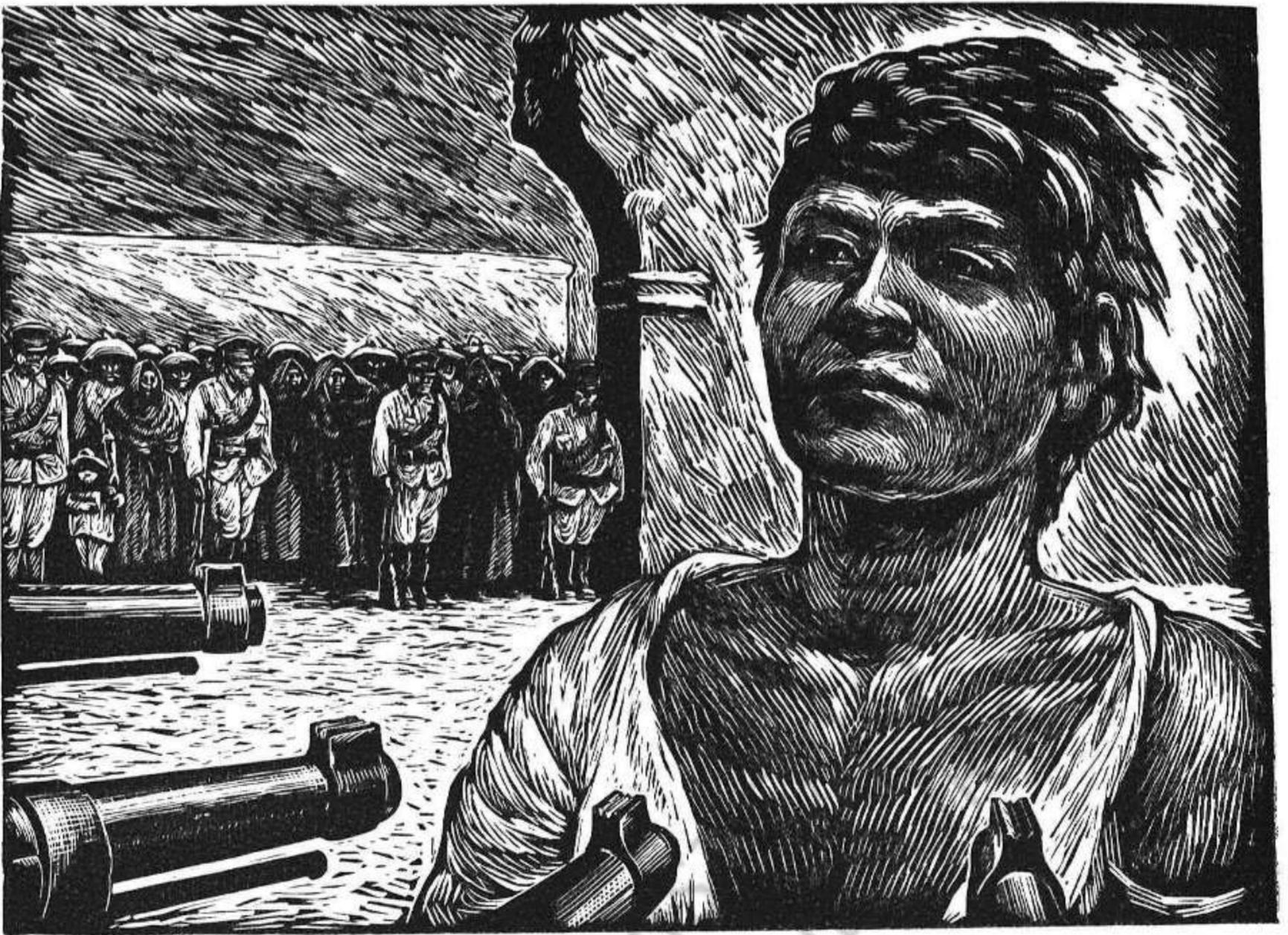
Betty Mora: El pueblo español firma por la paz. Grabado en linóleo.



Fanny Rabel: El paraíso franquista. Grabado en linóleo.



Francisco Dosamantes: Los pueblos no quieren guerra: Grabado.



Leopoldo Méndez: **Fusilamiento.** Grabado en linóleo.



Domingo Ulloa:

(c) Ministerio de Cultura E005 pueblo español ayuda a sus guerrilleros. Grabado en linóleo

sente nuestra tradicional posición de militancia por la vida, bien ajena por cierto a las corrientes evasivistas, por académicas o por artepurristas, que patrocinan y defienden oficialmente el gobierno franquista y la Falange. ¡Todo menos la vida!, podría ser el lema del arte en la España de Franco; y el nuestro, desde luego, es el contrario: ¡La vida ante todo!

Aquí en estos cuadros vemos de nuevo nuestras similitudes y nuestras diferencias. La lucha por la realidad nos es común, por la representación realista, sólo que por diferentes caminos. El arte mexicano con su dibujo acentuado, el español envolviendo la forma en atmósfera.

En los cuadros de mexicanos se destacan lo volumétrico y lo monumental, elementos derivados de nuestras prácticas muralistas, y por la parte de los españoles, la materia pastosa, el claroscuro de interiores y una tendencia al arabesco que tal vez con nuestros contactos va haciéndose cada vez más ceñido.

El dramatismo nos es también común y en esa ocasión, los temas de las luchas de los guerrilleros españoles por la independencia de su patria y las de los campesinos mexicanos por la tierra, luchas gemelas y heroicas, son tratadas con fuerza y hondura dramáticas en las obras expuestas, particularmente por los grabadores mexicanos.

La figura gloriosa de alcance mundial de la admirable y querida dirigente del pueblo español, Dolores Ibárruri, *Pasionaria*, ha sido retratada por mexicanos y españoles con el mismo cariño y emoción. Un pintor mexicano plasmó en un lienzo el retrato del Presidente mártir de la Generalitat de Catalunya, don Luis Companys, erguido y sereno ante el pelotón de ejecución.

EL pueblo recorre comentando la exposición; el largo recorrido que hace para ver los 303 cuadros y grabados no le fatiga, se detiene ante todos, pero prefiere aquéllos que le muestran con elocuencia la capacidad de lucha que atesora y los enemigos que tiene. Con este público, ante este crítico sin compromisos, las obras no tienen la defensa de las falsas teorías; se tienen que hacer valer por sus propios medios y por todos juntos, pues aquí no cabe hablar de forma pura y de abstracción. El hombre no contaminado de la decadencia del arte de la burguesía quiere un arte para sus sentidos y para su intelecto, no acepta mutilaciones ni falsificaciones. Exige un total, una representación objetiva y subjetiva de él, de su mundo y de sus aspiraciones. Toma el arte como una llave maestra, y con él descubre y quiere modificar la sociedad y la naturaleza.

Ante exigencia tan alta, no puedo asegurar que todos los expositores hayamos pasado la prueba, pero sí podemos decir que nos esforzamos por lograrlo y que dentro de la amplitud y diversidad de crite-

rios, los expositores —63 mexicanos y 28 españoles— por el mismo hecho de contribuir al evento, consideramos nuestras obras como un mensaje, un saludo, un lazo que nos une con nuestros semejantes, que nos permite dejar testimonio de nuestra solidaridad incommovible con los oprimidos, como hoy lo hacemos con los españoles, víctimas de sus tiranos locales, Franco y sus esbirros, y del imperialismo internacional yanqui e inglés, que lo sostienen.

Este primer Salón de Artistas Mexicanos y Españoles Republicanos ha constituido un éxito; han concurrido a él los mejores pintores y grabadores residentes en el país, ha atraído a un público amplísimo y los diarios de la capital le han destinado muchas columnas y hasta páginas enteras, con una crítica ampliamente elogiosa. Y como consecuencia, reaviva la llama de la solidaridad de México a España republicana.

Habremos de repetir este Salón cada año subsiguiente, ahora aquí, pero pronto alternaremos un año en México y otro en España liberada.



Sobre la Bienal franquista

Por JOSE RENAU

El escenario de la farsa.

POCO antes de que se iniciaran los preparativos para la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte, y fechadas justamente en el Día de la Raza, nos llegaron simultáneamente desde España estas dos noticias:

“MADRID, octubre 12. (AFP).—Los españoles acaban de saberlo por una estadística oficial: actualmente hay en el país 16.500 millonarios... Puede afirmarse que cada año nacen a lo ancho del solar hispano más de mil flamantes millonarios... En 1944..., eran unos tres mil. Compárese la diferencia...”.

“VIGO, octubre 12. (AFP).—El diario “Faro de Vigo” pide una intensa actividad de represión, sobre todo como cuando, en dos días, coincidieron en el puerto cinco buques trasatlánticos. Es vergonzoso —escribe el diario— el espectáculo de abordaje a pasajeros en tránsito y tripulantes, mendigando desde un pitillo hasta un bollo de pan...”.

Dos preguntas se imponen: ¿de dónde salen esas cantidades fabulosas de dinero que enriquecen tan vertiginosamente a una ínfima minoría de españoles? ¿Cuáles son las causas de ese empobrecimiento progresivo de las masas populares en un país cuyos dirigentes no se sacian de gritar sobre “la sagrada unidad de todos los españoles en el seno de la patria”...?

Dolores Ibárruri, en precisa síntesis, caracteriza así la situación económica de la España franquista:

“Estas riquezas y estos beneficios han sido extraídos del sudor y de la sangre de los trabajadores; han sido extraídos de la ruina de los pequeños comerciantes e industriales; han sido extraídos de las expoliaciones a los campesinos; han sido extraídos del hambre y de los sufrimientos del pueblo; han sido obtenidos de la venta de España y de la llamada zona española de Marruecos a los americanos. Y esto explica elocuentemente el verdadero carácter del régimen franquista. El franquismo no es el poder de las clases medias, sino el poder del capital financiero monopolista,

el poder de un pequeño grupo de capitalistas ligado con el capital internacional, ligado con el imperialismo yanqui, y que constituye la oligarquía financiera de nuestro país, para la cual no existe ni dios, ni patria, ni nación, ni pueblo...". (Informe del 25 de octubre de 1951).

En la España de hoy, la infinita miseria que expresa su finosomía está determinada por las infinitas hambres de todo lo elemental, de todo lo fundamental: hambre de pan, hambre de trabajo, hambre de independencia, hambre de libertad, hambre de justicia, hambre de paz, hambre de cultura...

Sí, también hambre de cultura. Y seguimos apoyándonos en testimonios directos. Ha llegado a nuestras manos un opúsculo cuyo autor, renombrado crítico de arte del mundo oficial franquista, anuncia, en tono casi clandestino, el propósito de publicar "una revista íntima, callada... de puerta a puerta, en la que pueda dialogar con sus amigos de todo aquello que se desdeña por circunstancias demasiado conocidas, en un medio en que a casi nadie le interesa un cuadro, una estatua, un poema...".

Por eso hoy, cuando oímos hablar del término arte, refiriéndose a algo que se supone sucede en España, no podemos evitar la representación mental de los más yermos ambientes espirituales que instaurara el fascismo durante su dominación en Italia y Alemania. Porque la más negra indigencia espiritual reina en el desdichado solar ibérico. Menos pan, menos cultura y menos arte que nunca. Más millonarios, más clérigos, más corridas de toros y el ensordecedor batir de los tambores de guerra marcando en las conciencias, desde la más tierna edad de las nuevas generaciones, el fatídico ritmo de la desolación y de la muerte.

¿En qué resquicio de esa siniestra tramoya puede florecer con relativa lozanía algo que se parezca al verdadero arte y a la verdadera cultura? El espíritu, perseguido y proscrito... La libertad de creación fuera de la ley... En las horas decisivas que vivimos, el marasmo intelectual de España, bajo el negativo signo franquista, es ya un lugar común en el índice de la anticultura fascista al servicio de los objetivos oscurantistas y degradantes del imperialismo reaccionario y guerrerista, que pretende frenar el camino progresivo de la humanidad hacia una vida pacífica de los pueblos, hacia un nuevo humanismo para su arte y para su cultura.

La farsa.

PERO he aquí que, de pronto, las estancadas aguas del pantano intelectual franquista se estremecen al conjuro de un grito, de una consigna, con el estentóreo acento sorpresivo con que rasga por los aires un spot radiofónico destinado a prevenir el lanzamiento al mercado de un nuevo producto milagroso: ¡la Bienal...!

...¡Cómo...! ¿una exposición de arte ocupando el primer plano de la actualidad franquista?... ¿Qué pasa en España...? ¿Por qué Franco al oír hablar de arte —que es un aspecto particular de la cultura— no "echa mano a la pistola" como le enseñaran sus maestros nazis?

En primer lugar, el escandaloso spot publicitario, como es natural, no viene de la calle, ni de los artistas, ni tan siquiera de las Academias de Arte. Viene de arriba, de muy alto. Nada menos que a través de la caja de resonancia del Instituto de Cultura Hispánica, institución de Estado destinada a enmascarar en el extranjero la sangrienta fisonomía del franquismo.

¿Qué ha sucedido entonces? Pues... han sucedido muchas cosas... muchas cosas que requieren con urgencia, entre otros muchos recursos di-

versionistas, la estridente sirena de una ambulancia... artística. ¡Está todo tan feo!

Ha sucedido que, después de las gloriosas jornadas huelguísticas de Barcelona, de Madrid y de Vizcaya, ha quedado claramente al descubierto, ante los ojos del mundo, el inmenso abismo abierto entre la pandilla de verdugos franquistas y la inmensa mayoría de los españoles.

Ha sucedido que "estas huelgas y estas protestas han sido una gran aportación a la causa de la paz, realizada en el preciso momento en que los americanos alardeaban de contar en el Occidente de Europa con un aliado que podía facilitar dos millones de soldados. El pueblo español ha dicho ¡no! a la guerra, y de manera decidida se ha colocado en el campo de la paz, advirtiendo a los imperialistas americanos, fomentadores de la guerra, que no es en el pueblo español donde ellos van a encontrar la carne de cañón que necesitan para la realización de sus planes agresivos". (Dolores Ibárruri, ob. cit.).

Ha sucedido que los lacayos franquistas, conmovidos por la impaciencia del capitalismo norteamericano en el brutal intento de colonizar España, ponen toda la experiencia adquirida durante quince años de dominación terrorista, en la tarea de agudizar las condiciones de expoliación y de miseria del pueblo español, de implacable saqueo de las riquezas nacionales, de transformar a la clase obrera española en mano de obra barata para los industriales yanquis y en carne de cañón para los criminales designios del Bloque Atlántico.

Ha sucedido que los 17.600 flamantes millonarios que a estas alturas debe haber "a lo ancho del solar hispano", ciegos de codicia, han perdido la compostura hasta el punto de ofrecer al mundo el vergonzoso espectáculo de contemplar a "los caballeros de la hispanidad" limpiando las botas al siniestro Moloch norteamericano.

Ha sucedido, en fin, que en el verdadero fondo de España están creciendo cada día con mayor ímpetu las fuerzas de la resistencia de nuestro entrañable y heroico pueblo, maltrecho y hambriento, pero cada vez más consciente de las perspectivas de su causa y más empeñado en la lucha a muerte contra los sórdidos mercaderes de su sangre.

Ante una situación de tamaña gravedad, todos los recursos de que dispone el Estado franquista son pocos para tratar de deformar la dramática realidad española y para desviar la atención de las gentes de la criminal y descocada política franquista, desprestigiada ante los ojos del mundo. A la gran maniobra diversionista en que están empeñados la prensa, el radio, el cine y todos los recursos de la cultura franquista, había que añadir otro valor nacional no tan choteado por la propaganda turística, capaz de conferir a la deslucida España de hoy toda la prestigiosa pátina de los valores seculares de nuestra historia.

Así, otro de los objetivos de la compleja finalidad política de la Bienal ha consistido en el intento de ligar la robusta tradición pictórica española con la degradada producción de los pintores falangistas, tratando de hacer pasar a éstos como herederos legítimos de aquella gloriosa tradición, tratando de movilizar a los pintores españoles e hispanoamericanos, en nombre de la sedicente hispanidad.

Desde el punto de vista de los cínicos histriones franquistas, la cosa está clara: "Ya que se trata de camouflar el podrido revoque político de la fachada franquista, ¿qué mejor que una buena mano de pintura?... ¿qué mejor que utilizar la pintura, una de las más significativas tradiciones de la cultura española...? El fin justifica los medios. ¡Ad Majorem Dei Gloriam! —dicen los 17.600 millonarios tentándose las carteras.

No en balde ese turbio personaje que se llama Eugenio d'Ors, desde las columnas del diario *Arriba*, gesticula alborozado a propósito de la Bienal:

“Por primera vez ocurre en España el hecho, ayer inconcebible, de que los pintores se ofrezcan en el primer plano de la realidad viva... ¿Cuándo se había visto en el mundo moderno que los artistas... les ganaran la mano de la popularidad a las gentes del teatro... a cualquier gobernante o político”?

Pero ese “ayer inconcebible”, subrayado por nosotros, pondría en grave aprieto al propio d'Ors si intentara explicar al público las causas de ese brusco salto de los pintores, desde el oscuro sótano en que los tenían arrumbados, hasta las candilejas del bluff sensacionalista de la Bienal, en un medio en el que hace apenas unos meses “a nadie le interesaba un cuadro, una estatua, un poema”.

“¡Milagro, milagro...! ¡Es el prodigioso espíritu de la hispanidad que revive en el arte...!” —gritan, piadosamente conmovidos, los corifeos del diversionismo político. Pues en el cacumen de la intelectualidad falangista, anexo de las sacristías carlistas que nos describe Galdós, del fondo de reptiles de la ideología nazi y de las cajas fuertes de Wall Street, el milagrismo se ha erigido en fácil comodín, barriendo hasta el desván de los trastos viejos el humano hábito de razonar lógicamente.

Sin embargo, para nosotros, que si de pronto nos topamos con un hermoso naranjal entre las arenas del Sahara, en vez de asombrarnos echamos mano a la pala de la crítica para ver si son auténticas las raíces y los frutos de legítima materia vegetal, la cosa está clara como el día. Para nosotros, que no hemos perdido la sana costumbre de razonar lógicamente; que sabemos que el arte, como todas las demás cosas de la vida, está en relación directa con ciertos valores del ambiente social que constituyen su explicación, la propia razón de su existencia, y que sabemos que en el terreno de este juego complejo dialéctico de causa a efecto, no son posibles los golpes teatrales, los milagros o cualquier otro tipo de superchería; para nosotros los marxistas, digo, el fenómeno de la Bienal, desde el punto de vista técnico, se explica por el simple golpe de tramoya de encender las candilejas, levantar el telón y dar comienzo a la representación de la farsa.

La representación ha corrido a cargo de los artistas españoles que se han prestado a hacer el papel de polichinelas, follones y esperpentos, con algún que otro sudamericano en el fondo, haciendo de maldito. De la orquesta y la claqué se ha encargado la Falange, con toda la hojalata de su prensa y la venalidad de su crítica.

Punto y aparte, pues la cosa lo merece: el autor del libreto y a la vez empresario, con la munificencia medieval que le caracteriza como organizador de bodas casi reales y de fusilamientos en masa de patriotas españoles; como vendepatrias al por mayor y régisseur de toda clase de farsas, ha sido ese sanguinario bribón que responde al nombre de Francisco Franco Bahamonde.

La mise en scène ha sido casi perfecta: “¡Sí, eso es! ¡Las bellas artes para encubrir las malas artes!”.

Pero, a fin de cuentas, una farsa no es más que una farsa. Y en la farsa de la Bienal franquista se han visto demasiado las bambalinas, el cartón de la tramoya, las aviesas máscaras de actores y organizadores, y hasta el rabo del apuntador en el proscenio...

Y pese a los esfuerzos combinados de la prensa, de la radio, de los artistas falangistas y de todo el apoyo económico y político del Estado fran-

quista, el prestigio de veinte mil años de historia del arte español, desde los bisontes de Altamira hasta las palomas de Picasso, no ha podido ser utilizado en la vil maniobra de diversionismo político.

El glorioso espíritu del arte español, ausente de la Bienal, no ha podido fungir de Celestina. Las tradiciones nacionales, cuando son auténticas, no pueden ser manipuladas por las envilecidas manos de los verdugos, tintas en la sangre del propio pueblo que las forjara.

La gran estafa.

EN todos los materiales de información y propaganda referentes a la convocatoria de la Bienal, el Instituto de Cultura Hispánica, encargado de su promoción, tuvo buen cuidado en no manifestar otro propósito que el de "unir a todos los artistas y a todos los pueblos de la hispanidad en los altos valores del espíritu".

De acuerdo con esta vaga línea propagandista, fueron cursadas las invitaciones para concurrir al certamen a casi la totalidad de las figuras destacadas del arte español e hispanoamericano, sin tener en cuenta los antecedentes políticos de cada artista ni las tendencias particulares de su arte. Picasso, Rivera, Siqueiros y otros grandes artistas de conocida trayectoria progresista y antifranquista fueron, asimismo, invitados.

Es bien conocido el rechazo de la inmensa mayoría de los pintores españoles e hispanoamericanos a la solapada invitación franquista. Fué claro y terminante, y en ciertos casos, expresado con digna violencia.

El mismo día de la inauguración de la Bienal, en un editorial del más importante diario falangista, aún se decía, refiriéndose a los rumores de oposición y de crítica que circulaban en España y fuera de ella acerca de los objetivos reales de exhibición: "...se nos ofende presumiéndonos capaces de entrar en lides torvas, ajenas a la limpieza de espíritu que supone el buen mirar a la belleza..." (Arriba, Madrid, 13-X-51).

¿Quiere decir esto que la promoción de la Bienal pudiera haber carecido de propósitos extraartísticos, y que quizá los objetivos políticos que se le asignaban no eran más que invención de la fantasía antifranquista? No seremos nosotros quienes contestemos a esta pregunta. Los propios hechos y las propias palabras franquistas serán más elocuentes.

Colgados ya los cuadros en los muros de la exposición, sus organizadores se aprestan a consumir la gran estafa, a poner cínicamente sus cartas boca arriba. La vaga táctica desarrollada durante la preparación y reclutamiento de exhibidores se concreta con desenfado y en medio de la escena aparece la impúdica fisonomía del fascismo español. Y aquí nos topamos con el segundo objetivo político de la Bienal, formulado claramente en el acto inaugural por el Ministro de Educación franquista:

"Al Estado le importa estimular esta forma de creación del espíritu. Hay en nuestra hora histórica dos razones circunstanciales que pesan sobre nuestros hombros. La primera de ellas es la lucha contra el materialismo... Si el materialismo histórico ha podido ser denominado la gran herejía de nuestro tiempo, importa mucho emplear contra él todas las armas... Tanto más grave y urgente es nuestra tarea en este orden cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en enarbolar la bandera del arte, que nosotros tenemos que hacer nuestra"... (Arriba, Madrid, 13-X-51).

La cosa está clara como el agua. El brillante planteamiento de los problemas ideológicos del arte y de la cultura, realizado por el Buró Político del Partido Bolchevique de la U. R. S. S., base del desarrollo del realismo

socialista en la cultura de la Unión Soviética y de las democracias Populares, ha abierto una profunda brecha en el frente de la cultura burguesa y ha encendido una luz en los angustiados pechos de muchos artistas del mundo capitalista, abriendo amplios horizontes de esperanza para el desarrollo de un nuevo humanismo, de un nuevo arte.

Las premisas ideológicas del realismo socialista se extienden por doquiera como reguero de pólvora. El frente de la cultura burguesa no ha encajado bien el golpe y se tambalea. Así pues, la "grave y urgente tarea" que el Estado franquista se plantea con respecto a esta cuestión no es otra que la de tratar de tapar esta profunda brecha y apagar a toda costa aquella luz de esperanza que se ha encendido en los pechos de los artistas honrados. La reacción franquista, de acuerdo con la línea ideológica de sus amos de Wall Street, se halla virtualmente interesada en que no se encienda ninguna luz en las conciencias de los intelectuales, de los artistas, y en que el arte siga al servicio de sus oscuros intereses de clase.

El Estado falangista y la Iglesia sienten una inquietante alarma. Sus carcomidas ideologías se resienten sensiblemente bajo cualquier golpe certero. Hasta hace muy poco, a ninguno de estos dos poderes interesaban gran cosa el arte. Pero la situación ha cambiado radicalmente:

"El Estado debe atención y ayuda a los artistas en horas como estas de crisis y dificultades económicas, en que casi han desaparecido los mecenazgos de otros tiempos. Tiene, pues, el Estado una función completiva que va desde los centros formativos hasta el encauzamiento de las inquietudes... (Discurso del Ministro de Educación, *ibid.*)

¿En qué medida expresa la Bienal las consecuencias de este mecenazgo? Tenemos ante nuestros ojos casi la totalidad de lo que se ha publicado en España sobre la Bienal. De entre toda esta maraña de descripciones, encuestas y polémicas, salvo los casos de recalcitrante servilismo en la exaltación hispánica del hecho, casi ninguno de los comentaristas se atreve a valorizar plenamente alguno de los aspectos concretos de la labor presentada por los artistas. La insatisfacción y el desaliento constituyen el tono dominante de la crítica. Y es importante subrayar el hecho de que, en un régimen donde no existe ni por asomo, nada que pueda parecerse a una verdadera crítica, ese tono pesimista se manifiesta en el ánimo de los críticos oficiales de las más importantes publicaciones franquistas, algunos de los cuales nos describen la Bienal como un espectáculo lamentable:

"En esta exposición lo característico es la ausencia de belleza... Diríamos que todo lo nuevo es inerte, insensible, con esa insensibilidad cósmica que tiene el mineral... para dar paso a campos calcinados, a tierras recorridas por el aire ardiente de la desesperación..."

"Maniqués rígidos, hieráticos, que nada tienen que ver con el hombre. Este ha sido escamoteado y si queda algo que recuerda su vida, es material en descomposición orgánica..."

"En las obras de los pintores jóvenes... no hallamos fervor, ni ilusión, ni esperanza. Nacen adolecidas de un mal terrible: el aburrimiento".

"Lo bello ha emigrado de este lujoso panteón..."

El prepotente mecenazgo de la Iglesia no ha recogido mejores frutos. A pesar de las contumaces disquisiciones de críticos y teólogos sobre los "fundamentos raciales del catolicismo hispano", el impulso místico es algo irremediablemente anacrónico en el corazón de los artistas españoles. La crítica del arte religioso expuesto en la Bienal, se expresa en términos singularmente crudos y desconsolados:

"Los Cristos de la Bienal no son más que la representación del suplicio de hombres comunes. Desgarrador, sí, mas sin grandeza... Espantable visión que rechaza, que no atrae..."

Los organizadores de la Bienal se ufanan de haber abierto las puertas del certamen "a todas las tendencias actuales del arte, sin discriminación hacia ninguna de ellas", exceptuando, claro está, todos los casos considerados como **extremismos peligrosos**. La actitud del jurado de admisión ha estado pues condicionada por un criterio exclusivamente político. Todas las formas, aun las más abstrusas y esotéricas, tienen cabida en la exposición. Las formas consideradas en abstracto, cualquiera que sea su carácter, son inofensivas, pero pueden dejar de serlo si la inspiración del artista es realmente revolucionaria. Y es justamente por su contenido por lo que una obra de arte puede parecer **peligrosamente subversiva** a los celosos guardianes del sanguinario orden franquista

Y con esto llegamos al clímax de la demogógica farsa de la Bienal y al tercer objetivo de su significación política: la famosa polémica suscitada en torno al llamado arte nuevo. ¿A qué llaman arte nuevo los intelectuales de la España franquista, en esta segunda mitad del siglo XX, en esta etapa histórica de desmoronamiento del capitalismo y de impetuoso desarrollo del socialismo, de la cultura socialista? Pues llaman arte nuevo... ¡al cubismo, al surrealismo, al abstraccionismo, y en fin, a todas las formas reaccionarias en que se manifiesta la decadencia del arte burgués contemporáneo! En consecuencia, el punto de vista contrapuesto de la polémica no podía haber sido otro que el decadente **realismo formalista** de los viejos académicos insepultos que aún deambulan por el mundillo artístico de España.

La polémica desarrollada en la Bienal a propósito del arte nuevo no ha sido más que una grosera caricatura del verdadero planteamiento ideológico que hoy apasiona a los intelectuales del mundo. En esta justa de conceptos altisonantes y huecos, ambas partes han compartido por igual los puntos de vista de la reacción franquista acerca del arte.

Los amañados y excluyentes términos en que se ha planteado la polémica nos dan el sentido exacto de las conclusiones políticas a que pretendían llegar los emboscados promotores de la discusión. Se intenta domeñar al artista, degradar su ánimo, cegar sus facultades de orientación social, trazando ante él la forzada disyuntiva de dos caminos a escoger: o con el podrido **realismo académico** al servicio de la iconografía falangista y clerical, o con el arte abstracto, trasunto de la inhumanidad imperialista, desintegrador del hombre y de su voluntad de lucha.

Pero con ser de tan vital importancia para los ideólogos falangistas el forzar a los artistas a pasar bajo estas infamantes horcas caudinas, es más importante para ellos todavía la supuesta consecuencia que puede desprenderse de su excluyente disyuntiva: escamotear la solución real del angustioso problema que tiene planteado el artista. Pues para el artista honrado de hoy, sólo existe una verdadera salida a la crisis de que se resiente el arte burgués de nuestros días. Y esta salida no es ninguna de las dos que plantea el franquismo. Es, precisamente, la que pretenden haber excluido; la de que el verdadero artista es el que desarrolla su condición creadora sincrónicamente con el pulso progresista de su tiempo, el que aplica su sensibilidad a expresar la realidad histórica de su época, a reflejar los sufrimientos, las inquietudes y las luchas de su pueblo; su odio a la guerra y su noble aspiración a una pervivencia pacífica. A este respecto, las tesis del realismo socialista abren el único camino ideológico por el que el artista puede superar su abatimiento y su angustia e incorporarse a la tumultuosa corriente de la nueva humanidad socialista, vanguardia del mundo creador de nuestros tiempos.

Ante la magnitud y la trascendencia humana de tal problema ideológico, la torpe escenificación de la falsa polémica artística no demuestra más que la pésima escuela teatral en que se han educado los régisseurs falangistas. Contra todas las previsiones de la verosimilitud, la primera piedra salió del decrepito Director del Museo del Prado, el pintor Alvarez de Sotomayor, quien, poseído de un santo furor contra las deformaciones visuales perpetradas por

los pintores abstraccionistas, arremetió contra ellos con toda suerte de insultos y maldiciones.

Por banales y conocidos, no creemos que valga la pena transcribir aquí ninguno de los argumentos de esta filípica antimodernista de Sotomayor. Pero nos interesa sobremanera referirnos a la reacción de los llamados artistas jóvenes contra este **incalificable acto de agresión**. Porque el hecho, como reza el dicho popular, "tiene muchos gatos en la barriga".

La particularidad más significativa de este acontecimiento es que la violenta reacción de los del arte nuevo haya sido patrocinada por la misma Falange. Estamos seguros de que no faltará quien, discurrendo lógicamente, se lleve las manos a la cabeza ante tamaña paradoja y exclame confundido. Pero, ¿es posible? ¡La Falange, poseedora del abracadabra de la hispanidad... que reivindica para sí toda la gloriosa tradición del realismo pictórico español... ¿saliendo ahora en defensa del cubismo, del surrealismo, del abstraccionismo, de todos los ismos "burgueses y extranjerizantes" que el propio Hitler echara a las hogueras purificadoras?

Pero quitémonos las manos de la cabeza. En el órgano falangista *Arriba*, (14-XI-51), se publica un manifiesto firmado por conspicuos falangistas, con los siguientes párrafos:

Réplica a un ataque"... Militantes del Movimiento Nacional, católicos, y muchos de nosotros excombatientes en campo abierto frente al comunismo y todos sus aliados, somos los que afirmamos nuestro derecho a la búsqueda en el arte de expresiones formales nuevas...-

"...Los hombres de Franco, de España y de Cristo más irrecusables somos los que hemos mantenido en España la posición del arte nuevo..."

Tres días más tarde y en el mismo diario, uno de los firmantes del manifiesto, el gangster y asesino falangista Dionisio Ridruejo, combatiente en la División Azul contra la U. R. S. S., y tergiversador de la obra de Machado, nos da la clave de la turbia paradoja:

"Yo de José Antonio aprendí que aquello de la Falange era, sobre todo... un modo de ser, antes que un programa"

¿Ven ustedes qué cínicamente sencillo? "Un modo de ser antes que un programa". Y este modo de ser se expresa en las dos caras de la encanallada dialéctica falangista: con una mano se exalta el arte representativo —"el glorioso realismo pictórico español"— en la medida en que sus representaciones tiendan a exaltar la ideología falangista y a enmascarar los enérgicos perfiles de la lucha antifranquista del pueblo español, de su historia y de sus valores humanos. Mientras que con la otra mano se defiende el antirrealismo abstraccionista. ¿Con qué fines? La reacción imperialista y sus fieles lacayos falangistas conocen perfectamente la potencia combativa de un verdadero arte realista de contenido social. Mientras pueden, tratan de desvirtuar la expresión realista del arte confiriéndole el espúreo contenido de su propia ideología reaccionaria. Pero como al mismo tiempo, saben también que todo tiene sus límites, pues la honestidad entre los artistas está más extendida de lo que muchos creen, el arte abstracto y las tendencias antirrealistas constituyen, en todo caso, un buen recurso, si no para comunicar ideas a las masas —al pueblo le es indiferente el arte abstracto— por lo menos para castrar a los artistas, para neutralizar la potencia creadora de los que, por un resto de vergüenza, se niegan a comulgar con ruedas de molino. En una u otra forma, el artista queda al servicio de los siniestros designios de la reacción imperialista.

Sólo desde el ángulo de este confesado modo de ser de la intelectualidad falangista puede ser interpretada la siguiente frase del Ministro de Educación franquista, en el ya citado discurso inaugural:

“Tengan pues los artistas... la seguridad de que será respetada su autonomía creadora, aunque nosotros tenemos derecho a exigirles la autenticidad, y tenemos que estimular la vinculación a su tiempo y a su pueblo...”

¿Qué tipo de autenticidad y de vinculación a su pueblo exige el Estado franquista a los artistas?

La realidad española es bien conocida de todos: por una parte, fabuloso enriquecimiento de la oligarquía financiera ligada al imperialismo yanqui. Ignominiosa venta de España a los guerreristas norteamericanos. Millones y millones gastados en la construcción de carreteras y obras estratégicas. Dolares norteamericanos y técnicos de la Krupp en la creación de una gigantesca industria de guerra, de acuerdo con los planes agresivos del Bloque Atlántico... Por la otra parte, miseria creciente del pueblo español. Voluntad de lucha. Las huelgas de mayo: los hombres del pueblo —obreros, campesinos, empleados, intelectuales— en imponente marcha, el ánimo tenso y el ceño fruncido por la decisión... Las mujeres, tremolando por encima de sus cabezas las alcuizas vacías de aceite, las canastas vacías de pan... El estómago de todos vacío y el cinturón apretado. Vacías las manos y apretados los puños... Pero el corazón de todos lleno de odio hacia los sanguinarios hambreadores y vendepatrias; henchido de creciente conciencia política, de inquebrantable decisión de lucha por desbaratar los criminales planes bélicos del imperialismo, por sumar a España al amplio frente de la Paz... Y las bocas de todos llenas y desgarradas por el grito dramático, de significación histórica inolvidable: ¡Fuera de España los norteamericanos!

Al lado de esta tremenda realidad que cruza España de punta a punta, que determina el contenido de esta hora histórica, ¡qué cínico sarcasmo se desprende de las palabras del Ministro franquista sobre “libertad de creación artística”, sobre “autenticidad del arte”, sobre “vinculación de los artistas con el pueblo...!”

¡Libertad de creación! “Pueden ustedes pintar como gusten, con métodos realistas o antirrealistas. Pueden ustedes pintar Cristos o desnudos, frailes o prostitutas, naturalezas muertas o paisajes existencialistas... Pueden libremente emplear su tiempo en cualquier tipo de formalismos...”

Pero, ¡mucho ojo con el contenido! ¡Cualquier referencia pictórica a la realidad política de España, a la angustiosa situación de su pueblo, a sus denodadas luchas será turnada, en concepto de delito contra la seguridad del Estado, al fatídico brazo secular de la represión.

¡Así se prescribe a los artistas españoles el contacto con su pueblo!

El contenido temático de la Bienal corresponde plenamente, desde la primera hasta la última de las obras expuestas, a los propósitos de la maniobra diversionista del franquismo con respecto a la realidad española, a la lucha contra las nuevas tendencias del Realismo Socialista en el terreno del arte, y a la sórdida tarea de degradar la condición humana del artista y uncirlo al gobierno de traición nacional y al carro imperialista de una nueva carnicería universal...

La distribución de recompensas entre los expositores de la Bienal ha estado presidida, naturalmente, por este criterio político.

La adjudicación del Gran Premio de Pintura ha sido altamente significativa a este respecto. El pintor premiado ha sido Benjamín Palencia, conocido homosexual y simpatizador de la Falange. La obra se titula Amanecer en Castilla, y representa una porción de cruda tierra castellana, miserable, desierta y quemada por el sol. Según los apologistas de Falange, esta obra alcanza “la más alta expresión espiritual de la hispanidad”. Y, en efecto, el contenido ideológico de esta pintura concuerda perfectamente con la aspiración de la reacción española y del imperialismo norteamericano de ahogar

la sangrante realidad de la España de carne y hueso, la heroica voluntad de lucha de su pueblo, con el sudario metafísico de esa otra España mística, inerme, conformista y reaccionaria, soñada por la Falange.

NOS hemos ocupado en trazar las líneas generales del ambiente, del clima político y de los propósitos del Gobierno franquista al organizar la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte. Pero esta exposición, como es natural, no refleja la actitud de todos los pintores españoles.

En primer lugar, en el interior del país, no todos los pintores se han dejado arrastrar por la maniobra franquista. Un núcleo creciente de artistas jóvenes, repartidos por toda España, se orienta cada vez con mayor claridad política hacia las diversas formas de la lucha antifranquista, antimperialista, y se suma con decisión a la lucha por la Paz.

En Europa y en América, a pesar de las grandes dificultades que implica el exilio, los artistas españoles, con pocas excepciones, se mantienen fieles y consecuentes con la causa del pueblo español y forman en las filas de los defensores de la Paz mundial. La capital mexicana ha sido el lugar donde se ha verificado la primera Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles. En Francia, en México, en Venezuela, etc., los pintores españoles emigrados, junto con los más grandes pintores progresistas hispanoamericanos, han expresado inequívocamente su violenta repulsa a la farsa de la Bienal franquista por medio de manifiestos colectivos, conferencias, exposiciones, declaraciones individuales, etc.

Por nuestra parte, los pintores comunistas emigrados, con los ojos puestos en el presente y en el porvenir de nuestra patria, estamos cada vez más compenetrados con la alta misión que implica para nuestro arte el coadyuvar, junto con la mejor parte del pueblo español, a la tarea de despertar en mayor grado todavía la conciencia política de las masas, su tenaz voluntad de recuperar a España para el campo de la Democracia y de la Paz, y en un futuro próximo, poder intervenir con la fuerza de nuestras obras en la creación de una nueva sociedad democrática, en la formación de una nueva cultura y en la educación de las nuevas generaciones.

La sala de espera de la Falange

o los falsificadores de la historia

Por JORGE CUENCA

NUNCA como ahora apareció tan al desnudo la decadencia y podredumbre de la cultura burguesa y de sus voceros más calificados. Algunos intelectuales que en otros tiempos proclamaban y practicaban la llamada teoría del arte por el arte, se ven hoy imposibilitados de continuar realizando el viejo y conocido juego de la *evasión* ante los problemas político-sociales que les rodean por los cuatro costados, apareciendo cada vez más abiertamente como ideólogos y propagandistas del capitalismo, como defensores de una clase condenada por la historia a la desaparición.

Bajo el sucio manto de la *cultura occidental* se cobija una fauna de gentes turbias y ambiciosas, aventureros, tráfugas, existencialistas, que invocando los principios de libertad, democracia y civilización —*occidental*, naturalmente—, escribiendo y hablando demagógicamente sobre los derechos del hombre, la independencia del espíritu, etc., lo que tratan es de idealizar el rapaz imperialismo norteamericano, ocultando sus planes agresivos y de dominación mundial y presentándolo como un elevado exponente de la democracia y la cultura.

Gritando contra las fuerzas de la paz, del progreso y de la auténtica cultura, contra la U. R. S. S., las democracias populares y los pueblos; tratando de deformar groseramente las grandes conquistas de la ciencia, el arte y la cultura soviéticas, esos portavoces de una cultura prostituida muestran su servidumbre hacia los señores de Wall Street, para quienes la civilización no es más que una palabra invo-

cada hipócritamente para enriquecerse y enmascarar los preparativos de guerra.

Entre ellos se encuentran Sartre, pontífice del existencialismo, con sus *náuseas* y *manos sucias*; Malraux, con su teoría fascista de la geocultura y haciendo piruetas sobre la *civilización atlántica*; Silone, el tráfuga, compadre de Saragat y servidor como él de la reacción italiana; Dos Passos, cantando las intenciones *pacíficas* del imperialismo norteamericano y lanzando insultos contra la Unión Soviética; Montherland, apologista de la traición y viejo servidor de los nazis; Burnham, propagandista de la guerra preventiva contra la U. R. S. S.; Cassou, admirador del fascista Tito; Koestler, especialista en infamias antisoviéticas; Camus, autor de *La peste*, escritor del pesimismo y la desesperanza; W. Vogt, con sus concepciones canibalescas del malthusianismo; Simone de Beauvoir, cuyas novelas sobre temas sexuales son calificadas de psicología glandular; J. P. David, servidor de los yanquis en Francia, cuya especialidad *literaria* es colocar carteles en las calles con citas falsas de Lenin y Stalin; H. Miller, novelista infrahumano y delirante, uno de los máximos exponentes de la degeneración de la burguesía norteamericana, que escribe monstruosidades como las siguientes:

“..... Estamos condenados a perecer, no queda esperanza alguna para nadie. Y si esto es así, desencadenemos el último combate terrible, lancemos el grito de guerra ¡Abajo los lamentos! ¡Abajo las elegías y las músicas fúnebres! ¡Abajo las biografías, las investigaciones históricas, las bibliotecas y los museos! Que los muertos entierren a sus muertos. A los que aún viven. Bailemos sobre el cráter nuestra última danza monstruosa”.

Y presidiendo esa danza macabra, la sombra y la influencia maléfica del desaparecido André Gide, que contribuyó considerablemente a la formación intelectual de la mayor parte de ellos, con sus historias morbosas y homosexuales, con sus *Corydones* y *monederos falsos*, maestro en el arte del servilismo, que escribía en su diario sin pudor alguno ¡durante la ocupación nazi!, exaltándola, “Es en las épocas no liberales cuando el espíritu libre alcanza su más alta virtud”.

De esas gentes y de otras por el estilo se sirve la llamada Oficina Nacional, para la Estrategia Psicológica, dirigida por la Secretaría de Estado de los Estados Unidos, con abundantes millones de dólares a su disposición, para la propaganda en el extranjero, para difundir la política de los imperialistas, de odio, embrutecimiento y desesperación, pervertir conciencias y tratar de persuadir a los pueblos de que vendan su alma al diablo a cambio del plato de lentejas de lo que se presenta como atrayente modo de vida norteamericano.

Con individuos de esa especie, que predicán la *ciudadanía mundial*, el cosmopolitismo, pidiendo a los pueblos que renuncien a la independencia y a la soberanía nacionales, cuenta Foster Dulles en la preparación de la guerra, cuando escribe:

“La propaganda en Europa occidental es la artillería pesada en la guerra de ideas. Pero como los grandes cañones del *Missouri*, no puede más que debilitar las defensas y preparar el terreno para el desembarco de los marinos..... América no puede más que ayudar financieramente a la creación de una ideología. El molde necesario de una opinión pública unida es un diario paneuropeo, supernacional”.

DEFENDAMOS la civilización en peligro!, gritan desesperadamente esos propagandistas de la guerra. Pero, ¿de qué clase de civilización se trata? ¿Es la llamada *civilización* en nombre de la cual son asesinados Beloyannis y sus camaradas al pie de la vieja Acrópolis de Atenas; que siembra la destrucción, las epidemias y la muerte en Corea; que prohíbe las obras de Darwin en universidades de los Estados Unidos; que tortura salvajemente a López Raimundo en la prisión de Barcelona; que asesina a indefensos prisioneros de guerra en la isla de Kochedó (Koye); que encarcela a destacados intelectuales y directores de cine en los Estados Unidos, y en Francia a André Stih, Premio Stalin Internacional de Literatura; que quema las obras de los clásicos de la literatura mundial en el patio de la Universidad de Salamanca; que arranca los cuadros de los pintores franceses progresivos expuestos en el Salón de Otoño; que considera los descubrimientos científicos de Pasteur como una desgracia, y la propagación de ciertas enfermedades como un medio eficaz y aconsejable de limitar lo que llaman *alarmante* crecimiento de la población mundial; que inunda los países marshalizados con revistas, libros y películas en los que se exalta la obscenidad, el crimen, el gangsterismo y la psicosis de guerra; que describe la emoción *estética* de las explosiones atómicas como una “maravilla pictórica, de colores madreperla, rosa, salmón y crema”; que ha producido monstruos con figura humana que presumen de *cultos*, como Mac Arthur, responsable de crímenes horrendos cometidos con el heroico pueblo de Corea, hablando del espíritu y de la religión, y que ante los cadáveres de soldados coreanos exclamaba regocijado “Es un bello espectáculo para mis viejos ojos.....”; un general Walker, a las órdenes del anterior y copartícipe con él de esas atrocidades, que dice adorar la poesía y recita de memoria los versos de Nhitman; un Ridgway, el general de la peste, que mientras arrojaba la muerte sobre Corea empleando las armas bacteriológicas, decía a los periodistas que se deleitaba con la lectura de Proust? ¿Que ha creado maníacos tan peligrosos para la sociedad como el antiguo secretario de Guerra de los Estados Unidos, Mr. Forrestal, uno de los tipos más representativos de la demencia atlántica, considerado también como un hombre culto? (*).

(*) Cuando en 1949 se arrojó desde la ventana de un 16 piso, aullando frenéticamente que llegaban los tanques soviéticos, los periódicos informaron que sobre la mesa de su habitación quedó abierto el *Ajax*, de Sófocles, subrayado por Forrestal en el pasaje siguiente: “Cuando la luz de la razón se oscurece y la alegría desaparece en las tinieblas de la desesperación, más vale dormirse y morir...” Muerte que no tuvo nada de helénica, por cierto. El tipo acabó de una forma vulgar, como se merecía, víctima de la peligrosa enfermedad que trataba de inocular a los demás.

¡Esa *civilización* antihumana, que trata de hacer retroceder al hombre a las escalas zoológicas inferiores, que sirve para acumular en unas cuantas manos riquezas basadas en la rapiña y la explotación, que destruye inapreciables bienes materiales y espirituales y amenaza con hundir a la humanidad en la catástrofe de una nueva guerra, no sobrevivirá, está condenada inexorablemente a desaparecer! Ya pueden gritar sus defensores y los que se benefician de ella. Los pueblos luchan cada día con mayor vigor por enterrar para siempre el espectro de la guerra y acabarán imponiendo su fuerza y su voluntad frente a los herederos de los planes de dominación hitleriana, conquistando una nueva vida para ellos y para las generaciones futuras donde el temor y la incertidumbre de hoy estén sustituidos por la paz, la democracia y el trabajo creador y fecundo del hombre.

AQUELLOS intelectuales reaccionarios y corroídos por la lepra anticomunista y antisoviética, como los mencionados anteriormente, que han ligado su suerte al imperialismo, al igual que éste, cada paso que dan es para descender un nuevo peldaño en la degradación. Al servir una causa injusta, contraria a los intereses del pueblo y del progreso de la sociedad, se va produciendo en ellos una parálisis progresiva que seca las fuentes de inspiración, impidiéndoles crear obras de cierta importancia. Un ejemplo típico de esto es el caso de Malraux, quien desde que se pasó al fascismo, convirtiéndose en uno de los voceros de de Gaulle, no ha vuelto a producir nada de interés. Pero no se trata solamente del anquilosamiento de tales escritores. Al propio tiempo que ese fenómeno es común a todos ellos, hay algunos, como Sartre, que continúan produciendo, pero utilizan sus recursos técnicos y la ficción para crear situaciones y personajes contrahechos y amputados, que destilan anticomunismo por todos los poros. Llegando aún más lejos en este sentido, no vacilan en realizar las más burdas e innobles falsificaciones de los hechos y de la historia, si piensan que ello puede ser de utilidad para sus fines. Hay varios ejemplos, pero examinaremos a continuación solamente dos casos demostrativos, relacionados en forma directa con la situación actual de España y con las luchas de nuestro pueblo.

Hace dos años, a principios de 1950, apareció en Francia un libro titulado *La fin de l'espoir* (El fin de la esperanza), de Juan Hermanos. La obra fué editada por J. P. Sartre quien, en el prefacio a la misma, explicaba que el manuscrito, fechado en Madrid en enero de 1946, había llegado misteriosamente a su poder cuatro años después, y que ignoraba quién era la persona que se ocultaba bajo ese seudónimo.

El libro, en el que se pretende describir la actividad clandestina de un grupo de jóvenes, en su mayoría estudiantes, tiene la marca y el olor inconfundibles de la cocina existencialista. Puede haber sido escrito por el propio Sartre o por alguno de sus amanuenses, de los que organizan las juergas en las cuevas del boulevard de Saint Germain des

Prés. No importa quién de ellos haya sido el autor de la falsificación. Lo que aparece con toda evidencia es que el tal manuscrito no fué redactado por ningún español, como afirma su editor, y mucho menos dentro del país, sobre cuya situación demuestra un total desconocimiento.

Referirse de pasada a un asalto al local de Falange en los Cuatro Caminos, a la colocación de banderas republicanas en algunos edificios, a la existencia de cuevas en los alrededores de la capital y a la huelga de los obreros de la *Standard*, hechos publicados en su tiempo por la prensa de la emigración española en Francia, no basta, ni con mucho, para crear desde lejos en forma directa y verosímil el ambiente de Madrid bajo el franquismo.

Pretender que cinco jóvenes, sin experiencia revolucionaria alguna, que durante la guerra contra el nazismo se nutrían de las orientaciones de la *B.B.C.* de Londres, llegaron a organizar cien grupos clandestinos, con sus jefes y enlaces; fabricaban abundantes granadas de mano en la cocina de su casa; inundaban la Universidad de manifiestos y octavillas *en treinta segundos* (textual), sin ningún contratiempo; interceptaban con facilidad la correspondencia de los puestos de Falange; vigilaban los edificios públicos, observando dónde faltaba un barrote en las ventanas, para introducir al más delgado de los conspiradores y hacer un plano del lugar; formaban grupos de especialistas para reemplazar en unas horas el personal de correos, de la radio, teléfonos y electricidad, requisar fábricas y apoderarse de automóviles; organizaron lo que califican de ofensiva de las granadas, en que ni un solo centro de Falange ni depósito del mercado negro quedó sin recibir alguna, saltando por el aire las ventanas reventadas y saliendo de sus madrigueras los falangistas temblorosos, con los brazos en alto, son cosas demasiado burdas y rocambolescas, producto de una acalorada imaginación existencialista.

Realizar tales *hazañas*, y otras por el estilo, *fabricar* una organización clandestina de tal amplitud en los años que siguieron a la derrota transitoria, bajo el peso de la cual se encontraba todavía una parte de las masas, en medio del salvaje terror franquista que asesinó o encarceló a los luchadores más audaces y experimentados, no son otra cosa que elucubraciones de gentes que conciben la organización de la lucha contra el fascismo como un juego en el que se mueven los peones sobre la mesa de un café.

Pero hay algo más; en el manuscrito en que bajo el seudónimo de Juan Hermanos, se esconde un Sartre cualquiera están descritos personajes y situaciones que cambiando el nombre y lugar de la acción, pueden encontrarse fácilmente en otras obras existencialistas, a lo que se unen expresiones que descubren la mano de un escritor extranjero, con los consabidos lugares comunes sobre *la contradictoria psicología española*.

El llamado jefe de esa "tela de araña extendida por la capital" apa-

rece como un fanático violento, de ojos apasionados, que tiene un gran éxito entre las muchachas pequeño burguesas que le rodean.

Se presenta al "único marxista del grupo" como un dogmático, impenetrable, con la fe ciega del creyente, resistiéndose sistemáticamente a todo cambio de opiniones con los demás, y vistiendo su ropa azul de mecánico, incluso los días en que no trabaja, como un desafío a los prejuicios.

Una joven bella y culta, especializada en economía política, asqueada de todo y de todos, que termina casándose con un rico industrial, quien desconfía de los antiguos amigos de su mujer. Ella desprecia a su marido y a la vez se desprecia a sí misma, etc.

Y para completar la galería de tipos y hechos, tan *típicamente* españoles, el caso de una mujer presa violada por uno de sus carceleros, quien después le hizo una sorprendente proposición de matrimonio. Como la mujer lo rechazó con repugnancia, ese individuo metió en la cárcel al padre y a la madre de la víctima, de donde no saldrían hasta que ella accediese a su petición. Entre tanto, las tres personas son puestas en libertad... y entonces la cosa termina felizmente en boda.

El libro acaba con la fuga desordenada de esos *héroes* existencialistas, que dándolo todo por perdido y ganados por el pesimismo y la desesperación al final de la guerra, cuando las Naciones Unidas no rompieron con el régimen franquista, huyen al extranjero, tratando de justificar su deserción con insultos soeces a la clase obrera y al pueblo, calificándolos de egoístas, incapaces y cobardes.

CLARO está que la publicación de un libro de esa naturaleza tenía objetivos bien determinados. Se trataba de sembrar el derrotismo y la pasividad, falseando la verdadera y heroica lucha del pueblo que tanta sangre generosa ha vertido al correr de los años de dominación franquista, presentando la lucha, a través de figuras deleznable, como un gesto estéril condenado al fracaso; de enterrar en el olvido la justa causa del pueblo español como algo que fué, que pertenece a un lejano pasado.

El propio Sartre descubre sus propósitos, cuando en el prólogo de la obra dice que al publicarse ésta por vez primera en la revista que él dirige, recibió varias cartas ofreciéndole dinero y ayuda para la lucha del pueblo español y respondió, rechazándola: "*Es demasiado tarde*".

Y mostrando la sincronización y el trabajo común con los falsificadores, *New York Herald Tribune* se apresuró a comentar el libro, dándole patente de *autenticidad* y diciendo que el manuscrito había pasado por las manos de muchos que quizás hayan muerto, entre ellos el autor, antes de que pudiera sacarse clandestinamente de España. Describiéndolo como "el grito amargo de desesperación de un elemento des-

alentado de la clandestinidad española... como un mensaje *de profundis* que habla con elocuencia del silencio, la desilusión, la noche sin esperanza en que ha caído una generación entera de la juventud española", y añadiendo: "El fin de todo ha sonado para España..." Sartre dice en su prefacio que es demasiado tarde para intervenir. Los combatientes españoles, o sus ideales, están todos muertos. Pero se debe leer, sin embargo, *La fin de l'espoir*. Y quien lo lea, llorará.

Pero, tanto el vocero del Departamento de Estado, como Sartre, con sus lágrimas de cocodrilo y el *requiem* entonado tan lúgubramente, confundieron sus deseos con la realidad. Justamente al año de la aparición del libro, las palabras BARCELONA, HUELGA GENERAL, EL PUEBLO EN LA CALLE, POR EL PAN Y POR LA PAZ, ABAJO FRANCO, FUERA LOS YANQUIS DE ESPAÑA, ESTA ES NUESTRA RESPUESTA A LA O.N.U. recorrieron el mundo de una punta a otra. Y después llegaron Vizcaya y Guipúzcoa, Vitoria y Pamplona y luego Madrid. Acciones de masas, cada una con sus particularidades, que fueron un serio golpe asestado al franquismo y a los que negaban la posibilidad de luchar, iniciándose así en Barcelona una nueva etapa en la lucha del pueblo español por su liberación, que abría el camino a las grandes batallas que se avecinan.

Sorprendidos por el desarrollo y magnitud de los acontecimientos en nuestro país, los que habían jugado el piadoso papel de enterradores de un pueblo que mostraba estar vivo y entero, dando magníficos ejemplos de su combatividad, trataron rápidamente de salvar la cara, para continuar presentándose como *verdaderos* amigos del pueblo español. Y quienes habían escrito que España estaba muerta, que la solidaridad con nuestro pueblo era un gesto estúpido e inútil, ante la repercusión internacional de la huelga de Barcelona, intentaron cínicamente presentarse como solidarios con ese pueblo insultado y despreciado ayer por ellos, limitándose —como no podía ser de otra forma— a dirigir una reverente súplica a los *gobiernos democráticos* para que éstos, a su vez, rogasen a Franco que fuera un poco más benigno con sus víctimas.

Lo que no deja de ser una burla sangrienta para con el pueblo español, como si no fuesen los gobiernos de los Estados Unidos, la Gran Bretaña y Francia, con su ayuda abierta y descarada al fascismo en España, responsables en gran medida de los crímenes cometidos por los verdugos franquistas; como si tales gobiernos no figurasen a la cabeza de la llamada por ellos *civilización occidental* en la que está incluido el asesino Franco y de la que forman parte y son sus voceros, en el terreno de la cultura, esos maestros en el arte de la doblez y la hipocresía.

Y en el campo de la emigración española, después del tiempo transcurrido desde su publicación, es ahora cuando *El fin de la esperanza* está siendo *descubierto* y aireado por determinados y turbios elementos. En el penúltimo número (19-20) de la revista *Las Españas* se hacen desmesurados elogios del libro, llamado según ellos a tener una *altísima*

repercusión en la vida literaria de España, como la obra de un escritor *altísimo*, que ha sabido interpretar el alma colectiva de la atenazada España, etc. Comentario de puro corte sartriano, en que también se llega a la conclusión de que todo se ha perdido, de que sólo hay lugar para las lágrimas y de que cada día hay menos gentes que crean en la solidaridad humana.

Por su parte, los provocadores titistas españoles, en ese vertedero de infamias antisoviéticas y anticomunistas que publican en México con los fondos de Washington y Belgrado, con el pretexto de entablar un diálogo con el desconocido autor del libro y con la que llaman generación gloriosa que grita su angustia, su acoso y desprecio, calumnian una vez más al pueblo español calificándolo de cobarde y diciendo que el miedo ha hundido a España en la miseria moral y física, todo ello aderezado con las frases sucias y retorcidas propias de tales sujetos.

No es por casualidad que elementos de esa clase se ocupen ahora de un libro publicado hace más de dos años, en el que se exalta el derrotismo, la cobardía y la desesperación, donde la lucha de nuestro pueblo está presentada como inútil y absurda, comparándola con el suicidio colectivo. Esta es una de las faenas que les han sido encomendadas ante el incremento de la lucha y de la unidad del pueblo, dentro y fuera del país, que Franco y los imperialistas intentan frenar y contener.

También aquí aparece la sincronización, los hilos que desde Washington, El Pardo y Belgrado mueven a sus agentes. Los señores de la guerra yanquis, los titistas yugoeslavos y los falangistas se disputan las obras del existencialismo, tratando con ellas de envenenar y corromper a la juventud, de embrutecerla y de cerrarle todas las perspectivas, para utilizarla como carne de cañón en la guerra que preparan.

En los Estados Unidos se multiplican las ediciones de esa clase de obras. El fascista Tito acaba de editar, y de pagar abundantemente, las más repulsivas novelas de Sartre. Franco puso a disposición de otro pontífice existencialista, Gabriel Marcel, la tribuna del Ateneo de Madrid, con la presencia del ministro de Educación y los elogios de los plumíferos de la Falange. Y en Madrid, los franquistas a través de la editorial *E. P. E. S. A.*, publican y pagan con monedas manchadas de la explotación y la sangre de nuestro pueblo, las calumnias antisoviéticas de provocadores y agentes policíacos como el tal Castro, que dirige ese libelo titista, donde se elogia el libro nacido en la mente de un escritor sin escrúpulos.

EN el terreno de las falsificaciones sobre la situación de España, falsificación de la historia —ya que historia es lo que el pueblo español está escribiendo con sus heroicas luchas durante las últimas décadas—, se encuentran diversos tipos dedicados a menesteres tan poco honorables.

Hay quien además de desvirtuar los hechos y crear episodios a la medida de su mentalidad y objetivos anticomunistas, va todavía más lejos, no vacilando en tomar figuras reales, hombres que cayeron en el combate por la liberación de España, ni en cometer la vileza de atribuirles palabras y actitudes contrarias a la causa por la cual ofrendaron sus vidas, aprovechándose de que esos héroes de nuestro pueblo, asesinados por el franquismo, no pueden responder a sus difamadores. Y por ese camino, descendiendo la pendiente, se llega, incluso, a falsificar burdamente materiales y documentos de un Partido, sobre cuyo contenido se puede tener una u otra opinión, estar en favor o en contra, pero nadie, absolutamente nadie, está autorizado a falsearlos si no quiere verse clasificado en la categoría que corresponde a un vulgar estafador.

Se comprende fácilmente que cuestiones de tal seriedad, no importa que el falsificador se denomine poeta, ensayista o cosa semejante, nada tienen en común con la libertad del escritor para elegir sus temas o con piruetas más o menos literarias, y por ello, esas posiciones ajenas por completo a las normas de decencia política, social o intelectual, debe ser juzgadas con el rigor que merecen.

Por ahí circula una especie de cuaderno semiclandestino titulado *Sala de Espera*, que escribe, edita y distribuye entre sus amigos un señor llamado Max Aub. No se trata en este caso, por supuesto, de un escritor cuya fama haya traspuesto las fronteras.

Es algo muy semejante a lo que los franceses llaman un *raté*, un fracasado en la literatura. Quizá por resentimiento, o quién sabe por qué otras razones, se produce en él un fenómeno similar al que aparece en la mayoría de los escritores existencialistas mencionados al principio, que podría denominarse el *mecanismo psicológico* de su evolución, y que le ha conducido a las posiciones anticomunistas de hoy.

Parece ser que comenzó escribiendo algunas cosas de teatro calcadadas de Pirandello. Hubo un tiempo en que se llamó amigo de los comunistas y colaboró con ellos en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y escribió artículos elogiosos sobre el teatro soviético. Es decir, en tamaño reducido, por su menor importancia literaria, presenta un cuadro bastante semejante al de un Malraux o un Cassou. También estos elementos, hoy al servicio de los imperialistas y de sus planes de guerra, hace años se llamaban amigos de la Unión Soviética y de los comunistas.

En diversos números de la mencionada *Sala de Espera* y en algún trabajo suyo aparecido en revistas de otro tipo, se encuentran los insultos a la Unión Soviética y al camarada Stalin, se habla de la llamada *cortina de hierro* y de los pretendidos campos de concentración soviéticos, se intenta llenar de lodo a los combatientes de las Brigadas Internacionales, y se presenta a los comunistas dedicados al espionaje entre sí, quienes, según este difamador, se aniquilan los unos a los otros, es

decir, toda la gama de injurias y mentiras fabricadas en serie por el imperialismo y sus servidores para atacar a la Unión Soviética y a los comunistas de cada país.

En verdad que ese individuo no ha inventado nada. Sus maestros en la falsificación y el odio zoológico contra los comunistas —los Sartre, Koestler, Silone, Kravchenko y compañía— le dieron el trabajo hecho; él se limitó a copiar y reproducir servilmente. Y lo de la *cortina de hierro* fué tan fácil como lo anterior, lo tomó prestado del criminal de guerra nazi S. von Grosik, ministro del almirante Doeniz en mayo de 1945, inventor de esa frase, tan manoseada después por los actuales herederos de Hitler.

PERO no todo es copiado; el autor de esa encenagada *Sala de Espera* ha puesto algo muy *suyo*. En el cuaderno número 30, bajo el título de *Librada*, se muestra hasta qué límites pueden descender algunas gentes arrastradas por la fobia anticomunista, habiéndose desaparecido en ellas todo vestigio de dignidad y de reflexión.

El autor del engendro sitúa la acción en México en la forma siguiente: Un matrimonio obrero, Librada y Ernesto, con varios hijos. El, miembro del Partido Comunista de España, marcha a luchar en el interior del país. Inmediatamente de llegar es detenido. Antes de ser fusilado escribe una larga carta a su mujer en la que dice que no pudo hacer nada porque el Partido está lleno de traidores que lo entregaron a la policía. Año y medio después, un periódico clandestino de Madrid publica un artículo en el que se presenta a Ernesto como un traidor al Partido, eliminado por los franquistas porque estaba descubierto y ya no les era útil. Al ser reproducido ese artículo en México, Librada lo lee y al día siguiente se suicida.

Examinada superficialmente, la cosa aparece como una de tantas infamias anticomunistas que pone en circulación la Falange. Pero, no es sólo eso; hay algo todavía más repulsivo en el fondo de la maniobra. Se pretende manchar con el fodo de la traición, tras del nombre ficticio de Ernesto Rodríguez, al héroe del Partido Comunista y del pueblo español, José Gómez Gayoso, torturado salvajemente y asesinado por los franquistas el día 6 de noviembre de 1948, en La Coruña. Se falsifica groseramente, volviéndola del revés, la emocionante carta que escribió a su esposa antes de ser asesinado. Se mutilan y falsean materiales y documentos del Partido Comunista de España, como el editorial publicado en la revista *Nuestra Bandera* (N° 4, de febrero-marzo de 1950), con el título de *Hay que aprender a luchar mejor contra la provocación*.

Allí donde Gómez Gayosa escribe, mostrando su legítimo orgullo de comunista, por haber estado durante cuatro años y medio dirigiendo el Partido y burlando la persecución de los sabuesos de Franco, *el otro* escribe que no pudo hacer nada porque al entrevistarse con la primera persona que lo esperaba, fué detenido por la policía; cuando nuestro hé-

roe describe las torturas sufridas a manos de la Guardia Civil, gravemente herido, con la pérdida de un ojo, con el estómago y los pulmones destrozados, vomitando sangre constantemente, *el otro* dice que le duele una mano al escribir porque se dió un golpe, sin querer, con un barrote; cuando el dirigente comunista habla con reconocimiento del honor que le concedió la dirección del Partido de ir al interior y su impaciencia por pisar tierra española para incorporarse a la lucha, *el otro* dice que no se puede describir la emoción de estar de nuevo en España, en su casa, de ponerse las alpargatas, quitándose los zapatos que le hacían daño; cuando el patriota habla de su fidelidad inquebrantable al Partido y de que morirá como un comunista, con la cabeza alta, sin doblarse ni claudicar, *el otro* dice que de alguna cosa tiene que morir y que es mejor hacerlo rápidamente que no víctima de una enfermedad o porque le hubiera atropellado un coche; y cuando Gómez Gayoso lucha para que sus débiles fuerzas físicas le permiten dejar una última carta para la camarada Dolores Ibárruri, su jefe querido que le educó en la entereza y fidelidad a los principios del marxismo-leninismo, cuando exclama. "¡Qué grande y hermoso es nuestro pueblo!" expresando ardientemente su confianza en la victoria sobre el franquismo, *el otro* dice que está buscando una frase para terminar la carta y no la encuentra, despidiéndose así en forma rutinaria y banal.

¡La carta de José Gómez Gayoso, es la vida que triunfa sobre la muerte, el acusado que se transforma en acusador implacable de sus verdugos, el comunista que tiene una fe inextinguible en la clase obrera y en el pueblo, consciente de que otros continuarán la tarea de liberar a España y de que, por cada luchador caído, centenares de nuevos combatientes vendrán a ocupar su puesto!

La otra, la carta del usurpador, es la de un enano al lado de un gigante, de un grotesco muñeco de guiñol, creado por una mente perversa, que habla de traición por todos los lados, de alpargatas, enfermedades y atropellos de automóviles, y que recuerda con nostalgia lo cómodamente que estaba con su mujer en Veracruz.

Las falsificaciones sobre los héroes comunistas y de la política y materiales del Partido se entrelazan, formando partes inseparables. En ese llamado periódico clandestino de Madrid, que el individuo en cuestión fabricó a su medida y conveniencia, cuyo título además se parece sospechosamente al que usaban los bandidos trotskistas del P. O. U. M. antes de la guerra, se reproducen párrafos truncados y otros completamente falsos del mencionado editorial de la revista *Nuestra Bandera*. Veámos a continuación algunos ejemplos:

Se dice textualmente en *N. B.*, página 104: "Sin embargo, todo ese enorme aparato policiaco con sus millones y sus *especialistas* en la provocación, con sus *asesores* nazis y norteamericanos, no podría, por sí solo, cumplir totalmente los fines de represión y provocación que el régimen le asigna".

He aquí ese mismo párrafo, en la versión del apócrifo periódico clandestino: "Sin embargo, todo ese aparato policíaco no podría por sí solo cumplir los fines de represión y provocación si no estuviese ayudado por socialistas de derecha y anarquistas, a veces con un pasado *antifranquista* y hasta *revolucionario*".

Es decir, que tomando algunas palabras del texto original, falsificando otras, eliminando lo relacionado con la intervención nazi y norteamericana en el aparato represivo franquista y colocándola en su lugar, en una forma general, a socialistas y anarquistas, aparece bien claro el propósito de ocultar la responsabilidad de los imperialistas en los crímenes cometidos por Franco y el fin provocador de enfrentar a los trabajadores socialistas y anarquistas con el Partido Comunista.

En otro lugar, el traidor Quiñones, agente del *Intelligence Service* inglés, denunciado públicamente como provocador y confidente de la policía, responsable de la detención de centenares de comunistas, está transformado en ese falso periódico clandestino en Ernesto Rodríguez, en quien se intenta personificar la figura limpia y heroica del camarada José Gómez Gayoso. Y así hay otros muchos ejemplos que demuestran que no existe para ciertas gentes límite alguno, ni político ni moral, cuando se trata de lanzar paletadas de cieno sobre los comunistas.

PERO los falsificadores de la historia se equivocan. Ni ellos ni sus señores desviarán el curso de los acontecimientos, que marchan hacia la salida victoriosa de la situación para los pueblos. Podrán crear ciertas dificultades, hacer más complicada y dolorosa la lucha, pero eso no cambia la radiante perspectiva del triunfo de las fuerzas de la paz, de la democracia y del progreso sobre los enemigos de la humanidad. Aquéllos que se embarcaron en la vieja y maltrecha nave del imperialismo, y se aferran desesperadamente a ella, morirán pudriéndose en el fondo del mar.

El pueblo español ha aprendido, en la dura experiencia de estos años de lucha, a conocer a sus verdaderos amigos, de dentro y de fuera, y a descubrir a sus enemigos, cualquiera que sea la etiqueta o disfraz que éstos exhiban. Guarda en lo más profundo de su corazón el recuerdo imperecedero de sus mejores hijos, caídos en el combate por la salvación de España. En él perduran, como ejemplo luminoso, los nombres de esa pléyade de héroes comunistas fieles a su Partido y a su pueblo, que han muerto luchando para que España viva, y cuya sagrada memoria no puede ni podrá manchar jamás ninguno de esos gusanos que reptan en el fango de la charca imperialista.

Nuestro pueblo marcha hacia adelante, cada vez más firme y unido, cobrando conciencia de su fuerza inconmensurable. Con él van los mejores, los que sienten latir a España en sus venas, los que aman la paz, la libertad y la democracia, los que miran confiada y audazmente hacia el futuro. Ahí están dándose la mano, conjugando sus esfuer-

zos y voluntades, obreros y campesinos, los más elevados representantes de la cultura española, industriales y comerciantes, hombres y mujeres patriotas de los credos y pensamientos más diversos, unidos en el afán común de terminar con Franco y su régimen maldito.

Los intelectuales honestos —escritores, artistas, investigadores— han elegido, junto al pueblo, el camino de la unidad y la lucha, que es el de la victoria, conscientes de la razón histórica que les asiste y de que esa es la única y verdadera forma de contribuir con sus esfuerzos a la salvación de España. Ante ellos, patriotas, hombres de la cultura, aparecen hoy como ayer en toda su vigencia y plenitud, las recias palabras escritas en 1938 por nuestro gran poeta nacional.

En el trance trágico y decisivo que vivimos, no hay, para ningún español bien nacido, opción posible, no le es dado elegir bando o bandera, ha de estar necesariamente con España, contra sus invasores extranjeros y contra los traidores de casa.



A L E N I N

Por PEDRO GARFIAS

*Me parecías
como esas voces que dicen
cosas a las cosas vivas,
a la sangre que conserva
una humanidad herida,
a la tierra que es de tierra
y a la hormiga y a la espiga.*

*Me parecías
una voz tan duradera
que me dura todavía.
Me parecías
una voz de acero dulce
exigente y conmovida.
Igual levantabas mundos
que levantabas sonrisas.*

*Blando con el mundo bueno,
duro con las injusticias.
Corazón de pecho entero
y ojos de mirada limpia.
De haberte yo conocido
mi pan alimentarias
dando frío a mi calor
y llamas a mis cenizas.*

*Padre Lenin, padre Lenin:
cuando naciste Marx y Engels sonreían.
Mientras viviste
crecieron las cosas limpias.
Cuando moriste
una mano precavida
tenía todas las riendas
de unos pueblos sin fatiga.*

*Antes de nombrar el nombre
del que te sustituía,
discípulo tuyo, hermano,
y de la misma familia,
dime, padre Lenin, dime
de tus perennes vigiliás.
Si era de día tu noche
y tu día era de día
¿de dónde sacabas fuerzas
cuando dormías?*

*Qué calor sentir tu sangre
correr por mis venas frías;
qué gozo sentir tu idea
arder en mi frente viva
y qué orgullo sentirse
comunista,
comunista de verdad:
leninista-stalinista.*

Lo que son los tiranos

Por FRANCISCO DE QUEVEDO

*¿Miras ese gigante corpulento,
que con soberbia y gravedad camina?
Pues por dentro es de trapos y fajina,
y un ganapán le sirve de cimiento.*

*Con su alma vive y tiene movimiento,
y a donde quiere su grandeza inclina;
mas quien su aspecto rígido examina
desprecia su figura y ornamento.*

*Tales son las grandezas aparentes
de la vana ilusión de los tiranos:
fantásticas escorias eminentes.*

*¿Veslos arder en púrpura, y sus manos
en diamantes y piedras diferentes?
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.*



La Comuna de París. Proclamación ante el Ayuntamiento de los resultados del escrutinio del 26 de marzo.

Eugenio Pottier

poeta de la Comuna de París

COMO NACIO EL HIMNO "LA INTERNACIONAL"

FUE en junio de 1871. El 24 de mayo habían entrado en el glorioso París de la Comuna, las tropas de Versalles. El día 28 del mismo mes, cesó la resistencia. Los fusiles, las ametralladoras, inventadas hacía poco, que no habían sabido contener al invasor alemán, vengaban en la sangre de los obreros, el pánico, el pavor, que su heroica resistencia les hizo sentir durante los setenta y dos días inmortales. Más de 100,000 víctimas no fueron suficientes para calmar la sed de sangre de los chacales de Thiers. Por todas partes buscaban, ansiosos, a hombres y mujeres que llevar al paredón o que trasladar a La Guayana.

Un combatiente, que luchó en las barricadas y que fué, desde el 16 de abril, miembro del gobierno revolucionario, había conseguido escapar de sus perseguidores. Escondido en el propio París, cuando la burguesía se sentía más segura, cuando aparecía el porvenir cerrado para quienes acababan de sufrir una cruel derrota, este combatiente, este luchador, con-

templaba con serena confianza el porvenir de la clase obrera y escribía seis estrofas inmortales en las que se anunciaba la ruina de los conquistadores, se exaltaba la unión de los proletarios, se les llamaba a la creación de una sociedad nueva en la que cesaría la explotación del hombre por el hombre. Este combatiente, este luchador era el poeta popular Eugenio Pottier y su poema *La Internacional*.

NACIDO en el año de 1816, Eugenio Pottier, casi desde la infancia, escribe y canta canciones llenas de preocupaciones filosóficas y sociales. Nacido en una familia obrera, siente todos los problemas de su clase. Trabaja, ayudando a su padre, desde los trece años. A los quince dedica una poesía al gran cancionista popular francés Béranger, que tanto contribuyó con sus canciones a la revolución de julio de 1830 y que desde entonces permanecía prácticamente en silencio, titulada *Volved a tomar la lira*, en la que le decía con un fuerte sentido del problema social *¿No ves los hijos de nuestras grandes jornadas, sin trabajo y sin pan?* Versos escritos cuando enlazada todavía la clase obrera por el movimiento exclusivamente republicano, impulsados todavía sus elementos más vivos por el socialismo utópico, este joven sabe intuir que por encima de las luchas políticas, lo fundamental es la solución integral de la situación de la clase obrera, la que en 1830, como en 1848, como en todas las luchas revolucionarias, lleva el peso de las *grandes jornadas*.

Su juventud se desarrolla en una época que tiene un gran interés para el estudio de las posibilidades de desarrollo de una literatura obrera y revolucionaria, porque el proletariado, que va adquiriendo conciencia de clase, interviene activamente en las luchas políticas y revolucionarias de 1830 a 1850. A partir de la primera de estas fechas, surge en Francia una pléyade de poetas obreros, de los más diversos oficios, que se lanzan a expresar sus inquietudes y sus preocupaciones sociales en poemas, muchas veces torpes, pero que manifiestan un hecho nuevo: la rotura de la muralla levantada por la burguesía entre la cultura y la clase obrera. Porque esa floración de poetas obreros que escriben y publican o cantan sus poemas o canciones sin abandonar sus oficios, con todas sus inevitables imperfecciones, demuestran cómo el proletariado necesita y desea crear su propia literatura y abre, con sus obras, la esperanza de un arte nuevo y vital.

Pottier se incorpora a este movimiento. Cree con pasión juvenil en la posibilidad de la solución política de los problemas del proletariado y por ello lucha por la república, contra la monarquía de julio, la monarquía de los banqueros, como la llamó Carlos Marx. En las proximidades del año de 1848, se incrementa la lucha contra la monarquía. En las trastiendas de las tabernas, se formaban tertulias a las que acudían gentes de las más variadas condiciones. Escritores, bohemios, políticos *conspiradores*, cantantes y obreros. Sin más requisito que tener en frente un vaso de vino, cualquiera puede cantar una canción. En su mayoría eran canciones picarescas, humorísticas, con ataques, no demasiado profundos, al gobierno. En este ambiente, una voz vigorosa

se hace escuchar con respeto. Es la de Eugenio Pottier, que sitúa, enérgicamente, en sus canciones, el problema social. Junto a obras en las que todavía se reflejan sus vacilaciones, encontramos algunas en las que se dice:

“Si me incorporo, si defiendo los asuntos públicos, lo que defiendo es.... el pan de mis hijos”.

“Usureros, sin fe, sin entrañas, cerrados como vuestras cajas de caudales, cuervos que vais tras de nuestra batallas para devorar la carne de nuestros muertos”.

Lo que obliga a decir a un crítico francés —G. Montorgueil— “La fiebre de las reivindicaciones sociales le domina”.

Pottier, indignado por el golpe de Estado de Napoleón III, continúa con su oficio de dibujante de telas. Es uno de los fundadores de la Cámara sindical de dibujantes, integrada por 500 afiliados, que se adhiere a la Asociación Internacional de Trabajadores, es decir, a la Primera Internacional.

AL estallar la guerra del 70 e iniciarse el sitio de París, se incorpora a la guardia nacional y se le nombra delegado al Comité Central. De allí, como ya hemos dicho, pasa al gobierno revolucionario. Como la mayoría de sus miembros, lucha en las barricadas hasta la total ocupación de la ciudad. Consigue ocultarse en casa de unos amigos. Allí es donde escribe el poema *La Internacional*, que lo hace inmortal.

Consigue escapar de Francia y llega a Inglaterra, pasa después a los Estados Unidos, donde vive de su oficio, primero, y luego trabaja como maestro de escuela. Al votarse la amnistía en el año de 1880, vuelve inmediatamente a su patria, donde se incorpora al partido obrero francés de Guesde y Lafargue. El tema fundamental de su obra es la exaltación de la Comuna, pero poniendo siempre en sus poemas, no sólo la exaltación del heroísmo de los que fueron sus compañeros, sino también un aliento de esperanza. En un poema escrito en el año de 1886, tenía entonces 70 años, dice: *¡Pero la Comuna no ha muerto!*

Muere en 1887. Sus restos fueron acompañados hasta el cementerio del Père Lachaise, por una imponente masa de obreros, que veían en él a un gran revolucionario y a un auténtico intérprete de sus luchas y de su esperanza y seguridad en el triunfo.

ALOS tres meses de su muerte, en Lille —abril de 1888— un dirigente obrero, el futuro diputado y alcalde de esa ciudad Gustavo Delory, inicia unas gestiones que darán lugar a que su nombre se fije para siempre en la historia de la clase obrera.

Delory encarga a un obrero, tornero en madera, nacido como Pottier en una familia proletaria, que componga una canción con motivo de una reunión obrera que debía celebrarse en Lille. Este obrero, Pierre Degeyter, sabía encontrar tiempo, a pesar de su trabajo y de sus actividades en el movimiento revolucionario, para componer canciones y cantarlas en las tertulias proletarias de la ciudad y de sus alrededores. Delory le entrega, para su inspiración, el libro de Pottier, *Canciones*

revolucionarias. Degeyter lee el poema *La Internacional* y lo elige. Al día siguiente se canta en la fiesta y se convierte en la canción de los obreros de Lille.

Al celebrarse el Décimo cuarto Congreso del Partido obrero francés, en julio de 1896, en Lille, los elementos reaccionarios de la ciudad atacan a los congresistas. El proletariado reacciona vigorosamente cantando *La Internacional*. Los delegados del Partido obrero francés la entonan en el Congreso de la Segunda Internacional, celebrado en París en 1900. Desde entonces, se convierte en el himno revolucionario de todos los partidos obreros del mundo. En 1906 aparece en Rusia una edición clandestina para coro y piano.

Al triunfar la gloriosa Revolución de Octubre, el Estado soviético la adopta como himno oficial, hasta el año de 1944, aunque continúa siéndolo del Partido Comunista (b) de la U. R. S. S. y de todos los Partidos Comunistas del mundo.

El poema que escribió Pottier, al ser derrotada la Comuna, en una situación en que sólo quien tuviera una sólida formación proletaria podía pensar en la victoria, es hoy la declaración del triunfo del proletariado en la construcción de un régimen que representa la seguridad de que está ya abierta la fosa de quienes se creyeron vencedores en 1870. Más feliz que Pottier, Degeyter, que se adhirió al Partido Comunista francés, pudo ver, a los ochenta años, el triunfo del socialismo en su triunfal viaje a la U. R. S. S. en 1932.

Esta lección de fe y esperanza es una de las más valiosas aportaciones que los héroes de la Comuna nos han dejado a todos los intelectuales. Nos enseña que por encima de las circunstancias, está la voluntad de servir el destino glorioso del proletariado, que gracias a la ideología comunista, la capacidad de creación del hombre no estará sujeta a las ataduras de las condiciones sociales creadas por el capitalismo y que los éxitos conseguidos en la U.R.S.S. por la nueva intelectualidad, surgida de un pueblo en el que no hay clases, podrá desarrollarse en todos los países del mundo, al derribar las barreras artificiales que impiden el desarrollo del hombre.



Lo nuevo en la vida y en la literatura

Por V. ERMILOV

Y A se distinguen netamente los contornos de la sociedad comunista en el trabajo del pueblo soviético, en las nuevas y grandiosas construcciones, en la vigorosa transformación de la naturaleza, en todo lo nuevo que penetra en las relaciones humanas.

La literatura soviética, al pintar fielmente—como lo exige el realismo socialista— la vida de nuestros días se engalana más y más con el romanticismo heroico de la marcha incontenible del gran país hacia el comunismo.

Con toda razón podemos decir que se ha realizado el sueño que Gorki enunció en su informe al Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en 1934:

“El trabajo debe ser elegido como héroe fundamental de nuestros libros, es decir, el hombre formado en los procesos de trabajo, dotado en nuestro país con toda la potencia de la técnica contemporánea; el hombre que, a su vez, organiza el trabajo haciéndolo más ligero y productivo, elevándolo a la categoría de arte. Debemos esforzarnos en comprender el trabajo como creación”.

El tema enunciado por Gorki desempeña un papel creciente en la literatura soviética de la postguerra. Basta recordar obras tan conocidas como *Felicidad* y *El sol de la estepa*, de P. Pavlenko; *Lejos de Moscú*, de V. Azhaev; *El Caballero de la Estrella de Oro*, de S. Babaevski; *Acero y Escoria*, de V. Popov; *De todo corazón*, de E. Maltsev, o bien limitarse a tomar como ejemplo algunas novelas aparecidas en el año pasado: *Choferes*, de A. Ribakov; *La Siega*, de G. Nikoláeva; *La Stanitsa flotante*, de V. Sakrutkin; *Agua Viva*, de A. Kozhévnikov; *Luz sobre la tierra*, de S. Babaevski.

Una magnífica peculiaridad de la literatura soviética de la postguerra consiste en que sus héroes, representantes de millones de trabajadores sencillos, aparecen como participantes en la labor científica que, con los esfuerzos de todo el pueblo, se lleva a cabo en el país del socialismo bajo la sabia dirección del Partido de Lenin y Stalin. Millones de personas se dan cuenta, cada vez con mayor profundidad, de que son los artífices de la vida, los artífices de la historia, los artífices de la naturaleza. Nunca se había sentido, con tanta claridad, lo que significa en la práctica la desaparición de las fronteras entre el trabajo manual y el intelectual.

Gorki escribía que en los tiempos pasados, “los poetas jamás habían llamado al hombre a la lucha con la naturaleza, a la lucha por dominarla, y aunque se permitían —raras veces— la indignación contra los déspotas bípedos, no se indignaban contra el tirano ciego... Quiero... señalar que es necesario revisar la actitud de la poesía hacia la naturaleza...”

La literatura soviética ha comenzado esta revisión. Uno de los rasgos innovadores del año literario transcurrido es que el tema de la transformación, de la creación de la naturaleza desempeña un papel excepcional.

En *La siega*, G. Nikoláeva nos relata cómo los campesinos del koljós más atrasado del distrito hacen floreciente una tierra árida e inhospitalaria.

En la novela *Luz sobre la tierra*, S. Babaevski trata de modo atrayente el tema de la jubilosa transformación de la vida.

V. Sakrutkin evoca en *La stanitsa flotante* la vida de los koljosianos de un *artel* de pescadores del Don, que acometen la tarea científica de crear —al estilo de Michurin y de Lisenko— nuevas especies de peces. La participación de los pescadores en la labor de crear una *segunda naturaleza* los eleva, amplía de modo extraordinario su horizonte, ennoblece sus ideas y sentimientos y refuerza su certidumbre de que el pueblo soviético es omnipotente. Hay en la novela rasgos característicos que ponen de manifiesto la actitud creadora de los hombres soviéticos ante la naturaleza. Un viejo ictiólogo, que en su labor innovadora coordina la ciencia con la práctica, contempla un enorme pez que acaba de ser pescado.

“Después de haber contemplado unos instantes el esturión, Shetinin tocó con un dedo la cabeza escurridiza del pescado, y dijo con aire pensativo: ¡Qué arcaísmo!... ¡Qué formas prehistóricas!...”

Es cada vez más corriente en el país soviético el descontento ante la naturaleza envejecida, el mirarla con la severidad de un dueño exigente, el considerarla como material de creación.

En *Agua viva*, A. Kozhévnikov habla de la conquista del desierto en la región de los jakasios, del nuevo sistema de riego, del florecimiento que los hombres soviéticos llevan a la tierra natal.

Las gentes soviéticas no sólo saben *indignarse* contra la naturaleza; saben también protegerla.

En las novelas de V. Sakrutkin y de A. Kozhévnikov se refuta la interesada y burguesa calumnia malthusiana y weismanista contra la naturaleza, el estúpido y vil infundio sobre el supuesto empobrecimiento inevitable de la naturaleza, con que se quiere encubrir la criminalidad del capitalismo, parasitario, esquilmador de la tierra, asesino de los hombres y de la naturaleza. La literatura de la reacción imperialista —escuela uniforme y nauseabunda de asesinos— exalta a un *héroe* que con delectación fusilaría y haría pedazos a todos los hombres y a la propia naturaleza. *La muerte en el alma*: este título de una novela de Sartre es típico de toda la literatura reaccionaria moderna, y también lo es el héroe de la obra, el cual desearía fusilar hasta las leyes de la vida: “Disparaba y las leyes volaban por los aires... Disparaba contra el Hombre, contra la vitrud, contra el Mundo... el mundo explotará y yo con él... y disparaba contra toda la Belleza de la Tierra, contra la

calle, contra las flores, contra los jardines, contra todo lo que había amado... Era puro, era todopoderoso, era libre..."

La literatura del imperialismo forma individuos para las secciones de asalto americanizadas, individuos completamente *libres* de todo lo humano, lacayos de la muerte y de la exterminación *total*.

La literatura soviética exalta la pujante figura del artífice alentado por un amor todopoderoso a la vida, pletórica de belleza, a la paz en el mundo entero, a la jubilosa transformación de la naturaleza en aras de la dicha humana.

Lo típico de las producciones de los escritores soviéticos es que su argumento se basa en la historia del desarrollo y de la ampliación de la obra creadora a la que están dedicados los héroes, la cual, a la vez, es la historia del desarrollo espiritual de los hombres, de la ampliación inaudita de su horizonte, de su enriquecimiento en ideas y sentimientos nuevos saturados de una actitud nueva, comunista, hacia el trabajo y la vida. En el curso de la acción se revela que en la realidad soviética, las perspectivas de desarrollo y de ampliación de cualquier obra creadora, de cualquier iniciativa, son ilimitadas, como también es ilimitado el desarrollo espiritual de las gentes soviéticas en el proceso de creación. Horizontes infinitos, gran envergadura en la creación: he ahí las fuentes del romanticismo revolucionario de la literatura soviética.

En el curso de la acción de las obras de los escritores soviéticos se pone de relieve que en el país de los soviets, la más *pequeña* obra creadora es una partícula de la grandiosa edificación a la que está entregado todo el pueblo, y que el desarrollo espiritual de los héroes se manifiesta, sobre todo, en que los hombres comienzan a darse cuenta de la envergadura de su trabajo, de su participación en la gran obra nacional de todo el pueblo, en la lucha histórica por el comunismo.

El joven ingeniero Alexei Kovskov, protagonista de la novela de V. Azháev, durante su viaje a Moscú, a donde le envían para informar sobre la construcción del oleoducto, mira con avidez hacia abajo por una ventanilla del aeroplano. Desde lo alto contempla el lugar donde se ha construido la obra a la que él ha entregado tantas energías creadoras:

"Se deslizó hacia atrás la estación, que parecía desde arriba una caja de cerillas. Unos días antes, Alexei volaba así sobre el oleoducto, y le impresionó entonces la magnitud de la obra. Pero esta vez pensó con entusiasmo que en comparación con el inmenso país, el oleoducto tampoco abultaba más que una caja de cerillas.

"Percibía con todo su ser cuán infinita y grandiosa era la patria, cuán infinito y grandioso era lo que en ella ocurría. Sentía una emoción inusitada, deseos de cantar: antes él, Alexei Kovshov, jamás había visto, sentido ni imaginado tan bien ni tan nítidamente su lugar en la vida de su gran patria en su titánica lucha por el futuro".

Tal es el cautivador romanticismo de la vida real del pueblo soviético. Sentir que uno mismo y su obra son partículas de la edificación general, fan-

tástica por su envergadura gigantesca, significa darse cuenta de las proporciones y de la perspectiva. Si no se ve el todo, lo que está más cerca puede ocultar lo demás o hacer que parezca pequeño. En ambos casos, la deformación de la perspectiva restringe y limita el desarrollo espiritual del hombre. La imagen de la altura en el fragmento que acabamos de citar es muy oportuna y verdaderamente poética: la altura desde la cual el héroe de *Lejos de Moscú* contempla su obra es también la altura del punto de vista de un hombre de Estado, la altura del desarrollo espiritual del propio héroe.

Los protagonistas de la novela *La stanitsa flotante* son unos recién casados, que después de haber seguido unos cursillos en Moscú, se dan cuenta clara, por primera vez, de que la modesta y lejana pesquería, que tanto entusiasmo despierta en ellos, en una partícula del enorme proceso de creación en el que participa todo el pueblo, todo el país.

“Miraban un mapa erizado de banderitas multicolores indicando las pesquerías soviéticas, y les parecía que estaban en la cima de la montaña más alta del mundo, desde donde lo veían todo...”

“...Sorprendidos por la envergadura titánica de lo que contemplaban, Súbov y su esposa recordaban con triste ternura su pequeña *stanitsa* perdida entre estepas y tierras anegadizas, y les parecía un puntito apenas perceptible, casi invisible desde allí...”

“...Pero al mismo tiempo, reflexionando sobre la magnitud de la industria pesquera, sobre el carácter de las distintas pesquerías marítimas y fluviales, Súbov comprendió que la lejana *stanitsa* flotante, con sus hombres y sus pesquerías en las aguas apacibles del río, también era una partícula del gran todo”.

De nuevo surge ante nosotros la imagen de la altura inconmensurable. Los ciudadanos soviéticos, que participan en una edificación sin precedente en la historia, se sienten “en la cima de la montaña más alta del mundo”.

El tema del crecimiento espiritual de los hombres en el proceso de la ampliación incesante de su actividad determina el contenido y el desarrollo del argumento de *Choferes* novela de A. Ribakov, aparecida recientemente y que ya ha suscitado vivo interés.

En esta novela, el autor pinta la vida diaria y el trabajo, al parecer prosaico, de los choferes, de los cargadores y de otros obreros del transporte.

En la novela de A. Ribakov se ve cómo obras pequeñas, corrientes, a primera vista insignificantes, engendran obras extraordinarias; se asiste al proceso del constante crecimiento de la creación en masa. Ante nuestros ojos, las gentes van haciéndose más profundas, más lúcidas, más importantes. Su habilidad para pintar el aspecto interior de los hombres y su desarrollo espiritual ha permitido que el autor basara el argumento de la novela en algo tan prosaico como la construcción de unas talleres de reparación de automóviles y le ha permitido también tomar como criterio para juzgar de la moral de los personajes su actitud ante esta construcción: si le ayudan o le perjudican. Y la única forma de ayudar es teniendo iniciativa creadora, economizando fondos, racionalizando los viajes, mejorando la calificación.

En el auge de la creación en masa, de la iniciativa, que describe la novela, surgen nuevas empresas que, como los talleres de reparación, rebasan el marco previsto y estas nuevas empresas se van engrandeciendo hasta hacerse independientes. Así nace una oficina de transporte, de la que se nombra jefe a Korolev, antiguo cargador. Por el momento es una empresa modesta, pero Poliakov, director del garaje, vislumbra ya vastas perspectivas. Le da pena separarse de la oficina de transporte. ¡Eran tantas las energías, el amor y trabajo que había dedicado a ella! Pero la fuerza de hombres como Poliakov reside en que saben pensar y sentir con amplitud, teniendo en cuenta los intereses del Estado. Hablando con Korolev y con la joven despachadora Valia, hasta hacía poco cobradora de autobús, Poliakov dice:

“Sentimos mucha pena de separarnos de vosotros... Aquí languideceríais; vuestra empresa necesita espacio, amplitud. Os convertiréis en una empresa regional, trabajaréis para Moscú, Tula, Vorónezh, Kursk... Ahora cargáis decenas de camiones, más adelante cargaréis centenares; tendréis agentes en todas las carreteras... Vuestro trabajo no ha hecho más que comenzar.

“...Poliakov continuaba hablando. Es posible que por primera vez, Valia viera tan inspirado el rostro severo de Poliakov y percibiese en su voz notas de tanta emoción y vigor. Ella le admiraba y decía para sus adentros que Gorki, refiriéndose a hombres como éste, había escrito: “La palabra Hombre suena orgullosamente”.

El final lírico de la novela es muy acertado:

“¿Acaso lo pequeño no da vida a lo grande y esto grande, a su vez, no será muy pequeño en comparación con lo que ello mismo engendrará?...

“...Korolev y Valia, el antiguo cargador y la antigua cobradora se van, pero se van a una gran empresa que ellos han creado y que los ha creado a ellos... También se va Timoshin, antiguo aprendiz de tornero, inventor de talento y verdadero bolchevique. Y a relevarles llegan nuevas generaciones... ¿Acaso no consiste en eso la verdadera vida?

“Sin apartar la mirada de los tornos, Poliakov dijo:

“—Nuestras obras son como nuestros hijos; en cuento crecen nos abandonan para vivir su vida.

“—Sí, replicó Timoshin acercándose para abrir la segunda hoja de la ventana, pero no por eso los queremos menos”.

En la novela de A. Ribakov se pone de relieve con acierto la actitud de los ciudadanos soviéticos hacia el interés general, hacia los intereses del Estado, como hacia algo entrañable y querido; se pone de manifiesto el orgullo del padre por su hijo y también un sentimiento de desarrollo, de amplitud, de constante afán de marchar adelante y de alcanzar mayores alturas. El autor es justo cuando dice que la empresa creada por los hombres soviéticos los crea a ellos mismos. Es la fusión del desarrollo del hombre con el desarrollo de la obra hecha por manos humanas. ¡Y no detenerse nunca, no sentirse satisfecho, no despreciar lo pequeño, sino ayudarle a con-

vertirse en grande y engrandecerse con ello! ¡Sí, ésa es la noción soviética del ideal de la verdadera vida!

En la pieza *Pequeñoburguesa*, Gorki relaciona el tema del incesante movimiento revolucionario de la vida hacia adelante con la figura del maquinista Nil. Esta figura se contrapone a la inercia y a la rutina de la pequeña burguesía. El autor poetiza la profesión de Nil, que simboliza el incontenible curso de la vida hacia lo nuevo, hacia lo mejor.

A. Ribakov poetiza la profesión del chofer, ligándola con el tema romántico del impetuoso caminar de nuestra vida hacia adelante.

“¡Un viaje largo! Sólo el chofer conoce la poesía de estas palabras. Ellas encierran susurro de viento, sol tórrido, frescor de la tarde en los campos infinitos, olores de bosque, plata de los lagos y de los ríos, ciudades y aldeas, altos para descansar, nuevas gentes y nuevos lugares... ¡Amplitud y espacio!”.

Así comienza uno de los monólogos líricos del autor. He aquí otro fragmento, donde la imitación del tono lírico gogoliano está profundamente justificada desde el punto de vista artístico:

“Bulle y se inquieta nuestra gran patria, pero de todas sus obras admirables, el hombre soviético sencillo es la más admirable. Eres sencillo de aspecto, vistes modestamente, hablas con llaneza, pero tu trabajo, animado por un gran pensamiento, y tu pensamiento, encarnado en un gran trabajo, asombran al mundo... Ofreces al mundo un espectáculo jamás visto hasta ahora, porque del trabajo, base de la vida, has hecho una gran alegría. Los pueblos te contemplan maravillados, y tú, con tus obras, les señalas el camino de la verdadera y eterna felicidad”.

El sueño romántico de Gógol: un pájaro-troika llevando a su patria hacia el gran Futuro, se ha hecho realidad en nuestros días. El caminar hacia nuevas cumbres, hacia el más alto ideal de la humanidad, es incontenible y glorioso. Y éste es el manantial del romanticismo de la literatura soviética, el romanticismo del movimiento, de la lucha, de la acción, del continuo anhelo de marchar adelante. En nuestra vida, hasta lo más pequeño y modesto está matizado de este romanticismo del espacio y de la amplitud.

Pongamos otro ejemplo, a nuestro parecer bello por lo modesto: En la novela *Agua viva*, de A. Kozhévnikov se describe la transformación de la naturaleza por la acción de un nuevo sistema de riego. “Esta tierra eternamente sedienta respondió al riego con una munificencia inaudita: tres semanas más tarde, la hierba estaba ya a punto de ser segada y era tan tupida, que las cuchillas de la segadora apenas podían cortarla.

“Reinara la calma o hiciese viento, el ambiente estaba saturado de olor a hierba fresca...”

“...A los Kuchendaev les llevaron dos grandes camiones de heno. Una vez descargados, Annichaj se tendió en el heno y así estuvo largo rato; seguramente exhalarían el mismo olor los calveros de los bosques y de las vastas praderas del Yenisei, del Obi, del Volga, del Kama, inundadas cada primavera por la crecida de los ríos. El olor del heno le llamaba desde

lejos, como las nubes, como el chillido de las aves migratorias: ¿Qué haces en casa? ¡Vuela con nosotros! Vamos a ver las montañas, los bosques, los ríos, las ciudades. Hay en la tierra muchas cosas bellas.

“Para esta sencilla joven jakasia, el sentimiento de la inmensidad de la patria, de la amplitud cautivante de la vida, está enlazado con el aroma del heno, con la idea del agua pura que fecunda la tierra. Esto es simple, pero bello. La noción pequeñoburguesa y trivial del romanticismo, como algo exótico que *está sobre* la vida real y terrena, impide ver la verdadera poesía en este tipo de temas y de motivos de la literatura soviética. Pero, en contra de esas teorías caducas y falsas, la literatura soviética no busca el romanticismo fuera de la vida, sino en la propia realidad, en lo nuevo que constantemente surge en ella”.

La proximidad del comunismo: he ahí el tema de la novela *La siega*, de G. Nikoláeva. La escritora dedica especialmente su atención a los aspectos de la realidad, a las relaciones, sentimientos y conflictos que hacen resaltar lo nuevo, lo comunista, en la vida actual del pueblo soviético. He aquí uno de los episodios, que suscitará en el lector una sonrisa afectuosa. Por su trabajo ejemplar conceden un premio a la abuela Vasilisa Mijáilovna, encargada de una granja de cría de ovejas.

“Su mirada se posó de pronto en la corderilla que Avdotia sacaba de la granja tirando de una cuerda . . .

“—¿A dónde la llevas Avdotia? ¡Pero si es Belinka! ¿A dónde la llevas? ¡Tú misma me has dicho que era una corderilla muy buena!

“—Claro, y te hemos elegido las mejores —sonrió Avdotia—. ¡No vamos a dar las peores por tu trabajo! ¡Belinka! ¡Belinka! ¿Por qué te obstinas, bestia estúpida?

“Avdotia deseaba de todo corazón dar una alegría a la abuela Vasilisa y había elegido para ella los mejores animales. Pero Vasilisa, lejos de alegrarse, se disgustó y hasta se sintió ofendida.

—¡No doy a Belinka! —declaró rotundamente, como si la cordera estuviera destinada a alguna otra persona y no a ella—. ¡No permito que Belinka salga de la granja! ¿Qué es eso de llevarse la mejor cordera? ¿Dónde se ha visto nada semejante?

“Miró casi con hostilidad a Avdotia por haber atentado contra su riqueza . . .”.

Este episodio tomado de la vida de nuestros días y que parece haber sido arrancado del futuro, es un testimonio de la profunda conciencia comunista de las gentes soviéticas. Los conceptos de *lo mío* y de *lo que no es mío* han cambiado. Lo particular y lo social se han confundido hasta tal punto, que es imposible separarlos.

El final de la obra, que parece resumir artísticamente todo el conjunto de la novela, es de un hermoso patetismo.

“—¿Por qué me siento tan bien? —decía Valentina en voz baja, como si hablara consigo misma—. ¿Por qué reinan esta paz y esta dicha a mi alrededor? ¿Será quizás a causa del bosque, del cielo, de los rebaños? ¿Acaso porque todo esto lo hemos creado nosotros? No . . . No es por eso solamente . . . Supongamos que todo esto no sea de todos, sino mío, sólo

mío. ¡Es tan repugnante suponerlo, aunque sólo sea por un instante! Toda la belleza desaparecería de golpe para dar paso a la indignación y a la justa cólera de unos, y a la codicia de otros. Y no habría alrededor ni dicha, ni paz, ni concordia”.

El romanticismo de la literatura soviética, el romanticismo de la proximidad del comunismo no tiene nada en común con la ausencia de conflictos, con un idilio apacible. La lucha de lo avanzado, de lo nuevo, de lo creador contra lo atrasado, lo inerte y lo rutinario, que constituye la base de los conflictos en las obras literarias, acostumbra a personificarse en la lucha de caracteres. Por una parte aquéllos que sueñan, que desean marchar adelante con el pueblo, con la patria, con el Partido Comunista, cabeza rectora de este movimiento; por otra parte, los que carecen de sueños, los que tienden a conformarse con lo conseguido, a tranquilizarse, a detenerse.

Todo lo que tienen los hombres soviéticos de bueno, de avanzado y de creador ha sido educado, inspirado y amorosamente cultivado por el Partido Comunista. Las obras más importantes de la literatura soviética de la postguerra nos ofrecen figuras diáfanas y vivas de militantes del Partido. Estas figuras están rodeadas del cariño del pueblo.

Los escritores soviéticos, al mostrar el carácter inspirado de los militantes del Partido, resaltan, como rasgo fundamental de ellos, el que saben ayuda al desarrollo espiritual de las gentes, para que se eleven más y más. Así es Voropáev en la novela de P. Pavlenko; así es Kondrátev, secretario del Comité de distrito del Partido, en la novela de S. Babaevski; así es Streltsov, secretario del Comité de distrito del Partido, en la novela de G. Nikoláeva; así son otros muchos. Un amor viril, un amor paternal, exigente y a la vez tierno a las gentes soviéticas; he ahí un rasgo de los bolcheviques, discípulos de Stalin, que la literatura soviética pone de relieve cada vez con mayor vigor.

La literatura soviética, cuyas raíces penetran profundamente en la entraña de la vida del pueblo, no sólo nos ofrece un cuadro detallado y sugestivo del día de hoy, sino que muestra lo nuevo, todavía invisible, que madura en el fondo de la realidad soviética, lo que hoy se manifiesta ya de modo convincente y mañana dará espléndidos frutos.

E R R A T A

En el trabajo titulado *“Páginas gloriosas de la historia de España”*, publicado en el número 5 de NUESTRO TIEMPO, en la página 43, quinto párrafo, el final entrecomillado debe decir:

“La resistencia de la camarilla flamenca fue sólo la faceta externa del movimiento. Su esencia consistió en la defensa de las libertades de España feudal contra las usurpaciones del absolutismo contemporáneo”