

Lo moral será entonces el sometimiento o destrucción de estos entes que amenazan a la Humanidad. Esa vieja relación derecha — izquierda, queda así nuevamente establecida con todas sus implicaciones.

v

De esta manera la derecha hace de sus intereses concretos, los intereses, no sólo de cualquier grupo social, sino de la Humanidad misma. Defendiéndolos, no parece defenderse a sí misma, sino defender los intereses totales de lo humano. Ella, ya lo hemos dicho antes, encarna la Humanidad, la Sociedad, la Cultura, la Divinidad, la Civilización y todos los valores posibles. Fuera está lo que se opone a su realización o mantenimiento. En un aspecto más limitado, la derecha encarna también valores como Patria, Nación etc. En nombre de la Patria o de la Nación pide sacrificios a las clases que le están subordinadas. Se habla, por ejemplo, del enriquecimiento y prosperidad del grupo o clase de que es expresión. Se habla de la prosperidad de la nación por el hecho de que los miembros de esta derecha han alcanzado su propia prosperidad. Frente a esta prosperidad no cuenta la miseria de otras clases. Todo lo contrario; cuando se reconoce la existencia de tal miseria se la presenta como la retribución justa de esa prosperidad que se llama nacional.

La miseria de las clases no privilegiadas es la moneda con que se paga la prosperidad de la clase privilegiada, que, con su prosperidad, representa la prosperidad de la nación. Para que esta prosperidad pueda ser un hecho, se considera necesario un reparto de tareas, en el cual a un grupo le corresponde la de crear la riqueza con sus sacrificios y al otro exponerla gozando sus beneficios. Y es a esta exposición, exhibición de la riqueza de unos en contraste con la riqueza de otros, a la que se llama prosperidad nacional, en forma semejante a lo que se llama prosperidad mundial, cuando en la misma se hace referencia a la prosperidad de una determinada nación con independencia de la miseria de otras, considerada como signo del progreso y triunfo de la civilización sobre la barbarie.

Y a la inversa, toda crítica a esa prosperidad parcial es considerada como un atentado a los fines de la nación, la patria o la civilización. La exigencia de un reparto más equitativo de sacrificios, si no ya de riquezas, es anatematizado y presentado como expresión de siniestras fuerzas que se oponen al progreso de la nación. Se puede hablar, por ejemplo, de que antes del reparto de toda prosperidad o riqueza es menester crear la prosperidad y riqueza. Entendiéndose por esto la formación de poderosos representantes de esa riqueza y prosperidad de los hombres que han de crear la riqueza nacional, creando la suya, de los hombres que han de hacer la prosperidad de la patria, buscando su propia y limitada prosperidad. Por ello se considera necesaria la aparición de estos hombres, independientemente de que la misma represente el sacrificio de los que no tienen sus habilidades para el enriquecimiento y su capacidad para el logro de su propia prosperidad, sin miramiento para la de los otros. En el futuro, en un futuro muy lejano, esa

riqueza y prosperidad podrá ser repartida entre todos los miembros de la comunidad, como premio a sus sacrificios. Claro que este premio se aleja de su realización lo más posible, pues nunca habrá suficiente riqueza, nunca se alcanzará suficiente prosperidad, como para repartirla. En este sentido, la idea de progreso que va implicada en esa riqueza y prosperidad es infinita.

vi

De estas diversas maneras, la derecha va justificando sus prerrogativas, sus privilegios, mostrando la necesidad de su permanencia. Una permanencia para la cual no le basta el reconocimiento propio, sino que exige el reconocimiento de los otros grupos o clases que no poseen sus prerrogativas y privilegios. Su gran preocupación es sentirse justificada, indispensable. De aquí ese su afán por crear símbolos de lo que considera eterno, permanente; aferrándose a cada uno de ellos como si esa eternidad y permanencia dependiera de su propia, concreta y limitada existencia. Con lo cual quedan destruidos sus símbolos, sus ídolos; pues no hace otra cosa al ligarlos a su existencia. Pretende, en vano, ligar su limitada existencia a lo ilimitado y esencial. Pretende ser lo terminado, lo hecho, lo que ya no puede ser de otra manera; pues esa otra manera significaría su dejar de ser lo que

es. Pero a pesar suyo, a pesar de todas estas sus pretensiones, en sus propias entrañas va creando los elementos que la destruyen y muestran lo efímero y limitado de su existencia, una y otra vez, en una cadena dialéctica que no tiene fin; esa cadena que es la historia de la humanidad. Humanidad siempre escindida, dividida, pugnando por alcanzar prerrogativas y privilegios que tengan el carácter de lo eterno.

Frente a estas pretensiones de universalidad y eternidad de la derecha estará siempre su otra cara, su inevitable complemento, el fruto de sus esfuerzos por ser la única y limitada usufructuaria de prerrogativas y privilegios: la izquierda. La siniestra negadora de los mismos. La que pone a prueba una y otra vez la validez universal y eterna de sus pretensiones. El elemento creador que transforma y reforma lo que se pretende ya eterno y permanente. El tentador, incitador, de una humanidad cuyos fines trascienden siempre los limitados fines de su parte que se ha erigido en símbolo total de ella misma. En esta humanidad la que, una y otra vez, va cobrando conciencia de su propia existencia, frente a las pretensiones siempre limitadas de una parte de ella. Conciencia de los límites de esos privilegios y prerrogativas; límites que la misma humanidad va marcando en la medida en que se extralimitan los individuos, grupos o naciones que los alcanzan.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Por Margit FRENK ALATORRE

(Primera parte)

EL TEATRO ESPAÑOL de México ha presentado en el antiguo convento de Acolman *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Y esa obra cuya perfección conocíamos de manera "abstracta" sobre la plana y descolorida página del libro se nos ha convertido en portentosa realidad por la mano artista de Alvaro Custodio y la apasionada entrega de los actores. Sin perder su carácter ideal, los personajes simbólicos se han hecho concreción de carne, movimiento, voz, y la perfilada geometría de los versos ha cuajado en resplandeciente y sonora arquitectura. Este Gran teatro del mundo, primera y definitiva encarnación de una metáfora secular, ha sabido mantenerse milagrosamente vivo a fuerza de poesía.



"donde se introducen reyes"

El tema era, en efecto, muy antiguo. Tan antiguo, por lo menos, como la misma cultura occidental. Porque el hombre debió sentir una y otra vez su insignificancia ante el gran universo, entregado al arbitrio de fuerzas incomprensibles, ya benignas, ya crueles, pero siempre omnipotentes. Y en su mente surgió esa comparación: el hombre no es sino un títere, movido fatalmente por una mano distante y caprichosa. Fue Platón el primero que dio expresión a esa angustiosa conciencia: el hombre "es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio"; y la vida es "tragedia y comedia".

"Estas profundas ideas, que en Platón tienen todavía el esmalte de la primera creación, contienen en germen la idea de que el mundo es como un teatro en que cada hombre, movido por Dios, desempeña su papel." Son palabras de Ernst Robert Curtius, en las reveladoras páginas que a las "metáforas del teatro" dedicó en su *Literatura europea y Edad Media latina*. En los siglos subsiguientes "la comparación del hombre con un actor se convierte en lugar común". Lugar común, tópico obligatorio de la retórica, en muchos casos, y en otros, ¿quién lo duda?, auténtica y profunda experiencia personal, la idea reaparece en distintas épocas y con distinto signo. A veces será especulación del hombre solitario, a veces arma en mano de profetas y moralistas; aquí invitará a la austeridad, allá al juego, más allá a las buenas obras.

Luciano de Samosata es el filósofo escéptico que contempla el mundo desde muy arriba; como su Nígrino, gusta de



Madrid. Un corral — "alusiones a la comedia de la vida"

sentarse en lo más alto de un teatro y mirar en "el escenario de la vida esa comedia de muchos papeles, en que un hombre hace primero de criado, luego de amo; otro primero de rico y luego de pobre; otro ya de mendigo, ya de rey". Y cuando su Menipo desciende al infierno y encuentra imposible distinguir al mendigo Iro del rey de los feacios, pues "sus huesos son idénticos", concibe la vida humana "como una larga procesión en que la Fortuna provee y distribuye todos los atavíos, asignando a los que en ella van trajes variados y de muchos colores: a uno, tomado al acaso, le viste de rey . . . , pero a otro le pone traje de esclavo; a uno lo dispone para ser hermoso, a otro para ser deforme y ridículo. Sin duda es preciso que el espectáculo sea vistoso y multiforme". Después, "pasada la procesión, cada uno devuelve sus bienes y se despoja de las vestiduras, junto con su cuerpo, volviendo a ser lo que era antes de nacer, sin distinguirse en nada del que está a su lado".

Desde su elevado mirador, Luciano contempla con interés compasivo o aun burlón a aquellas efímeras e ilusas criaturas, burbujas de espuma, como las llama Caronte, pero no intenta convencerlas de su error. Muy otro había sido el caso de Séneca y de Epicteto. Poseídos de su misión educadora, adujeron el símil del *theatrum mundi* para mostrar a los hombres la vanidad de los bienes terrestres y sacaron de él consecuencias morales: *Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit referi*, "en la vida, como en la comedia lo que importa no es cuánto dura la acción, sino cuán buena sea la actuación", dice Séneca. "Todos los que ves vistiendo púrpura no son más dichosos que los que llevan en las comedias el cetro y el manto real: pasan delante del público calzado el coturno; pero en cuanto salen del teatro se les descalza, y vuelven a su primera estatura."

Epicteto insiste en la necesidad de actuar bien: "Recuerda que eres actor en una comedia y que el papel te ha sido asignado por su Autor: si es corto tu papel, represéntale corto, y si largo, represéntale largo. Si te manda hacer el papel de pobre, no dejes de desempeñarlo lo mejor que puedas; y lo mismo si te toca hacer de cojo, de arconte o de hombre del común. Porque lo que a ti te corresponde es representar admirablemente el papel

que te ha sido asignado y que ha sido escogido por Otro."

Aquí en Epicteto hay un elemento muy digno de notarse: la figura del Autor todopoderoso, a cuya voluntad debe someterse el hombre-actor. Los papeles no han sido asignados "al acaso" por la caprichosa Fortuna, como en Luciano, sino deliberadamente escogidos por el supremo Autor, el "Otro", la "Deidad". De aquí a la interpretación cristiana del mundo-teatro no hay sino un paso. Este habrán de darlo los teólogos del cristianismo. San Clemente Alejandrino hablará del "teatro del mundo universo", escenario en que ocurre la victoria de la Palabra divina. San Agustín afirmará que los niños que nacen parecen decir a sus padres: "¡Ea, disponéos a salir de aquí, que también nosotros queremos hacer nuestro papel en la comedia!", "porque comedia del género humano es esta vida llena de tentaciones".

San Clemente, San Agustín, Tertuliano, Boecio, Lamberto de Hersfeld: son eslabones de la cadena que conduce de los filósofos del estoicismo a los pensadores del siglo XII. En esta época volvemos

a encontrar la metáfora del mundo-teatro, intensamente vivida y ampliamente elaborada, en el gran humanista inglés Juan de Salisbury. El orbe entero es para él escenario de una inmensa tragedia o comedia, contemplada por Dios, los ángeles y los hombres virtuosos.

El *Policriticus* de Juan de Salisbury fue muy leído durante la Edad Media, y muchas veces editado a partir de 1476. Ha dicho Curtius que el nuevo auge logrado por la metáfora *theatrum mundi* en los siglos XVI y XVII "se debe seguramente, en gran medida, a la popularidad del *Policriticus*". El motivo, sin embargo, debe de ser más profundo. ¿No hemos de encontrar sus raíces en la esencia misma de la ideología renacentista? Pensemos en este hecho fundamental: la ruptura del lazo que en la Edad Media había unido al sujeto con el objeto, o, como diría Erich Fromm, la ruptura del "cordon umbilical" que mantenía ligado al hombre con el mundo. El hombre deja de ser mero espejo de la realidad; cobra valor en sí mismo, se convierte en criterio de las cosas. Pero decir "el hombre" es decir el hombre individual, concreto, que con su entendimiento juzga, y juzga a su modo, acerca de las cosas: "No es para nosotros la realidad la medida de sí misma, afirmó Vives, sino nuestro entendimiento." La realidad no es, pues, una sola y única, sino que varía según el individuo que la contempla y aun el momento en que la contempla. Lo dijo Castiglione: "Porque no solamente a vosotros os puede parecer una cosa y a mí otra, mas yo mismo puedo tener sobre un mismo caso, en diversos tiempos, diferentes juicios"; y Cervantes, más lapidariamente: "Eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa."¹

La realidad se vuelve múltiple, y por tanto relativa. El hombre empieza entonces a dudar de que su realidad, la que él ve, sea la verdadera —¿cómo saber si aquello es o no ficción?—, y aún da un paso más (algunos dirán: el paso al barroco): llega a pensar que ese mundo en que vive no es sino apariencia, sombra,

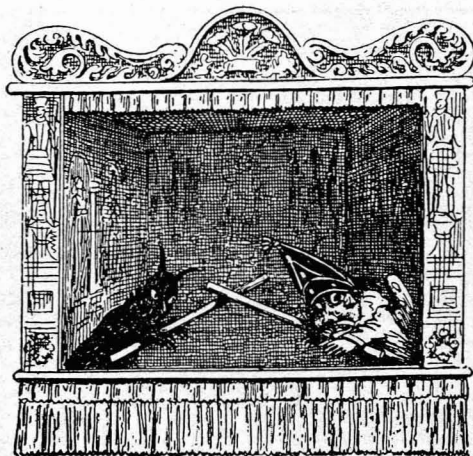
Valencia 1690. Una escena de Calderón: *La fiera, el rayo y la piedra*

sueño. Entonces concibe nuevamente, como por vez primera, la idea de que la vida es comedia, farsa. Erasmo enlaza muy claramente los dos conceptos en su *Elogio de la locura*: "Para decir verdad, todo en este mundo no es sino una sombra y una apariencia; pero esta grande y larga comedia no puede representarse de otro modo." Y, a su vez, los hombres no son sino actores. *All the world's a stage, and all the men and women merely players*, dirá Shakespeare, como dirá también que "estamos hechos de la misma materia de los sueños". El hombre mismo se convertirá otra vez en objeto de duda.

Curiosamente, paralelo a este fenómeno corre otro, al parecer opuesto. Si el hombre de carne y hueso pierde realidad, el personaje ficticio, la criatura concebida por la imaginación de ese hombre, cobra una realidad vigorosísima; se emancipa de él; se sale, por decir así, del libro; se objetiviza. Joseph E. Gillet, que en un reciente ensayo ha recorrido penetrantemente la trayectoria del "personaje autónomo",² recuerda que en el siglo xv Diego de San Pedro hizo intervenir en una de sus narraciones a dos personajes de Boccaccio, los cuales, "fuera ya del dominio de su autor, continúan viviendo en la historia ideada por otro autor, y aún más, en otro siglo"; recuerda también que en el *Retrato de la lozana andaluza*, de hacia 1524, Francisco Delicado se complace en encararse personalmente con sus propios personajes, en hablar con ellos y de ellos como si tuvieran existencia independiente. Y ya ni se diga Cervantes, que, así como penetra en sus propias novelas, para amonestar, por ejemplo, a la Gitanilla o al Curioso impertinente, tolera en sus personajes la crítica de sí mismos y de su autor, permitiendo así que "crucen como al acaso la fluctuante frontera entre imaginación y realidad". "La ficción, añade Gillet, rompe sus propios moldes e invade la realidad, y ésta a su vez suele emerger repentinamente de la ficción". Don Quijote ataca con su espada a los títeres moros que en el retablo de Maese Pedro persiguen a Gaiferos y Melisendra: el mundo del teatro se convierte en realidad, a la vez que el otro mundo, el "real", se hace teatro, apariencia.

El teatro será así el género ideal para fundir y confundir el plano de la ficción con el de la vida. El actor puede en un momento dado dejar de actuar su papel para actuarse a sí mismo como persona real; puede también convertir a sus espectadores en personajes del drama que se desarrolla sobre el tablado. Se puede hacer, en fin, "teatro dentro del teatro": cuando los cómicos que ha contratado Hamlet actúan frente al rey y a la reina, éstos, en cuanto espectadores, "bajan" por decir así al nivel en que están los espectadores del drama shakespeariano y viceversa. Mayor aún es la confusión cuando los actores de esa pieza teatral interior son los mismos personajes de la obra que le sirve de marco, esto es, cuando los personajes de una obra de teatro representan dentro de ella una comedia, relacionada quizá por el tema con la obra en que se intercala (es lo que, en el siglo xix, hará Tamayo y Baus en *Un drama nuevo*).

Con mil y un malabarismos puede el dramaturgo crear en su espectador un estado de desconcierto y de duda sobre su



"imaginación y realidad"

propia realidad, o bien la convicción de que aquello que está contemplando es tan real como su propia efímera y "teatral" existencia. Gran ayuda para un teatro radicalmente didáctico como lo fue el de los colegios de jesuitas; si lograban hacer que el espectador se identificara materialmente con el mártir cuya vida y salvación contemplaba sobre las tablas, o bien, para escarmiento, con el pecador condenado, ese "sermón disfrazado" que era el drama o auto resultaba infinitamente más eficaz que un desnudo sermón de iglesia.

Por ello el teatro de los jesuitas, sobre todo en los países de habla alemana, cultivó con verdadero virtuosismo tales medios. Abordó además una y otra vez el tema de San Ginés, de Filemón, de Artemio y Gelasio, comediantes paganos que al actuar en son de burla su conversión al cristianismo son tocados por la gracia, convertidos y aun bautizados sobre las tablas. Hay teatro dentro del teatro, y en el teatro "interior" hay dos planos: el ficticio (actuación histriónica de la conversión) y el real (conversión verdadera). La obra maestra del género es, en Alemania, el *Philemon* del gran Jakob Bidermann (1618).

También el teatro español elaboró la leyenda de San Ginés: hacia 1608 escribió Lope de Vega *Lo fingido verdadero* o *El mejor representante*. La comedia, un tanto difusa, tiene en realidad tres tramas diferentes. La figura del comediante Ginés sólo pasa a primer plano en el segundo acto, en el cual escribe y escenifica una farsa cuyo tema es su propio drama sentimental y en la cual él actúa su propio papel de amante despreciado y celoso, mientras Marcela, la actriz de quien está enamorado, hace de amada ingrata y Octavio, su amante, de seductor. En el curso de la representación, Ginés pasa de las burlas a las veras, cambiando el ficticio nombre de Fabia por el real de Marcela y adaptando el texto de su comedia a la situación del momento; Marcela y Octavio también convierten lo fingido en verdadero y huyen durante la representación. Ginés implora entonces a su gran espectador, Diocleciano, que mande buscar a la actriz para poder acabar la historia. El emperador cree que se trata de un ardid del hábil comediante para hacerlo representar un papel dentro de la comedia, y acepta gustoso: "De la burla estoy contento, / y pues he representado / mi figura en vuestra historia..." En el tercer acto se repite el procedimiento: Ginés debe imitar a un cristiano, y en el curso de su actuación vuelve a pasar de lo fingido

a lo verdadero: se convierte al cristianismo y es bautizado por un ángel.

No es extraño que en esta obra Lope haga constantes alusiones a la comedia de la vida. En el momento de morir, el César Carino exclama:

Representé mi figura:
César de Roma, Rey era;
acabóse la tragedia,
la muerte me desnudó:
sospecho que no duró
toda mi vida hora y media...,

y de su sucesor dice:

Porque ha de representar,
¡quiera el cielo que mejor!

Después de convertido dice Ginés:

Cesó la humana comedia,
que era toda disparates.
Hice la que véis, divina...

Pasa entonces a formar parte de la compañía de Jesucristo: "esto represento yo, / porque es mi autor Jesucristo"; y ayudado por un ángel apuntador ("después que apuntó / el ángel del vestuario / del cielo"), "representa a lo divino" ante "el auditorio soberano / en las gradas de altísimas esferas..."

Muy distinto suena todo esto en boca de Ginés-Lope que el *all the world's a stage* de Shakespeare. Porque ahora, como en la Antigüedad, la metáfora del teatro del mundo alberga generosamente diversas concepciones del mundo. Cuando no es mero tópico, puede ser angustia meditativa personal, pero puede también, como en los estoicos, ser arma de combate para persuadir a los hombres, demasiado entregados a los placeres mundanos, de que lo importante no es esta vida, fugaz y ficticia, sino la otra, eterna y verdadera. Es esto, sin duda, lo que ocurrió en España, donde los predicadores repetirían sin cesar la metáfora. Tan generalizada estaba a comienzos del siglo xvii que cuando don Quijote (II, xii) la expone con toda seriedad, Sancho no puede menos de burlarse de él; dice don Quijote:

¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple, y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales... Pues lo mismo... acontece en la comedia y trato deste mundo...



—Dibujos de *The Living Stage*
El drama escuela en el siglo xvi

Y Sancho:

¡Brava comparación!... aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces.

Sólo en esa España teocéntrica pudo surgir el gran auto de Calderón: Calderón, profundamente creyente, que sabe la verdad y que sin embargo conoce, como si la hubiera vivido en carne propia, la duda agobiadora. Con tal fuerza poética la expresa Segismundo, que una y otra vez nos sentimos tentados a dudar de la fe de Calderón. Y ese Segismundo que se pregunta atormentado acerca del sentido y de la realidad de la vida, habla también del "gran teatro del mundo", que "teatro funesto es, donde importuna / representa tragedias la Fortuna". No Dios, sino la inconsciente Fortuna (como en Luciano). Y lo mismo dice don Alvaro en *Saber del mal y del bien*:

Que representar tragedias
así la Fortuna sabe,
y en el teatro del mundo
todos son representantes.
Cuál hace un rey poderoso
cuál un príncipe o un grande
a quien obedecen todos,
y aquel punto, aquel instante
que dura el papel, es dueño
de todas las voluntades.
Acabóse la comedia,
y como el papel se acabe,
la muerte en el vestuario
a todos los deja iguales.

Esta comedia y *La vida es sueño* son anteriores a 1635. Unos diez años después de esa fecha escribió Calderón *El gran teatro del mundo*. Calderón dijo una vez que sus autos eran "sermones puestos en verso" (recuérdese la expresión análoga de los dramaturgos jesuitas). Este, como todos los demás, tiene una función muy clara: dar una lección de moral religiosa. No se trata, pues, como en *La vida es sueño*, de plantear un problema; éste se ha resuelto de antemano. No hay discusión, porque no hay duda. Existe sólo una verdad: la del supremo Autor; su reino es el "teatro de las verdades", mientras el mundo "teatro es de las ficciones". Por eso mismo puede Calderón hacer teatro dentro del teatro sin crear en el espectador aquella confusión de que hemos hablado; ambos mundos están perfectamente delimitados.

Calderón parte, pues, de la idea "el mundo es teatro y la vida representación" como de una verdad del dogma. Al desarrollarla, aprovecha sabiamente los materiales que su erudición le ofrece, y los aprovecha a su modo, integrándolos con maestría en esa genial construcción, cuya estructura, sencilla y a la vez compleja, examinaremos más adelante.

NOTAS

1 Véase sobre todo esto la magistral obra de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pp. 79-88.

2 "The autonomous character in Spanish and European literature", *Hispanic Review*, xxiv (1956), pp. 179-190.

ARTES PLASTICAS

DOS NUEVOS LIBROS

DE GRABADOS EN MADERA

de

FRANS MASEREEL

Por Paul WESTHEIM

EN 1941 el INBA presentó una exposición de la obra gráfica de Frans Masereel. Masereel, nacido en 1889 en Blankenberghe, Bélgica, acababa de cumplir entonces sesenta años. Al presentar esta exposición, el Instituto Nacional de Bellas Artes se basó en la idea —desde luego acertada— de que un artista, creador de un estilo de grabado muy original y muy expresivo, despertaría un gran interés en este país. No olvidemos que el México postrevolucionario descubrió en las artes gráficas una posibilidad de expresión específica y no menos importante que la pintura mural; y partiendo de Posada, Manilla, Picheta, inició un movimiento que desde entonces sigue desarrollándose fecundo y vigoroso: el nuevo grabado mexicano, al cual dedico un capítulo en mi libro *El grabado en madera*.

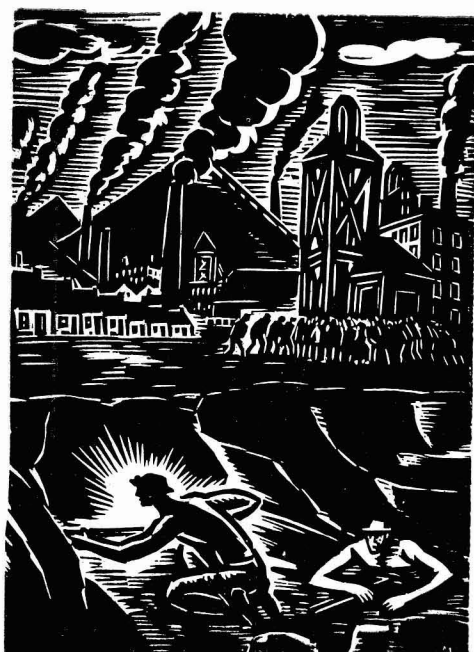
Acaban de salir dos libros de grabados de Masereel o, mejor dicho, dos series de grabados en forma de libros, sin texto: *Mon pays*, cien grabados (en edición del artista) y *Mon livre d'images*, 38 grabados (Editorial Pierre VORMS, Belvès). Se sabe que para asegurar a sus ideas una divulgación en gran escala, Masereel inventó una nueva forma de presentación, un nuevo género gráfico, por así decirlo: la novela en grabados. El álbum usual, que sólo en raras ocasiones se saca de las carpetas del coleccionista, le parecía de-

masiado limitado en su efecto. Aprovechando la técnica de la rotativa, reúne sus estampas en libros, que llegan por conducto del librero a amplios sectores del público, alcanzando una difusión por lo general reservada a la cursilería y la trivialidad o, para usar una expresión más cortés: al "best-seller". Seguramente un género muy en consonancia con el espíritu de nuestro tiempo. Uno de sus primeros libros fue *La idea*. La idea, pura y rutilante, tal como sale del cerebro que la concibió. Vemos cómo su autor la despacha al mundo, en un sobre; cómo el mundo la ensucia, envilece, corrompe, pisotea; cómo el hombre, incorregible, terco y creador, forma una nueva idea y, henchido de la misma esperanza, vuelve a enviarla hacia el mundo.

Mon pays no presenta vistas de cosas interesantes para los turistas que recorren el país en busca de una Bélgica pintoresca. En esos grabados se revela el espíritu de un mundo en que una vida moderna muy vital, muy activa, con sus urbes, sus humeantes altos hornos, con puertos, mineros y campesinos, se destaca ante el telón de fondo de un glorioso pasado: catedrales, casas burguesas de la Amberes barroca, chozas cubiertas de nieve, evocan el recuerdo de aquella Flandes que nos encanta y conmueve en la poesía de Verhaeren, en las novelas de De Coster y Timmermanns, en la Kermesse de Rubens y en los lienzos del viejo Breughel. A él lo representa Masereel en una de las estampas, recorriendo las aldeas con su carpeta de dibujos bajo el brazo; al fondo los cazadores de su cuadro *El invierno* y las casitas de la *Matanza de los inocentes*. Como en las películas, las imágenes se superponen, cortan y combinan fantásticamente, de acuerdo con ciertas asociaciones mentales del artista: desfiles y mítines obreros desembocan en una procesión; las autopistas dominadas por la vertiginosa velocidad de los automóviles, los rieles de ferrocarril con sus señales de luz se transforman en una de esas ban-



"sus humeantes altos hornos"



—Grabados del libro *Mon Pays*
"una vida moderna muy vital"