



"Los inicios del cubismo deben encontrarse en Les demoiselles d'Avignon"

vivo en nuestros días. Pero este cubismo que vemos en aparadores, pinturas, esculturas es ya más una consecuencia del cubismo de los años de gran desarrollo que una continuación fiel de la escuela cubista. Por lo demás, la influencia y la difusión del cubismo muestran su importancia.

No es posible en una nota dar idea del libro de Golding, tan preciso y perfilado en sus análisis. Espero tan sólo no haber traicionado y deformado en exceso estos análisis mismos y me limito a recomendar este libro serio, legible, a veces humorístico, que el pintor inglés de México nos ofrece.

M U S I C A

ROUGET DE LISLE Y LA MARSELLESA

Por Jesús BAL Y GAY

HACE DOSCIENTOS AÑOS —el 10 de mayo— que nació en Montaigu, Franco Condado (hoy Departamento del Jura) Claude Joseph Rouget de Lisle, el autor de *La Marsellesa*.

Curioso destino el suyo. A los veintidós años ingresó en la Escuela de Ingenieros, de Mezieres, que en francés se llamaba *École Royal du Génie* —nombre estupendo si lo tradujéramos literalmente—. Al cabo de dos años de estudios, salió de la Escuela y en 1791 fue destinado a la guarnición de Strasburgo con el grado de primer teniente.

En la buena sociedad de aquella ciudad provinciana, así como entre los compañeros de armas, el apuesto oficial de ingenieros se granjeó pronto grandes simpatías. Era un joven brillante que sabía tocar el violín y cantar y, por si eso fuera poco, hacía también sus pinitos literarios como poeta y dramaturgo. En ese sentido su figura recuerda otra bien conocida en el mundo de la música: la de Mussorgsky joven, también oficial del ejército, también músico y cantante de afición, también hombre estimado en los salones elegantes. Tanto para el uno como para el otro, la música no era más que un *hobby*, aunque un *hobby* apasionante: su profesión, su verdadera profesión, era la

milicia. Pero a la historia habían de pasar gracias a aquélla y no a ésta.

Cuando Rouget de Lisle llega a Estrasburgo, Francia llevaba ya dos años luchando por corregir el grave estado de cosas a que la había llevado el mal gobierno de sus reyes, de Luis XIV a Luis XVI. En aquellos dos años la convocatoria de los Estados Generales, la Asamblea Nacional Constituyente, la toma de la Bastilla, la declaración de los Derechos del Hombre, la Constitución del 14 de julio habían sido otros tantos jalones —en el sentido topográfico y en el que esa palabra tiene vulgarmente en México— en la evolución política de Francia hacia un régimen liberal. Por otra parte, algunas potencias europeas —Austria y Prusia, principalmente— se habían mostrado hostiles a Francia y pronto, en 1792, estallaría la guerra entre esta nación y la llamada Primera Coalición.

Allí, en Estrasburgo, estaban las fuerzas que, bajo el mando del mariscal Luckner, iban a enfrentarse con el enemigo exterior. Un día Dietrich, el alcalde de la ciudad se lamentó ante un grupo de amigos —entre los que se hallaba Rouget de Lisle— de que aquellas tropas careciesen de una canción patriótica propia que estuviese a tono con la gran misión

que les estaba encomendada. Rouget de Lisle se encerró toda la noche —la del 24 de abril de 1792— en su cuarto de la Maison Boeckel, Grande Rue, 12, con su violín y su pluma, y a la mañana siguiente pudo presentar al alcalde la tan necesaria canción. Gustó tanto a los que la oyeron, que en veinticuatro horas estuvo instrumentada para banda y tres días después se ejecutaba en una revista de la guarnición. Su éxito fue en aumento y en seguida se publicó allí mismo, en Estrasburgo, bajo el título de *Canto de guerra para el ejército del Rhin, dedicado al Mariscal Luckner*. Su primer verso decía así:

Allons, enfants de la patrie...

Pero —dirá el lector— ¡eso es *La Marsellesa*! Pues sí, señor, lo es; lo es hoy, iba a serlo pronto, pero todavía no lo era en aquella primavera alsaciana. En aquellos días no era más que un canto o marcha de los que iban a luchar con el ejército austriaco. Pero su fama comenzó a correr y a los dos meses de nacida la cantaba un tal Mireur en Marsella, en un banquete político, en una de aquellas reuniones cívicas tan típicas de la época y del país, en las que el fervor de los comensales se exaltaba convenientemente con discursos, canciones y ¿cómo no? copiosa comida y abundantes libaciones. El éxito que la canción obtuvo en Marsella no debió de ser inferior al que había obtenido en Estrasburgo, porque rápidamente se convirtió en himno de los voluntarios marseleses que iban a marchar sobre París. Así, pues, se puede asegurar que aquel 25 de junio en Marsella comenzó la verdadera historia, la singular existencia histórica de *La Marsellesa*. Todo lo anterior no había sido más que su prehistoria.

Lo que el indio mexicano encuentra en el peyote y el indio peruano en la coca, aquellos marseleses debieron de encontrarlo en la canción de Rouget de Lisle. Porque enardecidos con ella "consumaron la hazaña asombrosa —dice Hilaire Belloc— de atravesar toda Francia, con el cañón a rastras, a razón de dieciocho millas diarias, en el rigor de un tórrido verano, por espacio de un mes", un esfuerzo del que el propio Belloc dice que no hay paralelo en la historia de la guerra. Cuando entraron en París, el 30 de julio, el *Canto de guerra* que entonaban reiteradamente fue bautizado por los parisinos como el *Canto de los marseleses* o *La Marsellesa*, nombre éste que había de cuajar para siempre. Y aquellos aguerridos voluntarios, con la canción siempre en sus labios, intervinieron en el ataque a las Tullerías el 10 de agosto, día fatídico para Luis XVI y María Antonieta. Los jacobinos toman el poder. Dantón es ministro de Justicia. A instigación suya, comienzan los asesinatos en masa de los monárquicos y constitucionalistas que estaban detenidos. La Marsellesa acaba de escribir un nuevo capítulo de su historia: de ahora en adelante será para todo el mundo un himno revolucionario.

Así, pues, un poco a la manera de lo que ocurre en esas historias fantásticas —fantásticas, sí, pero que podríamos tomarlas como un aviso de la Providencia—, en las que el hombre de ciencia logra crear un ser que luego le resulta indomeñable, o como, en la historia real, le sucedió a Nobel con su invento o a los físicos de nuestro tiempo con la liberación de la energía atómica, así le acació a Rouget de Lisle con su *Canto de guerra*

para el ejército del Rhin: la obra, creada con un fin determinado, asumió de pronto una función francamente contraria a los designios de su autor, como si emancipada de éste y dotada de voluntad propia hubiera buscado su propio camino.

Las estrofas de *La Marsellesa* expresan, sin duda alguna, amor a la libertad, execran la tiranía, convocan a los ciudadanos franceses a tomar las armas contra ella. Pero todo eso que, aislado de su contexto histórico, resulta un tanto vago y, por vago, puede aplicarse a muy diversas situaciones —entre ellas, la de la Revolución Francesa— había nacido en realidad de una determinada situación que nada tenía en sí de revolucionaria: la amenaza bélica de unas potencias extranjeras. Rouget de Lisle era hijo de monárquicos y, fiel a los principios políticos de sus padres, no pasaba de ser un constitucionalista, es decir, partidario de que la monarquía absoluta que gobernaba a Francia evolucionase hacia lo que hoy denominamos monarquía constitucional. Por tanto, no podía estar conforme con los sucesos del 10 de agosto y menos aún con que su patriótico *Canto de guerra* hubiese servido para alentar la destrucción de las instituciones que él había acatado siempre. Por eso, demostrando la limpieza y firmeza de sus convicciones, se negó a acatar la nueva Constitución republicana, y ello le costó ser degradado como militar y enviado a la cárcel, de la que no salió hasta después del 9 de Termidor (27 de julio), día de la caída de Robespierre. Pero *La Marsellesa* seguía su marcha, del brazo del pedestre *Ça ira*.

Con la vuelta de los moderados al poder, se le restituyó a Rouget de Lisle su grado militar y estuvo a las órdenes del general Hoche, compuso diversas obras a tono con los tiempos —*Himno a la Razón*, *Los héroes del vengador*, *El canto de las venganzas*, *El canto de los combates*, *Himno del 9 de Termidor*— y acabó finalmente en la pobreza, más o menos aliviada por algunos fieles amigos.

He ahí, lector, la historia de lo que hoy denominamos un compositor *engagé* o *comprometido*. He ahí la historia de una canción que está en los antípodas de la *música pura*. He ahí, en fin, un ejemplo de lo que puede ser el *ethos* musical.



“con la canción siempre en los labios”

Rouget de Lisle, patriota ardiente, monárquico y al mismo tiempo amante de la libertad, firme en sus convicciones políticas, músico y poeta de afición, no de profesión, condensa en *La Marsellesa*, obra genial de una noche, aquellas ideas y sentimientos suyos, pero va a ver muy pronto que su canto colabora con asombrosa eficacia en la debelación de las instituciones tradicionales que él amaba. La flecha que con firme pulso y certera puntería dispara en Estrasburgo, cambia sorprendentemente de trayectoria y va a clavarse donde él menos podía desearlo. ¿Cómo es posible?

Poder y limitaciones del *ethos* musical. En *La Marsellesa* —dejando aparte la letra— hay una tensión o fuerza rítmico-melódica que se nos contagia en forma de un cierto hervor del alma y que hasta parece estimular todo nuestro sistema locomotor. Es una bella marcha y lo

que suele llamarse una música *vibrante*, que nos predispone a la acción. Pero ¿a qué clase de acción? ¡Ah! eso no se sabe. Lo mismo puede ser, lo mismo *pudo* ser —como hemos visto— a la defensa de la patria contra la amenaza extranjera, que al ataque justo o injusto, noble e in-noble, incruento o cruento contra toda una clase social y toda una forma de gobierno. Había nacido para ayudar a hacer la guerra; acabó al poco tiempo sirviendo para hacer la revolución. Y de entonces acá, fue, con sospechosa y sorprendente adaptabilidad, el himno de la Francia napoleónica, de la de Luis Felipe, de la del 71, de la de Pétain y de la de De Gaulle. Y fuera de Francia se la consideró siempre como canto revolucionario y antimonárquico, símbolo hermano del gorro frigio. Mediten en ello todos los que creen ciegamente en la capacidad de la música para suscitar emociones y sentimientos concretos.

EL CINE

LOS PUÑOS CERRADOS

Por Emilio GARCÍA RIERA

HACE POCO estuvo en México un alto funcionario del gobierno francés, un Ministro. Literato famoso y hombre de gran cultura, el señor Ministro demostró, en las entrevistas de prensa que se le hicieron, ser a la vez un prudente político, respetuoso de las razones de Estado, moderado en la apreciación de los fenómenos sociales, reflexivo, patriota, etc., etc. Con discretas razones, el señor Ministro nos informó de que en Argelia el ejército de su patria lucha, desde hace ya bastantes años, contra una ridícula minoría aborigen. Una minoría que, pese a serlo, no acaba nunca de darse por derrotada. Pero, en fin, esas cuestiones francesas *teóricamente*, no nos incumben. Seamos, a nuestra vez, discretos. “Passons”, aunque sepamos que, en rigor, no podemos pasar.

Varias semanas más tarde, y después del regreso del señor Ministro a su país, fue exhibida ante numeroso público una película realizada por él hace veintidós años. Una película que, de pronto, nos recordó que el señor Ministro fue alguna vez André Malraux, el de la larga historia de rebeldías.

Se dice que Malraux no ha dejado de ser Malraux. Que, por el contrario, ha sabido ser consecuente con sus ideas y que los esquemas “hombre de derechas” u “hombre de izquierdas” no sirven para caracterizar y definir a un personaje tan singularmente dotado. Quizá. Yo, de cualquier manera, no puedo concebir al film *L'espoir* como la obra de un Ministro de la Quinta República Francesa. De seguro, mis propias limitaciones ideológicas me lo impiden. Insisto en creer que *L'espoir* es una película hecha por un hombre de izquierda, de esa izquierda desesperada, desconocedora de la discreción y de las razones de Estado y que, por lo mismo, fue acuchillada por la espalda en la España de hace veinte y pico años. Sería una buena broma que hoy otro futuro juicioso ministro filmara un nuevo *L'espoir* entre las tropas del Frente Nacional de Liberación argelino. ¿Habría que irse acostumbrando a tales bromas?

Pero hablemos del film, de ese film que ha humedecido los ojos de tantos refugiados españoles en México. Y es que pocas oportunidades han tenido los españoles de ver su propio drama de hace veinte años reflejado en el cine: Algunas películas norteamericanas demasiado “objetivas”, como *Bloqueo* (1938), de William Dieterle, o *Por quién doblan las campanas* (1943), de Sam Wood, la mexicana *Refugiados en Madrid* (1938), de Alejandro Galindo, aquel espléndido documental de Joris Ivens y Hemingway *Tierra de España* y no creo que muchas más. *L'espoir* es, que yo recuerde, la única película de ficción decididamente parcial a la causa republicana, realizada por encargo y con la participación de los republicanos mismos. Por primera vez en el cine, los refugiados han oído en boca de unos actores el lenguaje que ellos mismos emplearon durante la guerra; por primera vez han podido reconocerse a sí mismos en los héroes de una película.

Por todo ello, me resulta imposible juzgar al film de acuerdo con la escala de valores acostumbrada. No tengo ningún inconveniente en reconocer que en *L'espoir* hay claras fallas de orden técnico y narrativo: el deficiente montaje hace confuso el relato (justo es advertir que esas deficiencias en el montaje están determinadas en gran medida por las del guión mismo) y la dirección de actores, pese al plausible empeño de evitar la grandilocuencia, no siempre es acertada. Hay algunos encuadres muy originales, en los que se adivina la búsqueda intuitiva del plan-secuencia, movimientos de cámara interesantes, pero nada revela en Malraux una concepción armónica, superior, del lenguaje cinematográfico.

¿Qué importa? Paradójicamente, esas fallas vienen a acrecentar el valor documental del film. Por ellas, sabemos que la realización de *L'espoir* participó de las mismas dificultades, del mismo ánimo improvisador que caracteriza a la lucha del pueblo español en los años 1936 a 1939.

Contra lo que era de esperarse, dada la fuerte personalidad de su realizador,