

LETRA Y ESPIRITU

C A M U S

Y LA LITERATURA COMPROMETIDA

Por Tomás SEGOVIA

CUANDO, algunos años después de la guerra, Camus empezó a ser uno de los autores franceses más leídos, creo que el impacto que produjo en la juventud tenía un matiz especial, que lo distinguía claramente en medio de aquel confuso renacer esperanzado y un poco atónito. Lo que hacía de su obra algo especial y en aquel momento único era el bien que nos hacía. Este bien nos lo sigue haciendo, y en esto sigue siendo casi única, pues es claro que los tiempos han cambiado poco y han mejorado menos. Pero en aquel entonces esa obra fué como un rayo del cielo, porque hay que reconocer que era totalmente inesperada. La alegría y la esperanza del fin de la guerra duraron poco, y pronto hubo incluso quienes se propusieron convencernos de que toda alegría y toda esperanza eran criminales.

La guerra nos había tenido como en una especie de separación, separación incluso de cada uno para consigo mismo, y al terminar, hubo un momento de alborozo al sentir que estábamos otra vez juntos, como después de un peligroso viaje, y con todo el tiempo por delante para mirarnos a los ojos e intentar comprendernos. Pero pronto descubrimos que no teníamos casi nada que decirnos, aparte de los reproches mutuos y las confesiones de nuestra derrota y de nuestra desesperanza. Las primeras voces que este nuevo encuentro nos hizo oír hablaban de la literatura comprometida y estaban cargadas de acusaciones. La importancia que llegaron a adquirir estas discusiones sobre los compromisos del escritor me parece perfectamente comprensible, porque en ellas iba implícito todo lo que constituye el vasto problema característico de nuestra época. Todo el mundo se apresuraba —porque se trataba de algo ineludible— a tomar partido frente a esa cuestión. Pero creo que todos producían la curiosa sensación de ser recién llegados a ese problema, de tomar una posición un poco apresuradamente, para no confesar que no estaban preparados a optar; posición que defendían luego con la grandilocuencia y la extremosidad de quien no tiene verdaderas razones, razones entrañables, sino a lo sumo deducciones aproximadas. Ninguno parecía tener una respuesta natural, una de esas respuestas que parecen seguir directamente a la pregunta, no porque sean arbitrarias, sino porque, estando en armonía con todo nuestro ser, brotan naturalmente, parece que nos esperábamos la pregunta que les corresponde; respuestas que no tenemos que empezar a inventar, a calcular, por muy inteligentemente que sea, al tropezarnos con una pregunta que nos hace perder el equilibrio, que rompe nuestra unidad, ya sea porque esta unidad era precaria o porque la pregunta misma era falsa. Basta, naturalmente, una sola respuesta natural, justa, entrañable, para mostrar que no era nuestra unidad la que en este

caso estaba en falta, y la pregunta queda inmediatamente descubierta, casi puesta del revés por esta respuesta. Esta fué la clase de respuestas que Camus dió a esta cuestión. Porque la cuestión del derecho a la literatura era también la del derecho al arte y, de un modo más general, la del derecho a la vida. No bastaba con decir que no tenemos derecho a la literatura; había que mostrar además que esta renuncia implicaba la renuncia a la vida, es decir su subordinación. Los que reivindicaban el derecho a la literatura tampoco le daban toda su significación, y de este modo la pregunta se convertía en una de éstas, tan frecuentes, cuyas posibles respuestas son todas necesariamente falsas. Las diferentes actitudes tomadas frente a este problema no hacían sino expresar la gravedad de la confusión de nuestra época. Sabíamos tan sólo que nuestra postguerra era más seria, más honrada que la otra, pero también más desesperada y aparentemente tan incapaz de encontrar salidas. La actitud de Camus en aquel momento fué verdaderamente ejemplar. Eramos conscientes de nuestros problemas, pero no parecíamos ser conscientes de nosotros mismos. Camus agarró el toro por los cuernos y lo detuvo un momento para que pudiéramos mirarlo y conocerlo. Seguramente el ser como nadie hombre de nuestra época era lo que le había permitido instalarse en esta época inmediatamente, y gozar del margen necesario para tomar distancia y, precisamente, no ser sólo hombre de su



ALBERT CAMUS

época, no hacer de eso una meta, no *detener* la época.

Así Camus llegaba a la cuestión del escritor desde una posición clara y consciente con respecto a otros problemas que aquél debía implicar. Todos los escritos suyos que rozan este tema admiten, aunque no lo digan expresamente, que es inseparable de los grandes problemas de la justicia y la libertad, la razón y la vida, la unidad y la pluralidad. Las voces de los primeros años de postguerra parecían enumerar largas listas de prohibiciones. Como las religiones que se anquilosan y mecanizan, nuestro tiempo era moralista sin ser ya religioso, anatematizaba sin revelar, nos exigía seguir viviendo sin darnos una sola razón de vivir. Por eso *El mito de Sísifo* empieza por plantear sin miramiento alguno la cuestión de si de veras hay que vivir. No sé de nadie a quien la primera frase de ese libro no le haya producido un verdadero escalofrío: "No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio." Escribir esto al principio de un libro es ahorrar una impresionante cantidad de camino. Y si después se sigue viviendo, se ha contestado ya a la cuestión de la literatura, puesto que se ha dicho que sí a la vida y a la hermosura que no es sino su expresión; y si se ha dicho que sí del todo, se ha aceptado y se ama la diversidad, y se afirma, por ejemplo que hay "una voluntad de vivir sin rechazar nada de la vida que es la virtud que más honro en este mundo." Por eso es natural que Camus nos diga después que hay que "amar la luz que escapa a la injusticia". Porque, amando la justicia hasta el límite de lo posible, él sabe sin embargo que esa "luz"; esa alegría, ese calor que ella limita y somete, es al mismo tiempo su razón y su sostén. Por eso Camus es de los pocos que han recobrado el derecho a hablar del amor, lo cual parecía ser objeto de la primera de las prohibiciones de nuestro tétrico moralismo.

El derecho al amor es el derecho al arte. El primer, el gran problema del arte en nuestros días es un problema moral: es el de su legitimidad misma; del mismo modo que la legitimidad es también hoy el primer problema de toda vida concreta. El arte parece sin duda una traición a la justicia, porque escapa a ella; pero sólo escapa como la luz, como la alegría de ser, como el amor y como la vida misma; escapando al mismo tiempo a la injusticia. Cuando Camus reivindica la dignidad del arte no está traicionando la justicia, porque el arte no puede oponerse a la justicia puesto que empieza antes. La injusticia de ser éste que somos y no otro cualquiera, de amar a quien amamos y no a uno diferente y de ser amados de tal o cual persona concreta y determinada; la injusticia general de estar vivo y la excelsa injusticia de la hermosura; todas estas injusticias son de otra especie que no puede oponerse a la justicia humana. *Ser*, en rigor, es una injusticia. Pero aquí empieza todo y todos los demás problemas tienen que dejar su sitio a este primer hecho.

Si la posición de Camus nos hace tanto bien, nos deja, por fin, una puerta abierta y la posibilidad de vivir para algo que no sea nuestra propia negación, es porque afirma que tenemos derecho a amar la vida sin avergonzarnos ni de ella ni de nuestro amor; a no avergonzarnos nunca, ni siquiera frente a la jus-

ticia cuyo deseo nos abrasa, de estar injustamente vivos, injustamente dichosos de estar vivos y hasta injustamente orgullosos, con un orgullo que no es sino una aceptación infinitamente grave. Mientras esta posición no hubiera sido tomada, el problema estaba mal planteado. Era fácil atacar al arte, puesto que sus defensores lo separaban de todo y lo dejaban frío e inerte. El error de estos defensores era rehuir la justicia no dándonos a cambio más que la belleza, la belleza del arte, la triste belleza sola. Pero la belleza no puede ser el fin del arte sino sólo su cuerpo. Comprender esto: que el arte no se propone la belleza, sino que ésta es sólo una cualidad suya,

aunque fuese la única, es colocarlo otra vez en su fuente originaria, en la expresión, en la manifestación desbordante de la vida que escapa a la injusticia, que es alegría más que belleza y que explica la hermosura en lugar de explicarse por ella. Así Camus el artista puede estar en el centro de las cosas, y en primer lugar de la justicia misma, sin renunciar a la vida y a su calurosa diversidad. Puede ser un pensador sin dejar de ser un hombre y comprometerse sin dejar de crear. Porque el artista así entendido está evidentemente empeñado en la lucha, y el puesto que en ella ocupa es precisamente el que algunos querrieran hacerle abandonar, para tomar otro que traicio-

na lo que él más venera. El problema de los compromisos del arte está mal planteado porque finge ignorar que el arte siempre ha estado comprometido, aunque no con ese mundo amputado, estrechamente histórico con el que quieren comprometerlo ahora, sino precisamente contra esa y las otras amputaciones. En ese libro luminoso, meridiano, lleno de una hermosura abrasadora que se llama *El verano*, Camus ha dicho que el sentido de la historia de mañana está en la lucha entre la inquisición y la creación. Es preciso tener fe en que, como él dice, "a pesar del precio que costarán a los artistas sus manos vacías, se puede esperar su victoria".

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRÉSPO DE LA SERNA

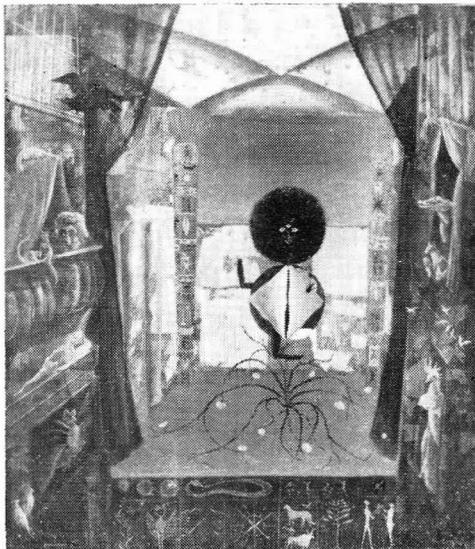
EL REALISMO MAGICO DE LEONORA CARRINGTON

VOLVIENDO a leer lo que hube de escribir sobre ella hace justamente seis años creo que mi impresión general sobre su arte parece estar dictada por lo que acabo de admirar de su pincel. Sin duda ha afinado y caldeado —valga el epíteto— más sus tonos y valores, sobre lo que era ya, desde entonces, de una calidad finísima. Si cabe, ha acrecido su, al parecer, inagotable veta de invenciones plásticas, de tal modo que resulta difícil concebirla de regreso a la vida común y corriente, y se la imagina uno incorporada lógicamente o identificada por completo a sus cosmos de fantasía, tan reales y comprensibles en su aparente desquiciamiento de lo tangible tradicional de nuestros conocimientos.

Leonora reside entre nosotros hace mucho tiempo. Pero su temperamento no es de los que se circunscriben y limitan por un medio ambiente geográfico cualquiera. El mundo en que respira es de una amplitud enorme. Se compone de fragmentos cósmicos actuales, de recordaciones de otras vidas vividas por ella en épocas remotas, de visiones corpóreas vistas nítidamente en la vigilia (day dreaming) o en el sueño. En su arte se conjugan elementos plásticos del mundo objetivo, transportados por la imaginación y la fantasía más atrevidas, a un clima en que existe un orden y un equilibrio de fuerzas, de formas, de ideas, de imágenes poéticas, perfectamente lógicos, perfectamente reales.

Aún persisten en estas extraordinarias invenciones suyas leyes naturales que otros pintores han subsistido por su cabal contravención dentro del campo plástico, como sucede en Marc Chagall, o en Picasso. Algunas libertades —más bien de especie francamente lírica— como en "Levitación" y en la simultaneidad de la acción, caen todavía dentro de unas posibilidades concebibles sin ningún trastorno fuerte de nuestras costumbres. La colocación de estos factores en un ámbito de edificaciones, de flora y fauna, reconocibles fácilmente sin esfuerzo, desde un ángulo óptico, no corre parejas con el contenido ideográfico en que Leonora se mueve con entero albedrío. Crea sus personajes, los transforma, transmuta lo humano en divino, o en criaturas del

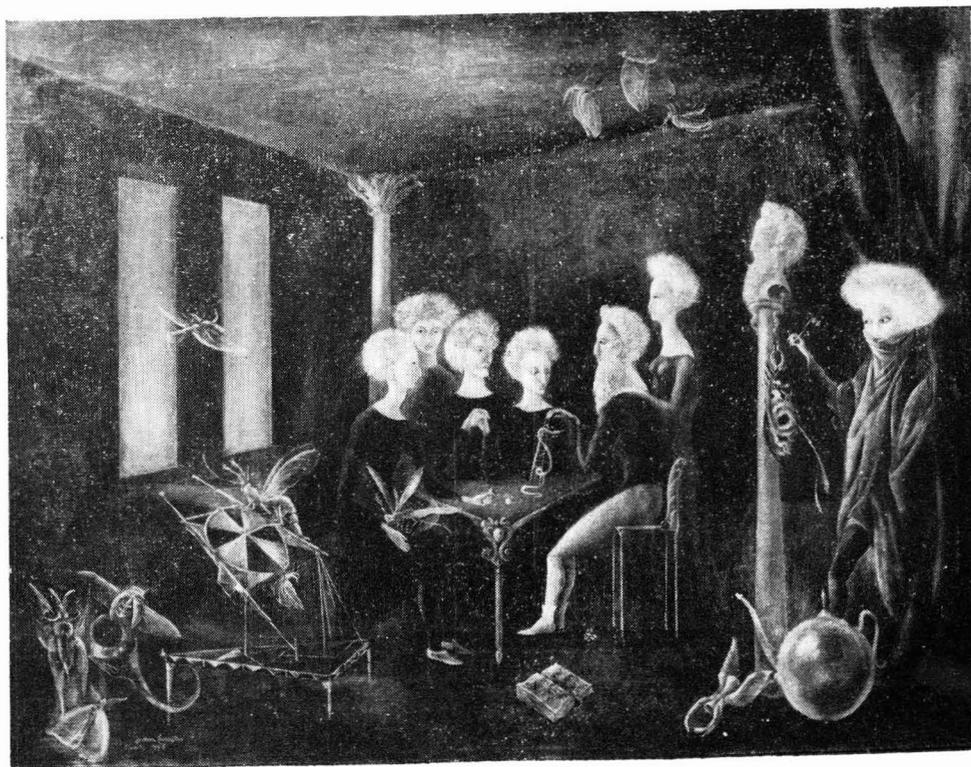
reino animal o vegetal o mineral, y los hace accionar y vivir como lo haría un demiurgo dotado de poderes omnímodos de magia. Eso, magia, es lo que satura el arte de tan exquisita pintora.



LEONORA CARRINGTON
... "La función del mago" ...

Y, claro está, con esa fuerza anímica, que parece no amilanarse ante ningún problema de forma o de representación de lo conceptual, logra crear unos mundos propios, enlazados con las realidades del espacio y del tiempo, con todos los espacios y todos los tiempos. Su lenguaje es un lenguaje en que se mezclan voces de Hieronimus Bosch y de Breugel el Viejo, delicadezas ingenuas de primitivos e imaginistas de libros de horas, perspectivas románticas y de ensueño del arte medioeval, detalles inconfundibles del Renacimiento, reminiscencias de Goya, de Ensor, de Munch, de Odilon Redon, de Klee; huellas y metástasis con un sentido moderno occidental, de elementos orientales (chinos, persas, javaneses, tibetanos, maories, hindúes principalmente, etc.).

Tiene además, en alto grado, ese candor infantil que permite a los niños simplificar en imágenes abstractas la realidad ambiente. Pero sobre todo se adivina en ella un estado interior que no es únicamente poético en el sentido corriente de la palabra, sino ultrafantástico; casi un fenómeno de genialidad, que le imprime una fisonomía aparte de los demás pintores actuales. Sin embargo, aun viviendo, como vive, como se ve que vive, en un arrebatado de inspiración lírica constante, moviéndose a sus anchas en una riquísima vida interior, en sus cua-



... "Querido diario, nunca desde que dejamos Praga..."