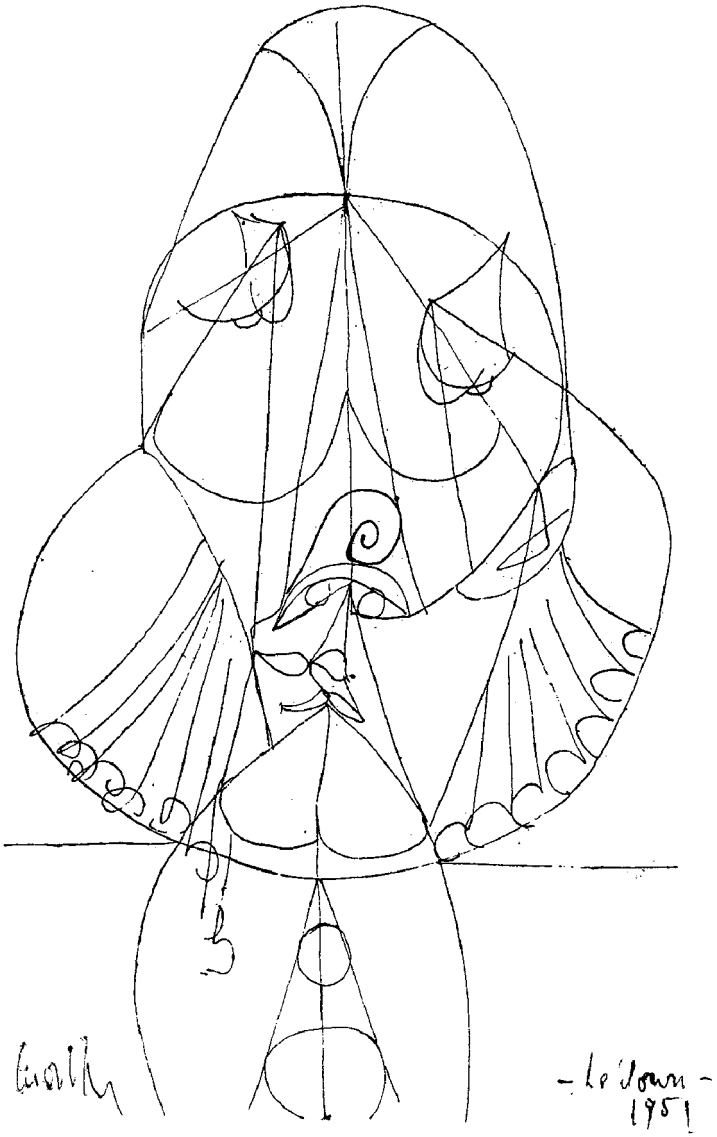

BRUJULA DE ACTUALIDAD

HORIA SIMA ESTUDIA EL NACIONALISMO, por *José Luis de Azcárraga.*

Horia Sima, autor de *Destinée du Nationalisme* (París, 1951), y famoso creador y jefe, con Corneliu Codreanu, del Movimiento Legionario Rumano, acomete, con un lenguaje directo y sin reservas mentales, la tarea de desvelar los pliegues ocultos de los partidos políticos que, a raíz de la primera posguerra mundial, aparecieron en Europa y recibieron el rótulo de fuerzas nacionalistas. Sin ser una obra doctrinal ni filosófica, cierto es que su trasfondo está empapado de matices ideológicos que riman acertadamente con palabras y conceptos derivados de la realidad, esto es, de los hechos—desgraciadamente trágicos—que el índice de la Historia señala, en tono fiscal, en ese paréntesis de paz armada que medió entre 1918 y 1939.

Los movimientos nacionalistas de Italia, de España, de Alemania, de Polonia, de Yugoslavia, de Hungría, de Bulgaria, de Rumania, de Letonia, de Noruega, de Inglaterra, de Francia y de Bélgica, se derivaron de un estado anímico general, de un fenómeno social y político común a toda Europa. Ninguno de tales movimientos—afirma Horia Sima—utilizó la imitación, porque esto debilitaría su potencial creador, y porque cada uno respondía a una llamada que la Historia dirigía a todas las naciones. «Mussolini tenía razón al afirmar que el fascismo, es decir, el nacionalismo italiano, no era una mercancía de exportación.» Por eso, Horia Sima insiste en asegurar que el Movimiento Legionario Rumano no había surgido al calor de inspiraciones exteriores, como se ha afirmado a la ligera «o con mala fe», sino que fué una expresión de las necesidades de la vida del pueblo de Rumania, y sus relaciones con otros movimientos y sus parecidos ideológicos se explicaban por ese fondo común que existe en todos los grupos nacionalistas.

El panorama general de este singular fenómeno político y social lo enfoca y estudia el batallador legionario rumano con la ayuda primera y esencial de su propia experiencia y con la ajena de los demás movimientos nacionalistas europeos, cuya derrota se ha hecho cierta, precisamente por un falso enjuiciamiento de sus principios y bases, por una equivocada apreciación de sus raíces fundacionales. La atmósfera internacional está envenenada, y la conciencia de los pueblos turbada, por la supervivencia de ideas que fueron pujantes en la era burguesa y capitalista o que han destacado el imperialismo y el chauvinismo desorbitados. Es interesante y aleccionador, realmente, el que podamos leer—despacio y a sabor—este libro, que aparece en un momento crítico de Europa y del mundo; escrito por un hombre cuyos seguidores sufren, al otro lado del telón de acero, las consecuencias de un extraño maridaje entre la democracia y el comunismo.

«El nacionalismo se encuentra, de nuevo, en una encrucijada.» ¿Qué camino ha de seguir? Horia Sima considera que para que la idea nacionalista recobre su valor político activo y constructivo, debe separarse de hechos y actitudes

---

HORIA SIMA: *Destinée du Nationalisme.* París, 1951, 225 págs.

que no le pertenecen por naturaleza. Y es urgente que las energías nacionalistas construyan un frente anticomunista potente. Pero no se pueden romper las hostilidades—lo que indudablemente, y en cierta manera, también pretende hacer la democracia—con una descomposición espiritual. «Y se quiera o no se quiera—añade Horia Sima—, a partir de 1945 el destino del nacionalismo se confunde con el destino de las democracias»; y para remachar todavía más en este clavo, continúa: «Si todavía existen demócratas que, cegados por la pasión, no ven de qué lado les llegará la muerte, no es preciso que los nacionalistas caigan en el mismo error. Estos no deben obstinarse en actitudes extremistas y rígidas, que pudiesen entorpecer el proceso de unificación de las fuerzas europeas y aumentar, indirectamente, las oportunidades de victoria del bolchevismo.»

El libro de Horia Sima, libro ardiente y combativo, zahorí de indudables polémicas, aprieta en sus páginas el haz de ideas que sirvieron de fundamento al Movimiento Legionario Rumano. No es, como de un modo simplista pudiera creerse, el resultado de tristes meditaciones sugeridas por la guerra, o por lo que el propio autor llama, con expresiva fórmula, *régime concentrationnaire*, o sea el nuevo *espacio vital* de los campos de concentración, que para los rumanos han tenido alambradas alemanas, aliadas, rusas e incluso rumanas... *Destinée du Nationalisme*, al exponer los principios del Movimiento Rumano y las persecuciones que ha sufrido, destruye las difamaciones y mentiras forjadas a su costa; pero trata, asimismo, de restablecer una verdad general y de destacar una cuestión de interés común.

El objeto de la historia es, para el autor rumano cuya obra estamos recensionando, liberar a los pueblos del temor, de la opresión, de la injusticia, a fin de que sus energías más puras y mejores sean utilizadas en la esfera de la creación intelectual, que es la que únicamente debe estar dotada del nimbo de la inmortalidad. Para efectuar su exposición, Horia Sima comienza por señalar, agudamente y con su acostumbrado estilo agrio pero contundente, que el arte y la ciencia del gobernar han sufrido errores tan graves que han debilitado su contextura y continuidad. Terminada la guerra, los vencedores se arrojaron sobre los vencidos... *On accuse, on cherche des responsables, on les trouve, on les punit*... El procedimiento seguido por este Tribunal internacional no hubiese sido malo en sí si hubiera castigado todos los crímenes de guerra, sin atender a la nacionalidad o color político de los delincuentes, y, naturalmente, sin olvidar a los vencedores. Es evidente que los movimientos nacionalistas han cometido errores; pero el autor se pregunta cómo pueden aislarse tales errores de su cuadro histórico y presentarlos en un *dossier* aparte. Pero es que hay culpabilidades anteriores a las faltas de los nacionalismos, porque éstos surgieron como reacción contra los errores de la sociedad burguesa y capitalista, los cuales, por otra parte, sirvieron para construir y afianzar el pedestal del bolchevismo, gigantesca abominación de la historia humana, y cuyo ideal mayúsculo consiste en la expropiación del hombre. A la crítica de esta sociedad burguesa-capitalista, engendradora del comunismo, dedica Horia Sima el primer capítulo, donde se expone un curioso cuadro sinóptico en el que se destacan, a doble columna, los ingredientes del ateísmo, del materialismo y de la descomposición del individuo, rebasado ya por el *robot*, el hombre mecánico como simple unidad de trabajo.

El resto del libro es alusivo ya al fenómeno nacionalista, que por extensión

se ha llamado *fascismo* por la prioridad del nacionalismo italiano, que eligió tal nombre.

El nacionalismo no tiene nada de oscuro. Es un producto normal de la historia que surgió, como hemos subrayado, como reacción contra los abusos de la sociedad burguesa y capitalista, de un modo paralelo, pero antitético, al del comunismo, pues si éste representa la realización negativa de dicha sociedad, el fenómeno nacionalista tiende a la solución positiva de las dificultades contemporáneas, y al fin y al cabo, al no poder desear la desaparición total del viejo y podrido mundo, actúa con arreglo a los mismos cánones de su civilización, pero con un impulso juvenil, ardiente y combativo.

Indudablemente—y así lo reconoce Horia Sima—, el nacionalismo tiene sus errores. Para abordar la cuestión de sus responsabilidades y *culpas* sería preciso proceder previamente a una *restitutio in integrum,* a una reconstitución bajo su aspecto inicial. Para desvelar su estructura y límites hay que partir de la palabra «nacional», engendradora del «nacionalismo». Ambos términos representan dos etapas en la vida de una nación, dos tiempos diferentes de su vida: el uno dirigido, sobre todo, hacia el mundo exterior, hacia el *epos;* el otro hacia el mundo exterior, hacia el *ethos.* El primero representa la movilización territorial de un pueblo; el «nacionalismo» parte de tal supuesto para emprender su movilización espiritual, y existe entre estos dos términos una diferencia de perspectiva, de jerarquización de valores. La nación se «nacionaliza» a partir del momento en que, despreciando la vida material, se interesa por su destino espiritual. En la fase *nacional,* la Historia se proyecta más allá de las necesidades naturales de los pueblos y engendra superestructuras inútiles, que entorpecen su destino y consuman la mayor parte de sus energías creadoras. En la fase *nacionalista,* la principal preocupación de los pueblos es cultural, y se orienta a la contemplación del mundo interior; la Historia sirve solamente de barrera protectora a la actividad cultural.

Del «nacional» al «nacionalismo»—asegura Horia Sima—hay la misma distancia que entre un bloque de mármol informe y el mismo bloque tallado por la mano de un escultor, y son necesarios varios siglos para que un trabajo así sea conseguido, para que un pueblo pueda forjar su personalidad. Personalidad que para este sagaz nacionalista rumano tiene un matiz más que espiritual religioso, pues incluso el nacionalsocialismo alemán, aunque en su evolución final degenerase hacia un nebuloso panteísmo, no vaciló en sus comienzos en hablar del cristianismo. Pero a mayor abundamiento, la ideología hitleriana significó el triunfo *nacional,* en detrimento del *nacionalismo;* falsificó la esencia de éste, exagerando su chauvinismo. Desgraciadamente—como se lamenta Horia Sima—, el que disponía de la mayor fuerza militar y política de los Jefes de Estados nacionalistas, fué también el que comprendió peor los fundamentos del nacionalismo, y sus errores no sólo alcanzaron a su país, sino que arruinaron casi todo nuestro continente, y junto al chauvinismo y al imperialismo, el escritor rumano alinea otro error que cometió el nacionalismo europeo: «el de dejarse reducir por la fórmula del partido único», creada singularmente por el bolchevismo, Estado-Policía por antonomasia, totalitarista y dictatorial, y la tremenda equivocación del «materialismo», que impregnó la vida del nazismo del III Reich aún más que la del fascismo italiano.

Después de pasar revista a las desviaciones del nacionalismo, Horia Sima continúa exponiendo la experiencia constructiva de tal movimiento y sus indu-

dables méritos o factores de acierto, tales como la coexistencia de dos naciones que, según la dialéctica marxista, son irreconciliables: la patria y el socialismo. Conducir a los obreros de la periferia hacia el centro de la sociedad, interesarlos en los grandes objetivos de la nación, asociarlos a las responsabilidades del Estado, tal es la fórmula de gobierno del nacionalismo; pero también es una victoria del nacionalismo el realizar las reformas sociales más atrevidas sin renunciar a las ventajas de la iniciativa privada, que por una economía perfectamente dirigida debe estar estrechamente ligada a los intereses de la nación.

Al tratar de esta parte constructiva del nacionalismo, el autor, cuyo interesante libro recensionamos ahora, nos alude muy directamente, y con elogiosas frases. «La España nacionalista—dice—tiene el honor de haber salvado a Europa en un momento particularmente difícil de su existencia.» Y antes, al referirse a nuestra guerra, insiste en destacar las consecuencias que para el destino de tres continentes, Europa, Africa y América, hubiera significado la derrota del nacionalismo español con la implantación de Rusia en España, y convirtiendo a ésta en el arsenal occidental de la revolución bolchevique, en la mecha de la bomba a explotar en Africa y en el impulso decisivo a los movimientos comunistas de Hispanoamérica, con comunidad de origen y de lengua... «*La Grande-Bretagne, la France avec ses vastes territoires d'outre-mer; les Etats-Unis, dont les intérêts s'étendent à toute la superficie du globe, ont tous profité de l'hécatombe espagnole et des sacrifices des volontaires nationalistes.*»

Horia Sima, después, subraya la grave situación que deparó a los movimientos nacionalistas el pacto de no agresión, firmado por Alemania y la U. R. S. S., y que, aun comparado con una ingeniosa maniobra diplomática a «lo» Bismarck, sembró la duda y la desconfianza entre los pueblos nacionalistas de Europa. Este error de Hitler, que le causó su trágico final, contribuyó también a las demás tragedias nacionalistas, de las que Horia Sima hace un acabado estudio, analizando sus factores y consecuencias en un estremecedor tríptico de sufrimientos, que es, sin embargo, un trío de pruebas de actos purificadores que les permita volver a ocupar su puesto de honor en la Historia.

¿Qué perspectivas se ofrecen, por tanto, actualmente a los movimientos nacionalistas? ¿Cuál es el porvenir del nacionalismo? Horia Sima considera que en la natural y armónica relación entre estas nociones: cristianismo, democracia y nacionalismo, está la única solución. Las tres se reclaman, se presuponen y se sostienen mutuamente; constituyen las tres la mejor síntesis políticohistórica del mañana.

Finalmente, Horia Sima trata en su interesantísimo libro, pleno de ricas sugerencias, del fenómeno de la «masa» en relación con el «pueblo», con la «nación», con la «élite», con la «técnica» y con el propio «nacionalismo», y al llegar a tales extremos advierte que pudiera creerse que él está viendo un peligro en los movimientos actuales de federar a Europa. No; el gran pensador rumano confiesa que lo que el federalismo se propone alcanzar, el nacionalismo lo prepara en la mentalidad de los pueblos, y, por otro lado, aquél dispone de dos grandes posibilidades de acción: una, conserva y fortifica el ser íntimo de las naciones; la otra, crea un clima de comunicación entre los pueblos. Este espíritu de fraternización hace posible la unión de los Estados nacionales y garantiza la viabilidad de la nueva formación política.

LA EPOPEYA DE LOS PRODUCTORES ARGENTINOS, por *Juan Carlos Agulla.*

El número 15 de *Dinámica Social* presenta cuatro artículos íntimamente relacionados: uno, de J. Pires Cardoso, titulado «Premisas esenciales del corporativismo»; uno segundo, de Gino Miniati, «La corporación y la intervención del Estado»; otro, de Jacques de Sainte-Marie, «El corporativismo portugués», y, por último, uno firmado C. S.: «El Estado sindicalista, o sea, la epopeya de los productores». Este es, sin lugar a dudas, el que da la tónica del espíritu que anima a este número de *Dinámica Social.* Según se desprende del título del artículo, se trata de una defensa del Estado sindicalista como forma social de organización de la sociedad y como concepción jurídica del Estado, aplicado concretamente a la República Argentina.

El articulista parte de unas palabras pronunciadas por el Presidente de la Argentina relativas al Estado sindicalista, para hacer luego una apología—bastante parcial, por cierto—de esta forma orgánica del Estado. Para esto establece un diálogo entre esta forma de gobierno y el Estado democráticoliberal. Así es como coloca al Sindicato como la antítesis de los principios demoliberales, ya que el «Sindicato significa necesidad de unirse, sumarse, expresarse como unidad social» y la «democracia liberal significa atomismo, sintetizado en la fórmula cada hombre un voto». Sobre esta tesis, el articulista funda todo su artículo. Hace una breve reseña del fracaso de los principios demoliberales, para caer luego en una concepción de la moral política basada en «un estado de entusiasmo espiritual que nos permite superar los obstáculos acumulados por los prejuicios—o el deseo de goces inmediatos—a lo largo del camino del progreso». De esta manera llega a sostener que «cada época tiene su moral política».

Sostiene también que el Estado sindicalista—entre sus múltiples ventajas, según él—hará desaparecer el «político», para llevar a los mandos del Estado a los auténticos representantes de las unidades sociales manifestados en los Sindicatos. De esta manera se encontrarían representadas las fuerzas vivas de una nación como base de una organización profesional, que «es la única consecuencia de la soberanía nacional».

El articulista determina el carácter latino de la organización sindical, especialmente «por sus características de unidad, jerarquía y universalidad», para contraponerlo al marxismo, ya que

aquél obra «en sentido positivo» y éste «en sentido negativo». Luego de hacer una crítica—fugaz y extremadamente sintética—de la lucha de clases, sostiene que en el sindicalismo nacional «la lucha económica es una de las fases de su poliédrica vitalidad, permaneciendo en él, inminente, *el espíritu de la lucha moral y heroica* como esencia de su dinámica y como directiva para el perfeccionamiento de los hombres y de las instituciones». Luego de encontrar el origen del sindicalismo en Proudhon, el articulista hace una alusión a la «idea-fuerza»—rara e incomprensible alusión—, que implica el heroísmo, «no sólo en su acepción corriente, sino en el sentido de comprender todas las manifestaciones de la vida», desde la obra de arte hasta el descubrimiento de un bacilo. Concluye, por último, que el sindicalismo, «propugnando una sociedad de productores, conduce a la nación a transformarse a sí misma, total y enteramente, en Estado».

Como se puede ver a través de lo dicho, se trata de un artículo «ligero», parcial, que trata de justificar un estado de cosas y de crear una tercera posición social ante el diálogo entablado en el mundo moderno entre el capitalismo y el comunismo.

EL TEATRO DE TENNESSEE WILLIAMS, por *J. López Clemente.*

Con el título «La catástrofe del éxito» apareció hace unos años, en la sección teatral del *The New York Times,* un artículo firmado por el dramaturgo Tennessee Williams, que empezaba así: «Este invierno se cumple el tercer aniversario del estreno en Chicago de *El Zoo de Cristal,* un suceso que cerró una parte de mi vida y abrió otra tan diferente en sus externas circunstancias como imaginarse pueda.» En efecto, Tennessee Williams, norteamericano típico, con una tendencia sudista reflejada en todas sus obras, atribuíble a haber nacido en la región nostálgica del ancho Mississippí, empieza por llamarse Thomas Lanier Williams. Al joven no le gustan sus nombres y, con esa afición del norteamericano por las palabras eufónicas y los *slogans,* cambia los de Thomas y Lanier por el de Tennessee, nombre del Estado colindante al de su nacimiento. Pero antes que esto ocurra, antes de convertirse en Tennessee Williams, el joven se ha graduado en el Estado de Iowa y al parecer ha escrito mucho, sin consecuencias, en el colegio y fuera de él. Además de escribir, y también como norteamericano típico, ha tenido formas heterogéneas de subsistencia: dependiente de zapatería, ascensorista, acomodador, teletipista... Hay quien asegura que fué también recitador de versos en una *boîte.* (No sabemos hasta qué grado la leyenda del «vendedor de periódicos»,

que se aplica a todo norteamericano que se tenga por tal, se contrapone a la leyenda europea del «buen ascendiente» que procura aplicarse a los prohombres de este lado del Atlántico.) Lo cierto es que antes de su triunfo, que le llega con *El Zoo de Cristal (The Glass Menagerie)*, Tennessee Williams es conocido en los pequeños grupos teatrales norteamericanos, tiene escritas varias obras de un acto y ha estrenado ya su primera obra larga—*Battle of Angels*—, ofrecida en 1943 por la agrupación Theatre Guild al público de Boston, que la recibe con indiferencia y ha de ser retirada en seguida del cartel.

El éxito en Estados Unidos es duro de pelar, pero, cuando llega, es todo un triunfo, con las correspondientes consecuencias económicas, sociales y personales. El éxito para Tennessee Williams llegó con el estreno de *El Zoo de Cristal*, primero en Chicago y tres meses después en Nueva York, en el último día de marzo de 1945. En Madrid pudimos apreciar la belleza de esta obra, acaso la mejor de Williams, en una única representación del teatro de ensayo «El Candil», bajo la dirección de Juan Guerrero Zamora y con una buena interpretación en general.

Su autor califica este drama de «obra del recuerdo» en unas notas que, a modo de introducción, se insertan en la edición de la misma, y esta definición viene en parte a explicar el carácter nostálgico y poético de esta bella obra, cuajada de vivencias y de símbolos emotivos. El acierto de *El Zoo de Cristal* estriba, a mi entender, en ofrecernos el contraste de una sensibilidad nueva, nos sorprende y cautiva. Un hálito poético, no verbal, sino más bien inexpresable, alienta en todo el drama. La figura quebradiza de Laura, una muchacha ligeramente lisiada que ha perdido todo contacto con la realidad y se refugia en su colección de animales de vidrio. La de su hermano Tom, que desea evadirse de todo y seguir las huellas del padre huído hace años, y la de la madre de ambos, Amanda, que alienta en el pasado, cuando era una belleza del Sur rodeada de ricos pretendientes, forman la trilogía de seres que viven encerrados en sus mundos, incomunicados por las barreras de sus respectivos sueños. La vida de todos los días entra en la casa con Jim, un amigo del hermano, presunto pretendiente a quien Laura había idealizado cuando le conoció en el colegio años atrás. Pero Jim es sólo un momento de ilusión, que se desvanece como el candelabro que se apaga, cuando el muchacho se marcha a casarse con su prometida.

En esta obra de «enfermos del alma», a la que añade rica perspectiva la introducción de un narrador—el mismo actor que interpreta el personaje de Tom—, juega un importante papel la luminotecnia; los decorados, libres de toda precisión realista; la música simbólica, factores todos muy característicos del teatro de Williams. En las notas a la obra publicada, a que antes me referí, el autor explica detalladamente el significado importante que en la realización de su obra tienen todos estos elementos. Al montar el drama, sin embargo, el director de escena, Eddie Dowling, suprimió algo que figuraba en el original y que consistía en intercalar en determinados momentos la proyección de letreros e imágenes sobre una pantalla iluminada desde dentro, procedimiento, por otra parte, nada nuevo. Williams admitió de buen grado y con humildad la omisión de la pantalla sobre el escenario de Broadway, porque, según él mismo escribió, «la extraordinaria interpretación de Miss Taylor (Amanda) aconsejaba la mayor simplicidad en la parte mecánica de la representación».

Con la alusión a estos factores físicos del teatro, entramos en una de las características más acusadas del modo de hacer de Williams: el uso expresionista, es decir, subjetivo, de la luz, de los decorados, de la música, de los objetos, que adquieren en su obra un valor ilusivo y simbólico. Al llegar aquí hemos de hacer un inciso para reconocer que muchos defensores de lo que llaman «teatro-teatro» quisieran que las obras se representaran hasta sin decorados. En este sentido se han hecho ensayos de representaciones teniendo por fondo la tramoya y presentándose los actores en el escenario vestidos de calle, con sus partituras en la mano para leer los papeles. Esta prueba se realizó en Nueva York varias veces, sin ningún éxito, desde luego, por la agrupación *The Readers Theatre,* siendo una de las obras representadas *El alcalde de Zalamea.* A propósito de esto mismo, conviene citar las palabras de Alan S. Downer en su libro *Cincuenta años de drama americano,* cuando dice: «El verdadero poeta del teatro no está, forzosamente, comprometido en lo más mínimo, con las formas tradicionales del lenguaje poético, sino con el aprovechar todos los elementos a su disposición para que sirvan como vehículo de su tema, de su visión o de su interpretación del destino del hombre.»

Pues bien: en el sentido creador, la música tiene un significado nostálgico y dramático en *El Zoo de Cristal,* y un valor de contraste profundo en *El tranvía llamado Deseo,* donde choca la música de *jazz* de un típico *saloon* cercano con los evocados acordes de un conjunto de cuerda.

En este mismo sentido los objetos adquieren un significado dramático. En *El Zoo de Cristal,* los pequeños animales de vidrio y un candelabro tienen un alto valor simbólico. Igual valor tienen las rosas de *El tatuaje de la rosa,* y los más pequeños detalles de *El tranvía llamado Deseo:* un muro que se hace transparente para dejar ver la calle, un papel de colores para amortiguar la luz, un encendedor, la bañera. Pero, así como en estas obras el uso de los símbolos es mesurado y preciso, un exceso de los mismos hizo frecasar su última obra—*Verano y humo*—, donde se juega con exceso, aunque bellamente, con una fuente, con una lámina de anatomía y con la palabra Alma, que es el nombre de la protagonista. Otro tanto podríamos decir de los decorados y de la luminotecnia en todas estas obras.

En su confesión, publicada en el *The New York Times,* Tennessee Williams declaró que el éxito obtenido con *El Zoo de Cristal* le sacó del olvido y de su modesta vivienda para llevarle a una lujosa *suite* en un hotel de primera categoría, de Manhattan. «La clase de vida que yo llevaba antes de este triunfo popular—escribía—, era de las que precisan mucho aguante.» «Pero—añade luego—era una buena vida, porque se trataba de la clase de existencia para la que están hechos los seres humanos.» En su elegante *suite* del hotel, rodeado de adulaciones y admiradores: Tennessee Williams adquirió una peligrosa depresión de ánimo: «Me ponían tan enfermo cuando me decían: «¡Me encanta su obra!», que ya no sabía ni dar las gracias.» Aprovechó esta depresión y sus ganas de soledad para operarse, por cuarta vez, los ojos, de cataratas, «retirándose así del mundo tras una venda». Cuando le quitaron esta venda, sabía de nuevo lo que quería. Dejó el hotel elegante y, con sólo unas cuartillas y lo indispensable, se fué a Méjico, «un país elemental—escribió—, donde uno puede pronto olvidar las falsas dignidades y la vanidad del éxito; un país donde los vagabundos, inocentes como niños, se acurrucan en el suelo para dormir, y las voces humanas, especialmente cuando el lenguaje no nos es familiar al oído, son dulces como las de los pájaros».

Estas voces, castellanas al parecer, le han subyugado tanto, que, a partir de entonces, es rara la obra suya donde no haga uso de ellas. En *Verano y humo*, alguien aprende frases castellanas, y la protagonista se llama Alma. En *El tranvía llamado Deseo*, una vieja florista mejicana pregona sus flores y coronas para los muertos en castellano, y en *El tatuaje de la rosa*, abundan las frases italianas y españolas, y los protagonistas se llaman Serafina, Rosario, Rosa.

Instalado en Chapala, empezó Williams a trabajar en una obra llamada *La noche del póker*, título que luego cambió por el de *El tranvía llamado Deseo*. Ya se conoce el éxito de esta obra, premiada, como la anterior, con el galardón de los críticos neoyorquinos, y, además, con el premio Pulitzer del año 1947-48; alabada unánimemente, compartieron estos elogios tanto el autor como todos los componentes del reparto y el director de escena, Elia Kazan, buen realizador también de cine, que posteriormente ha llevado la obra a la pantalla.

En este drama es también una mujer fracasada la protagonista. Blanche Du Bois, perteneciente a una familia del Sur, ha sido educada en una tradición apartada del mundo actual; su desgraciado y pervertido matrimonio, la pérdida de la plantación familiar, su caída en el alcoholismo y, por último, el choque con el mundo y las personas que rodean a su hermana en la ciudad, la conducen a la ruina total. Se ha observado certeramente que en todas las obras de Williams la protagonista es una mujer que ha perdido, en cierto modo, contacto con la realidad inmediata, y que vive en un mundo aparte que, por su profundidad, es de difícil acceso. Esto es lo que confiere a estas almas al desnudo su carácter de seres vivos, no de simples personajes que suben a un escenario; esta profundidad difícil de bucear, es la que hace atractivas a las heroínas de Williams, con sus fuertes psicologías, sus objetos predilectos, los estímulos que las acosan y sus obsesiones. Son tipos que paseen esa cualidad, modernamente más apreciada que la belleza y el talento, y que se llama personalidad; realmente, el buen teatro siempre ha sido eso: la creación de prototipos; pero el concepto de la personalidad, tal como ahora se concibe, es un concepto moderno, que Williams ha sabido imprimir a sus personajes. En este sentido, su teatro supone una novedad. Los caracteres más rebuscados, de Ibsen, y aún de O'Neil, quedan ya un poco a trasmano para nuestro tiempo. Lo antiguo, en teatro, interesa en cuanto a su calidad; en cambio, lo nuevo nos puede interesar, a veces, sólo por cierto hábito de impregnación vital. La vida impone sus cambios.

Los personajes creados por los dos jóvenes dramaturgos americanos, Arthur Miller y Williams, aunque muy distintos entre sí, tienen de común el parecer, aun dentro de sus complejidades, o acaso por esto mismo, personajes naturales, personajes «existenciales», empleando esta palabra en su sentido propio. En esta línea se halla también una nueva autora—Carson MacCullers—, seguidora de Williams, con su sorprendente obra *The Member of the Wedding*. Esta tendencia no es, ciertamente, nueva en el teatro norteamericano; pero sí lo es la forma de realizarla sobre el escenario, y la introducción, en el caso de Tennessee Williams, de una nueva forma de poesía capaz de llegar directamente a los públicos.

En *El tranvía llamado Deseo*, todos los detalles de la acción son definidores, necesarios, encajados de tal manera en la acción, que su significado evidente nos facilita a cada paso una mayor penetración en la psicología de

Blanche Du Bois y en lo sobrecogedor de su vida. Esta unidad orquestal de elementos es característica de las demás obras de Williams, concebidas como un todo, en cuanto a argumento, representación, luminotecnia, decorado, música y palabras, de los que usa deliberadamente con un sentido total y poético del arte del teatro. Su diálogo, de prosa poética y directa, es rico en precisiones.

Cada heroína de Williams está subyugada por pasiones, que, a veces, el dramaturgo refuerza con símbolos. Así Laura hace más profunda su psicología en medio de su mundo de animalitos de cristal, que dicen por sí mismos lo que ella no sabe de otro modo expresar. Blanche Du Bois, al entregarse al alcohol, sintetiza, aunque de un modo vulgar y topicista, la ruina de su vida y el deseo de evasión. Alma, en *Verano y humo*, con sus píldoras contra el insomnio, hace más patente su hiperestesia, en contraste con sus palabras, razonables y tranquilas. Y Serafina simboliza en las rosas la vida y la sexualidad. De todas estas obras, la más cargada de sexualismo es, sin duda, *El tatuaje de la rosa* (*The rose tatoo*), que se desarrolla entre sicilianos habitantes en un lugar de la costa del Golfo, cerca de Nueva Orleáns. Siempre el Sur, atrayendo a Williams con su llamada de misterio y de sensualidad. El argumento es mínimo. El marido de Serafina, un carrero que lleva tatuada una rosa en el pecho, encuentra la muerte a manos de la Policía cuando intenta pasar un contrabando oculto bajo un cargamento de plátanos. Serafina siente la muerte de su marido, y sospechando que éste no le haya sido fiel en vida, le invade la desesperación.

El tatuaje de la rosa, sin embargo, nos parece que sigue la tendencia poética del teatro de Tennessee Williams, unas veces más afortunado que otras.

En cuanto a la ascendencia teatral del autor, podemos referirnos a la declaración del crítico John Garrner, en su sintética trayectoria del drama americano: «En el decenio de 1920-1930 aparecen los primeros dramaturgos; en el decenio siguiente se descubren otros nuevos, como Kingsley, Lillian Hellman y Clifford Odets, que dan paso con su influencia, en el nuevo decenio iniciado en 1940, a Saroyan, Miller y Williams.»

La posición de Tennessee Williams ante la vida se puede resumir en estas frases de su artículo «La catástrofe del éxito»: «Sólo en su obra puede el artista encontrar realidad y satisfacción, ya que el mundo exterior es menos intenso que el mundo de su invención, y, por consiguiente, su vida, si no recurre al violento desorden, le ha de parecer insulsa. Su estado perfecto es aquel en que su trabajo le resulta no sólo conveniente, sino ineludible.»

HISPANOAMERICA, EN EL ESPEJO DE SU NOVELA, por *Enrique Casamayor*.

No es fácil encontrar testimonios tan elocuentes, directos y en su mayoría fidedignos de la historia de la humanidad como los que aporta la novela contemporánea. Como documento histórico, es de gran valor. Me refiero, naturalmente, a las obras de los ver-

daderos novelistas, a la creación de escritores sobresalientes, en todas las lenguas vivas de la civilización antropomórfica actual. Porque el novelista, además de recoger con sus sensibles antenas detectoras lo más característico y significativo, lo peculiar y específico de una época, de un ambiente, de una sociedad, de una familia..., penetra también en las recónditas profundidades del alma individual, iluminándolas con sus luces sensitivas, poniéndolas claramente a la luz, como una muestra del género humano, que muy bien puede ser clave para la comprensión de una época histórica o un auxilio estimable para las tareas de su investigación.

De ahí que la novela haya ensanchado su abrazo material hasta el más apartado campo de la vida de la sociedad humana, y no es de extrañar que América, como Continente ganado para la vida universal, haya sido venero ininterrumpido para la novela de todas las épocas de la edad moderna y contemporánea. Recuérdense como documentos, que tanto tienen de históricos como de novelados, muchos pasajes de las crónicas de la conquista española en América, donde—si bien predomina un realismo descriptivo, propio de aquellos autores no profesionales—su contenido marca rumbos derechos a los que, mucho más tarde, ya en pleno siglo XX, se valdrán de este ejemplo para recrear la novela histórica moderna. Véanse los casos de Ricardo Palma en el Perú, Valle Arizpe en México y Roberto J. Payró en Argentina, por citar, sin más, tres ejemplos dispares.

Del Continente en continua formación creadora y renovadora hacia lo futuro que es América han surgido nuevas formas del novelar, precisando las reminiscencias y tesoros autóctonos, por una parte, y resumiendo y adaptando los modelos europeos más en boga según las épocas. De ahí que sea muy justa la clasificación que el profesor español Agustín del Saz fija en un valioso libro resumen de la novela de la América hispana (1). Partiendo de la novela colonial, sigue ya en el siglo XIX con la romántica, que, a mi juicio, no merece especial consideración, y la realista y naturalista, dos estilos o enfoques del novelar decimonónico americano que tienen gran valor, ya que de ellos nacerán los modelos con que se irá agigantando la novelística castellana de ultramar en el siglo XX.

Ya dentro de nuestro siglo, Agustín del Saz distingue expertamente la novela modernista, con su Rubén Darío, con Larreta, con Reyles...; la ya mentada novela histórica moderna, desde la

(1) Agustín del Saz: *Resumen de Historia de la novela hispanoamericana.* 238 págs. Prólogo de José M.ª Castro y Calvo. Colección Intelecto. Editorial Atlántida, S. A. Barcelona.

Independencia a las guerras civiles e internacionales; la obra novelística de Hugo Wast, a quien el autor dedica atención muy detenida, clasificándola en seis estratos materiales, de los que no se salvan la novela sentimental, la histórica americana, la criolla, la de carácter social, la futurible y, en fin, un sexto tipo en cajón de sastre donde cabe todo cuanto no va contenido en los cinco precedentes.

La obra de Agustín del Saz, concebida como libro de texto, para el acercamiento primero del estudiante a la literatura hispanoamericana, tiene la virtud de ser clara, concreta, sin divagaciones, con buena cita de autores y de obras y en general con un estudio breve, conciso y cabal de los fenómenos históricos que determinaron los cambios dentro de la corriente general de la novela universal. Sin embargo, en su clasificación y en el espacio que dedica a cada una de las partes ya citadas, cabe hacer algunas objeciones de tipo complementario.

En primer lugar, en este *Resumen histórico de la novela hispanoamericana* se prescinde por completo de los documentos precolombinos o de los salvados por tradición oral e impresos durante el período de gobierno español; se nos dirá que no son novelas. Y bien: no es momento para determinar, según los patrones de los llamados géneros literarios, si estas obras son o no novelas en el sentido—amplio sentido—que le da la preceptiva literaria de nuestros días; pero es indudable que estas reliquias, en México, en el Perú, en Guatemala: el *Chilam Balam*, el *Popol Vuh*, etc., han pesado ostensiblemente en la novelística y en el cuento americano de la actualidad, en su proyección indigenista, preferentemente.

La segunda objeción se refiere a una cuestión de jerarquía. Hugo Wast, por ejemplo, merece igual atención que Rómulo Gallegos. No se calibra suficientemente la importancia, no sólo literaria, sino incluso política, social y religiosa, que la novela indigenista, lo que Agustín del Saz llama «novela de protesta social», viene representando en los círculos literarios, intelectuales, universitarios, políticos, públicos, a través de periódicos y revistas, y populares. Novelas como *El mundo es ancho y ajeno*, publicada en 1941, del peruano Ciro Alegría, provocaron en su tiempo reacciones violentas de indios y mestizos más o menos intelectualizados, corriéndose la pólvora hacia la sierra andina. Cierto que no sería la lectura de la novela la sola causa de aquellos disturbios. Otras manos habría detrás empujando. *El señor presidente*, de Miguel Angel Asturias—gran novelista guatemalteco, al parecer no

de mucha monta para el autor—, dió la vuelta al Nuevo Continente en poco tiempo. Anteriores a esta obra son *Hombres de maíz* (1945, editada por Losada en 1949) y *Leyendas de Guatemala* (1948), en las cuales se observa esa supervivencia de la literatura precolombina de que ya hablamos, y que tiene constantes continuadores en forma novelada o en el cuento.

Salvo estas aportaciones, la obra de A. del Saz es francamente instructiva. Tiene su buen espacio dedicado a los grandes novelistas de la tierra y del hombre americano. Junto a *Doña Bárbara* y *La vorágine*, las grandes novelas de la selva, aparecen las novelas de la Pampa, las formas gauchescas de la prosa americana que parte del *Martín Fierro* y culmina en *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. El crítico argentino Antonio Montarcé ha afirmado que en la literatura gaucha *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, representó la conquista del desierto; *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones (de la cual existe una buena película argentina), el período heroico, y *Don Segundo Sombra*, la jornada laboral campesina. Han continuado por uno u otro camino los argentinos Enrique Rodríguez Larreta, Roberto J. Payró, Benito Lynch, Arturo Capdevila, el uruguayo Enrique Amorim, etc.

Están bien vistos los novelistas intelectualizados, los estéticos y de rica prosa, como Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, y los poetas prosistas, desde el Darío de *Azul* hasta el Barrios de *El hermano asno*, y, muy reciente, el boliviano Fernando Díez de Mendoza, Premio Internacional de Novela 1951 por su *Nayjama*.

Junto con su buena bibliografía y con el índice de autores hispanoamericanos, los lectores hubieran agradecido una relación, incluso una rápida visión crítica, de la novela extranjera sobre temas de Hispanoamérica. Los nombres de Lawrence y de Stefan Zweig, por citar dos bien dispares, abogan por su pertinencia.

RECUERDOS DE KAFKA, por *Ricardo Gullón.*

Un cuarto de siglo escaso ha necesitado la obra del novelista checo Franz Kafka para ganar a las minorías literarias y artísticas del mundo entero y para conquistar algunas sólidas cabezas de puente en los reductos mayoritarios. Ya están traducidas al español (en Argentina) casi todas sus obras, y ahora se edita en nuestro idioma el libro que le dedicara su íntimo amigo Max Brod,

a quien debemos la publicación—y la conservación—de novelas que aquél consideraba harto imperfectas para ser impresas.

El libro de Brod no es una biografía—aunque como tal se presente—; tiene carácter fragmentario, parcial y en él faltan datos importantes relativos a la vida y la persona de Kafka. Es, simplemente, lo mejor que pudiera ser: libro de recuerdos, mezclado, vivo y escrito sin artificio, del que surge una imagen del novelista no del todo acorde con la sugerida por la lectura de sus narraciones, cuyo adecuado complemento constituye.

Quizá la más sorprendente corrección propuesta por Brod a la figura de Kafka, conforme van forjándola críticos y lectores, es la que le presenta como hombre hostil a lo misterioso y sin curiosidad por lo acontecido en las zonas oscuras del ser: «Su espíritu no se orientaba hacia el interés por lo enfermizo, extravagante y grotesco, sino hacia lo grande de la naturaleza, hasta lo que cura y remedia, hacia lo sano, ordenado y sencillo»... «Jamás tuvo ni un ápice de interés por los autores del *lado nocturno,* de la decadencia. Un poderoso impulso lo llevaba a las creaciones vitales sencillas y positivas.» Sencillo y sencillez son palabras que acuden con frecuencia a la pluma de Brod cuando habla de Kafka: «Mi amigo—asevera—me condujo precisamente a la sencillez y a la naturalidad del sentimiento, sacándome paso a paso de un estado espiritual por entonces confuso y viciado.»

¿Cómo conciliar esta tendencia a la sencillez con la palmaria rareza y las singulares revelaciones de sus novelas? La explicación, según el biógrafo, no debe buscarse en una extravagancia que sirva para ocultar otras cosas, sino en las capas profundas de sus textos: «Llegaba con tanto amor y exactitud al fondo de lo particular e inaparente, que salían a relucir cosas hasta entonces insospechadas, que, aunque parecen raras, son, con todo, lisa y llanamente verdaderas.» Brod protesta contra la pretensión surrealista de anexionarse, en calidad de precursor, a Franz Kafka.

Y ¡qué admirable ejemplo de artesano paciente y laborioso! El genio de Kafka está, en buena parte, integrado por su afán de perfección, por su esfuerzo cotidiano, vigilado y a veces roto por una intransigente escrupulosidad. Tenía conciencia de su genio, de la calidad de sus dones, pero al propio tiempo ejercía sobre los textos la más rigurosa y excesiva autocrítica, reprochándose falta de disciplina, grandilocuencia y facilidad. «Hoy sé que más necesita el arte de oficio que el oficio de arte», afirmaba en una carta. Y en el *Diario*: «Escribir como si fuera una oración.» Esta frase y otra, tomada también de sus notas íntimas: «El mundo enorme

que tengo en la cabeza», proporcionan las mejores indicaciones acerca de su actitud frente a los problemas de la creación literaria. Respecto al «mundo enorme que tengo en la cabeza», añadía: «¿Cómo liberarme y liberarlo sin provocar desgarramientos? Es mil veces preferible desgarrar que retenerlo y enterrarlo dentro de mí. Lo veo muy claro; para eso estoy aquí.» Su vida quedaba justificada y explicada por la necesidad de dar forma al vasto mundo que desbordaba de su mente, pero la creación sólo podía surgir merced a un esfuerzo de casi religiosa concentración. El acto de escribir se asemejaba por la intensidad y la pasión al acto de comunicar con Dios. Plegaria y poesía naciendo parejamente en el fervor.

Buena parte de la obra de Kafka es reflejo del debate planteado en su alma entre «el anhelo de soledad y el deseo de comunidad». Brod sostiene que «una vida de comunidad y trabajo inteligente (una vida como aquella en la que busca penetrar inútilmente K., el héroe de *El castillo*) significó para él la meta y el ideal más altos». La interpretación de *El castillo*, partiendo de que en K. quiso personificar al pueblo judío, no parece desacertada, pero sobre este acierto conviene destacar el hecho de que las situaciones descritas por Kafka van más allá y—superando cualquier particularismo de tiempo o de raza—afectan a la humanidad entera, al peculiar y común destino de cada uno de nosotros. Por eso su obra está adquiriendo tan amplias, sensibles y apasionadas resonancias.

DE LOS AUTORES COMO ACTORES, por *José Luis Cano*.

¿Es una especie de íntimo pudor lo que hace que los españoles sean poco aficionados a escribir sus memorias y recuerdos? ¿O es quizá una mezcla de indiferencia y olvido hacia el pasado de cada uno? Lo cierto es que mientras en otros países, como Francia e Inglaterra, son muy frecuentes tal clase de libros—en los países anglosajones llega a ser una manía—, en España los escritores son poco inclinados a contar sus cosas más o menos íntimas, y esperan, en todo caso, a haber dado todo lo que pueden dar como artistas, como creadores, para volver la vista atrás y reflexionar sobre lo ya vivido. Tal es el caso de «Azorín» y de Baroja. Por eso parece poco español el caso de Cela, relatando, a los treinta años, sus memorias; o el de José Moreno Villa, con su autobiografía *Vida en claro*, escrita a los cincuenta años más o menos, en plena

etapa de producción. Moreno Villa, malagueño, casado con mejicana—la viuda del diplomático y poeta Genaro Estrada—, siempre nos ha parecido, pese a su casticismo y a sus años de estudio en Alemania, más bien un tanto británico, por su talante y gustos. Y este gusto suyo por las memorias nos confirma en nuestra impresión, que acaso él juzgue arbitraria. En 1944 publicó *Vida en claro,* curioso ensayo de autobiografía, emprendida con valor y sinceridad. Ahora publica estas páginas de recuerdos, que titula *Los autores como actores* (1), y que siguen fieles a ese gusto por contar las cosas tal como fueron, como un espejo sincero y claro. En un breve prólogo, Moreno Villa explica al lector lo que pretende ser este reciente libro suyo: «Los trabajos incluídos en este volumen—nos dice—pertenecen a dos hemisferios: al de la crítica literaria y al de la convivencia literaria; al del estudio sobre los productos de creación y al del conocimiento directo de los autores. La historia literaria no se contenta con registrar y analizar las obras legadas por los autores; ansia conocer a éstos en cuanto son humanos y en función social. Como actores. Situándolos así, en perspectiva y sobre el escenario de la vida, ellos, los creadores de personajes, se convierten en figuras míticas.» Tal es el punto de vista en que se coloca Moreno Villa al escribir este libro. Y creo que acierta al juzgar interesante el revelar el lado humano y cotidiano del escritor y su vida social. Así, el primer ensayo, que da nombre al volumen, viene a ser un interesante intento de sociología literaria sobre los escritores del 98 y de las generaciones siguientes. Es un testimonio vivo y agudo sobre la vida de esos escritores, con quienes Moreno Villa convivió en algún momento. Moreno Villa sabe contar sus recuerdos de la vida literaria madrileña desde el 98 hasta el 36: una vida apasionante por su juego, su combate y su política literaria. «Juego rico, movido y vario el de aquel período», escribe Moreno Villa. Y añade: «La Historia de España de ese período está hecha por los intelectuales, los modernistas, los juanrramonianos, los *puros,* los *alacres* (o generación alegre, en la que incluye desde Ramón a García Lorca, pasando por Giménez Caballero y Fernando Vela), los ultraístas, etc.» Afirmación quizá discutible, pero a la que no se podrá negar originalidad. Por las páginas de este primer ensayo del libro desfilan Unamuno, Baroja, «Azorín», Valle Inclán, Morente, Pérez de Ayala, Miró, Ortega, Azaña, D'Ors, García Lorca y otros escritores de aquel período; y Zuloaga, Solana, Dalí, entre los pintores. Alguna breve referencia a escritores jóvenes de España merece ser señalada, por la objetividad espiritual que muestra; tal, por ejemplo, este juicio sobre los novelistas Carmen Laforet y Camilo J. Cela: «Ahora que parece retoñar en España—Moreno Villa escribe desde Méjico—la literatura novelística, veo con gusto la manera de escribir de dos noveles: Carmen Laforet y Camilo José Cela. Ella sigue la línea de la sencillez clásica, del lenguaje vivo y directo, sin exhumaciones palabreras. Con la verdad lexicográfica de una Santa Teresa. El, no tanto. Sus exigencias son más complejas. Se ve que elabora las frases con el doble deseo de ser claro y de ser brillante. Debe de haber leído mucho a Valle Inclán y a Pérez de Ayala. Pero no es un exhumador de palabras. Es un escritor de gran equilibrio estilístico. Tiene intensidad, sustancia y rigor verbal.»

A estos recuerdos del primer ensayo sigue en el libro un capítulo sobre

---

(1) José Moreno Villa: *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá.*—El Colegio de México, México, 1951.

las «Autobiografías y memorias de españoles del siglo XX», en donde Moreno Villa repasa y comenta las de Unamuno, Baroja, «Azorín» y Ramón Gómez de la Serna. Su entusiasmo crítico y humano se vuelca con la espléndida *Automoribundia,* de Ramón—y muy justamente a nuestro juicio—, mientras que las memorias de don Pío quedan muy mal paradas. Las juzga abusivas por contener más reflexiones que datos de hechos o de situaciones, y hasta mezquinas, al tomar a un escritor ya muerto, como Salaverría, y «tratarlo como a un pingo a lo largo de un tomo».

El libro contiene otros capítulos igualmente atractivos. Como uno sobre Manuel Machado, interesante no sólo por los juicios sobre su poesía, sino por señalar la influencia de Manuel Machado sobre algunos poetas de la generación de la Dictadura, sobre todo Lorca y Alberti: «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo. Cuando algún día se haga el recuento de las influencias ejercidas por él y por Juan Ramón en las generaciones que les siguieron, veremos quién se lleva el mejor tanto.»

Otro curioso ensayo contiene el volumen, ensayo de quirosofía o estudio interpretativo de las manos. Las manos que Moreno Villa estudia son las de los escritores mejicanos Alfonso Reyes, Vasconcelos, Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, González Martínez y Torres Bodet. Moreno Villa no se contenta con interpretarlas psicológicamente. Las dibuja también sobre el libro.

En fin, las páginas finales están dedicadas a algunas figuras literarias de América, y a cuatro autores españoles del pasado: Tirso, Lope de Rueda, Juan de Valdés y Espronceda. El estudio sobre Tirso es una conferencia leída por Moreno Villa en el Colegio de México, en 1948, y contiene una tesis audaz: que gran parte de la obra dramática de Tirso refleja un complejo suyo de timidez y cobardía. Los estudios sobre Espronceda, Valdés y Lope de Rueda figuraron como prólogos de las ediciones preparadas por el autor para Clásicos Castellanos *La Lectura.*

Trátase, pues, de un libro vivo y vario, lleno de humana y literaria curiosidad. Todas sus páginas poseen interés y vida. Lo que no es poco.

HA MUERTO JARDIEL PONCELA, por *Alfonso Sastre.*

Uno, amigo tardío de Enrique Jardiel Poncela, va a decir algo de él, ahora que ha muerto.

No se trata, ahora, de hacer crítica. No se trata de valorar su teatro. En artículo publicado hace tiempo—y bajo el título «Un teatro sin freno ni marcha atrás»—traté de valorarlo sincera y cumplidamente. «En el momento actual—escribí entonces—, ninguna nación puede presentar un autor cómico de la fuerza, de la originalidad, de la inventiva de Jardiel Poncela.» El teatro de Jardiel,

decía en el mencionado artículo, es un *teatro de embriaguez*, no un *teatro de ensueño*, aunque el ensueño lo recorra a veces humanizándolo; un teatro siempre más cerca del *monstruo* que del *canon;* un teatro dionisíaco, tan lejano, por ejemplo, de los vagos ensueños apolíneos del teatro humorístico inglés. Jardiel Poncela—resumí—tiene asegurada uno cumbre en el plano de un Aristófanes o un Molière.

Esta valoración, que a alguien pudo parecerle apasionada, queda hoy—ante el ciclo definitivamente cerrado de su obra—subrayada y firmada por el autor de este artículo. Pero no se trata ahora, como digo, de juicios críticos, sino de pena y de recuerdo. El amigo ha muerto.

Quien haya asistido, aunque sea como yo, fragmentariamente, al último tiempo de Jardiel, habrá comprobado lo que ha habido de fatal, de irremediable, en su decadencia creadora. Pero el mal no estaba en él; estaba en el «medio» teatral, en la circunstancia que le tocó vivir. La crítica, esta vez, no estaba a la altura de la obra. Y Jardiel—el genial humorista—carecía incluso de la mínima dosis de humor para la lucha. El caso literario de Jardiel es el caso de un hombre terriblemente serio, en pugna con esa broma penosa, chata y egoísta que es la vida teatral española.

Para Jardiel Poncela, la opinión crítica tenía un inmenso valor. En pocos autores como en Jardiel el juicio crítico era acogido con tanta atención y respeto. Naturalmente, el juicio injusto despertaba en él tempestades de indignación, que cuajaban en un ataque que nunca fué otra cosa que legítima defensa. La vida literaria de Jardiel ha sido un prodigio de hipertensión creadora y defensiva.

Ultimamente ya no había nada que hacer. Sus últimos borradores estaban condenados a no ser nunca obras. Me acuerdo del día en que leyó el prólogo de *Oh París, ciudad sirena, que estás siempre junto al Sena*, melodrama—decía él—«traducido del francés después de haberlo aprendido en quince días». La obra estaba destinada a Aurora Redondo y Valeriano León. La lectura fué en un café. Valeriano León reía durante la lectura. Al final, le dijeron que contaban con la obra. Cuando se marcharon, Jardiel hizo un escueto comentario: «No les ha gustado.» Creo que desde entonces no volvió a escribir. Hubo, sí, vagos intentos, insuficientes movimientos de recuperación, desmayados proyectos.

Durante el verano de 1950 me escribió a Avila: «Creo que estoy algo mejor de salud: porque tengo menos fatiga al andar y, sobre todo, porque empiezo a *pensar en escribir* algo teatral.» Me hablaba, en su carta, de una *magia* que había empezado con des-

tino al María Guerrero. Se trataba de una obra titulada *Una gota de éter,* destinada también a quedarse en el borrador. Entre sus ideas estaba la de hacer un drama sobre Napoleón—con tantos cuadros que sería preciso su sistema de escenarios en anillo, al que dedicó tantas horas repartidas entre los dibujos y la maqueta—y una serie de «comedias de los oficios»: la comedia de los abogados, la comedia de los médicos, etc. Entre todos estos proyectos y las notas para su *Sinfonía en mí,* pasaron sus últimas horas de creación y de ensueño.

En el comienzo de aquel otoño de 1950, lo encontré en la terraza de La Elipa. Estaba peor. Su idea de trabajar en «algo teatral» se había desvanecido.

—Estoy—me dijo—mucho peor que la última vez que me viste... Me estoy muriendo de un modo superior a mis medios. Me estoy muriendo a chorros.

Hacía, al expresarse así, un supremo esfuerzo humorístico. Tenía miedo de aquel invierno que se aproximaba, de los primeros fríos.

—¡Estoy terminado!—su voz era un susurro casi imperceptible—. No puedo trabajar... Se me cae la pluma de las manos... Me duelen los ojos... Voy viviendo galvanizado por una droga...

Carmen, su esposa, inmóvil, a su lado, tenía los ojos húmedos. Verdaderamente, Jardiel Poncela había terminado. Desde entonces su vida iba a ser pura supervivencia.

Hay que decir, quizá con un vago acento acusatorio, que Jardiel Poncela no tuvo durante los últimos años muchas alegrías literarias. Su obra se veía menospreciada en los panoramas generales del teatro español contemporáneo. He leído en un artículo de Bartolomé Mostaza, publicado poco antes de la muerte del gran comediógrafo, que la crítica fué con él «roñosa y ciega hasta la estupidez». Esto es cierto. Y no sólo la crítica ocasional de los estrenos, sino hasta la supercrítica ensayística y pretenciosa. El fenómeno Jardiel Poncela—las angustias de su lucha, la fatalidad de su decadencia y las circunstancias de su muerte—es un capítulo de vergüenza en la historia de los escritores españoles. Un escritor de gran dimensión ha muerto en el desamparo y en el olvido. Unos cientos de personas ha habido en su muerte. El bochorno que, como españoles, sentimos ante la desmedida resonancia que tuvo la muerte de un compositor zarzuelero, hemos vuelto a sentirlo ante la pobreza de la manifestación de dolor que ha acompañado a la muerte de Enrique Jardiel Poncela. Quizá sea mejor así. Lo importante no son los datos externos y oficiales del dolor. Lo im-

portante, para el escritor, es la magnitud de la obra que deja y el amor de los amigos. De Jardiel Poncela nos queda el ejemplo de su vida y la magnitud inaccesible de su obra teatral.

CRONICA CENTROAMERICANA DESDE EL SALVADOR

COSTA RICA

La Universidad costarricense tiene, al fin, casa propia. Bueno; pronto la tendrá en pie, ya que ha sido planteada afirmativamente la gestión de venta al Ministerio de Economía y Hacienda, acordándose inmediatamente solicitar la autorización necesaria a la Asamblea Legislativa. Según los últimos informes, el proyecto aprobado consiste en la permuta de los edificios de la Universidad por los de la Corte de Justicia, a fin de vender estos últimos a pública subasta, construyendo con el producto de la venta la gran Ciudad Universitaria, a cuyo efecto han sido cedidos amplios terrenos en San Pedro de Montes de Oca.

* * *

Según las últimas estadísticas, el Departamento de la Habitación de la Caja Costarricense del Seguro Social ha realizado una importante y práctica labor durante el año 1951. El total de las casas construídas por este Departamento estatal asciende a 173, con un gasto en conjunto de 2.247.100 colones. El Departamento de la Habitación ha destinado además la suma de 650.000 colones para préstamos de construcción en las provincias de San José, Cartago, Puntaneras y Guanascate.

* * *

Siguen los datos estadísticos, ahora sobre el analfabetismo en Costa Rica. Según el censo de población de 1950, Costa Rica tiene un total de 21,24 por 100 de analfabetos. En 1927 ascendía al 32,20 por 100. Este cálculo se recogió de grupos de población con edad a partir de los diez años, mientras que las estadísticas recogidas en 1927 se basaron sobre la población a partir de los nueve años. Por provincias, los números declaran que Heredia tiene el más bajo porcentaje (11,72 por 100) y Guanascate el más alto (32,50 por 100).

GUATEMALA

La United Fruit Company está de malas. Sabido es que el gran ciclón del mes de septiembre de 1951 devastó gran parte de las fincas propiedad de la Compañía Bananera. Claro que una empresa tan formidable como la United Fruit Company está al socaire de todo riesgo. Sin embargo, en vista que los negocios en Guatemala, a raíz del ciclón, no le van como quisiera, ha tomado

la gentil determinación de despedir a sus empleados, escudándose en la razón de que el banano había quedado indemne solamente en una de las muchas fincas de la Company. Como premio de consolación a la gran cantidad de campesinos que quedan parados, United Fruit Company ha declarado que, en un larguísimo plazo de dos años, no podrá readmitir a sus empleados, que suman sobre los 4.000, entre hombres y mujeres, que han quedado sin el pan nuestro de cada día. Se rumorea, por otra parte, que la Company abandonará el país, por considerar que las ganancias no son suficientemente satisfactorias.

EL SALVADOR

Los proyectos de reforma universitaria han llegado también a San Salvador. Ante el anuncio de un examen previo de aptitud para el ingreso en los Centros Superiores de Enseñanza salvadoreños, hecho por la Universidad Autónoma, diversos sectores de la sociedad salvadoreña han protestado con viveza, usando distintas tribunas de Prensa. Uno de los argumentos que más repetidamente se esgrime en contra de esta razonable modificación de los planes de estudios universitarios consiste en el hecho—incierto por muchos lados—de que «en otros países no se estila nada semejante». Y otros, los menos, contestan a ello asegurando con pruebas de que sí existe de hecho un examen previo al ingreso en las Facultades y Escuelas Especiales—en España, por ejemplo—, de cuya práctica pueden derivarse claras ventajas para la Universidad y para los propios bachilleres.

* * *

Uno de los temas que más ha interesado y apasionado en los últimos meses es la creación de una nueva ley de impuesto sobre la renta. La Prensa arremetió también contra el proyecto a la hora de su publicación, criticándolo duramente en sus aspectos técnico y económico. La Asamblea Legislativa estudió el proyecto, presentándolo tiempo después a la votación, consiguiéndose la aprobación de la ley con algunas modificaciones, que, por el momento, se desconocen. Esta ley pretende gravar fuertemente las rentas superiores a los 25.000 colones. «Y es de justicia—escribe un corresponsal salvadoreño—hacer constar que la nueva ley considera aspectos sociales muy laudables, que una sana doctrina social no puede menos de considerarlos sino muy provechosos y necesarios para el bien de la gente pobre y menesterosa.»

HONDURAS

Si en Guatemala no le han ido muy bien las cosas a la United Fruit Company, no se puede decir lo mismo de Honduras, donde esta poderosa empresa de explotación ha conseguido del Gobierno hondureño nuevas y amplias concesiones para el año en curso de 1952, que han sido aceptadas en su mayoría. Por de pronto, ya están en marcha normalizada varias nuevas plantaciones de banano, palma africana y abacá en extensos terrenos de la Costa Norte, en terrenos muy próximos a lo que ha sido para la Company, desde hace muchos años, el centro principal de sus operaciones agrícolas en Honduras. En las sesiones ordinarias del pasado mes de enero, la United Fruit solicitó del Congreso más concesiones relativas a la utilización de los ríos de Costa Norte, el

Chamelecón, el Ulúa y otros ríos. Prosiguen los trámites oficiales; pero se cree que la Fruit se saldrá, una vez más, con la suya.

* * *

Siguiendo con la cuestión agrícola hondureña, no hace mucho tiempo que una Comisión especial, nombrada por el Banco de Fomento de Tegucigalpa, se puso a estudiar con gran ahinco las posibilidades presentes y futuras de la agricultura hondureña. Es todavía reciente la fecha en que esta Comisión informó al Gobierno, haciendo constar, en primer término, que Honduras dispone de buenas tierras en las regiones bajas inmediatas a las costas de ambos océanos y en los valles del interior. Hecho público el informe de la Comisión, de diversos puntos del país se han levantado protestas, muchas de ellas de carácter exclusivamente técnico, contra las conclusiones de los técnicos, conclusiones que se califican de peregrinas, inexactas e ignorantes. Un comentarista de San Pedro Sula, por ejemplo, hace recordar a la Comisión la existencia de la región oriental de Olancho, que abarca la cuarta parte de la superficie total de la República, y que es una de las principales fuentes de riqueza nacional agrícola. Más lejos, los ingenieros y explotadores protestan contra el Banco de Fomento por aconsejarles prudencia en el cultivo del café, poniendo por razón la posible y ruinosa baja en el precio del café andando cuatro o cinco años. Por lo visto, la famosa Comisión ha olvidado, dicen los cultivadores, que, en 1951, el cultivo del café produjo a la economía hondureña una ganancia de ocho millones de lempiras en una exportación de 140.000 quintales, adelantando grandemente hacia una próxima liberación económica del país.

En resumen: parece ser que la Comisión del Banco de Fomento no ha estado muy afortunada en sus estudios y conclusiones.

MÉXICO

Pronto comenzará a funcionar el famoso oleoducto trasístmico que pondrá en comunicación aceitera las ciudades de Minatitlán y Salina Cruz. Su longitud es de 245 kilómetros, y su construcción y tendido ha causado muy serios quebraderos de cabeza a los ingenieros mexicanos que lo han puesto en funcionamiento. Los técnicos de Petróleos Mexicanos aseguran que esta sociedad ahorrará más de un millón de pesos mensuales por concepto de costo de transportes, y que, especialmente, la nueva obra resuelve un serio problema de abastecimiento y distribución de combustible en la costa del Pacífico. El oleoducto conducirá a Salina Cruz productos ligeros, como gasolina, kerosinas y gasóleos. Su construcción ha costado 25 millones de pesos, y funciona con una estación de bombeo situada en Minatitlán.

* * *

Han sido suspendidas las obras de la plaza monumental de la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, en el Tepeyac. La noticia ha causado gran asombro entre el pueblo mexicano, ya que éste había contribuído generosamente con sus dádivas a estas obras. Pero ahora resulta que falta dinero. El Departamento del Distrito, que había prometido la entrega de cuatro millones de pesos en 1950 y de seis en 1951, no ha abierto aún sus arcas. Por otra parte, sólo se han recaudado dos millones de pesos del impuesto del Timbre guadalupano. El Comité de Planificación de la gran plaza se encuentra un tanto desorientado y no sabe qué hacer. Por otra parte, y esto ha contribuído

a desorientar al pueblo mexicano, se ha presentado con gran lujo de publicidad un nuevo y sugestivo proyecto de plaza mucho más bello que el anterior, pero que ha causado dudas y desconfianzas, ya que el anterior fué aprobado, y para su construcción el pueblo aportó sacrificadamente sus pesos de pobreza.

* * *

La Acción Católica Mexicana ha descubierto, sorprendida, que en México se están tramitando actualmente 1.560 divorcios en el Tribunal Superior de Justicia y en los Juzgados, divorcios todos ellos mexicanos. Y, en ocasión de las semanas de Bondad y Moralización, ha organizado unas encuestas que han confirmado estos datos, «estos tremendos datos, que revelan el relajamiento moral de la familia mexicana». Las estadísticas acusan el mayor porcentaje de divorcios en las clases pudientes y adineradas, y las separaciones conyugales se efectúan en mayor proporción entre matrimonios jóvenes (dos y tres años de casados), después de haber tenido uno o dos hijos. No sabemos qué decidirá la Acción Católica Mexicana ni tampoco las autoridades eclesiásticas. Pero no será suficiente medida el hacer público, como se ha hecho hasta ahora, que «el divorcio no se adapta al pueblo mexicano y destruye la estabilidad del hogar y la moral de la familia mexicana». Algo habrá que hacer, por otra parte, para cortar el mal ejemplo que la proximidad del costumbrismo divorciante de los Estados Unidos produce entre los mexicanos desde las pantallas cinematográficas y desde toda clase de literatura que a diario llega a México en implacables oleadas.

C. H.