

# La Estafeta Literaria

POEMAS  
INEDITOS

DE

RABINDRANATH  
TAGORE

EN EXCLUSIVA PARA «LA  
ESTAFETA LITERARIA»

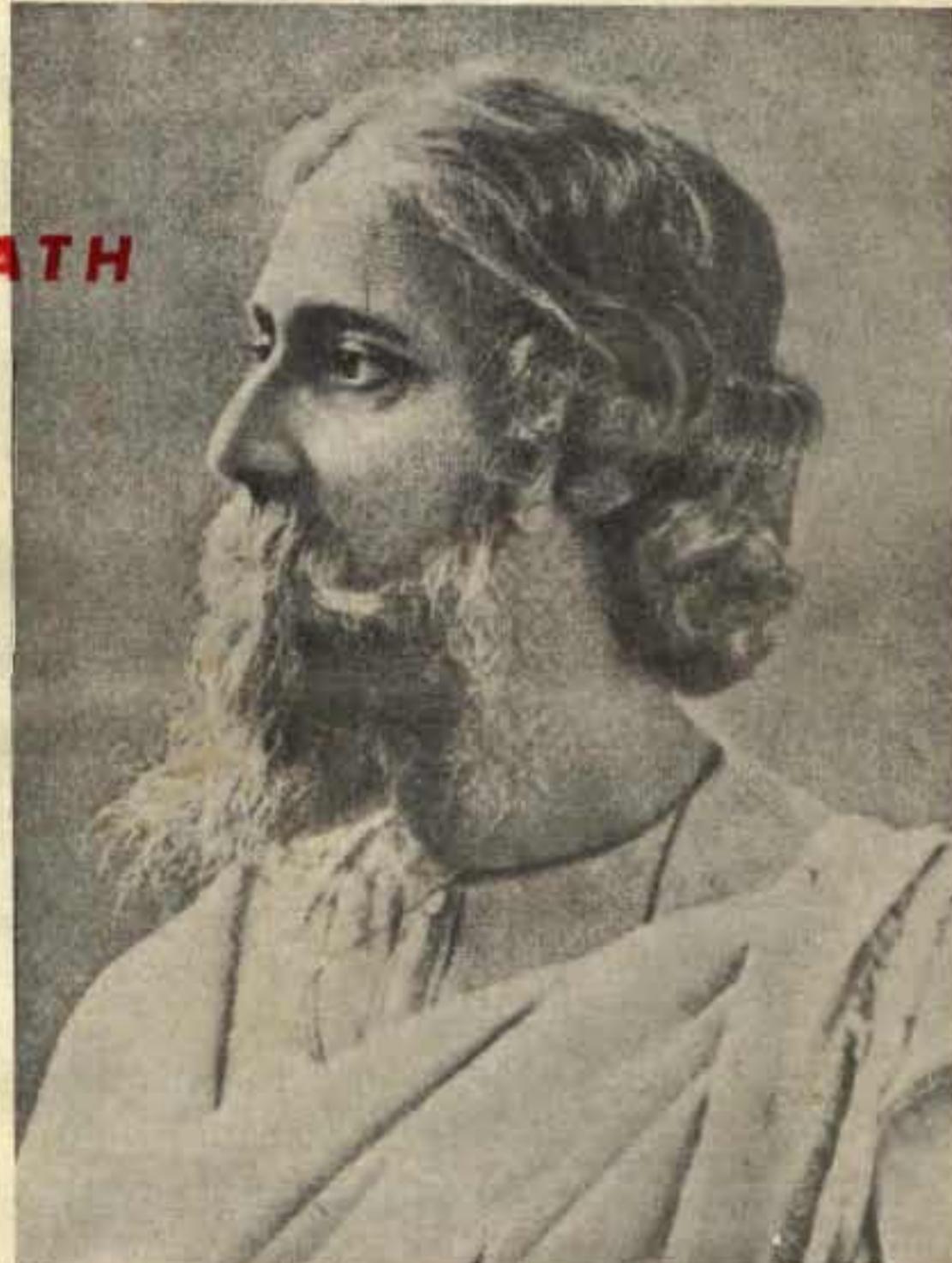
*Oh, Hombre Divino!*  
Que la luz de tus ojos alumbe nuestro esfuerzo;  
y que vayas en nuestro corazón  
manteniendo ante nosotros tu grandeza.

Y que puedas  
perdonar nuestras ofensas,  
enmendar el pecado,  
darnos ese valor serio  
que supera congojas y alegrías.

Cálmanos de un amor  
mayor que nuestro orgullo  
y permíte que nuestra adoración  
desapegue todo odio.

**E**n España, como en todos los países de lengua española, el nombre de Rabindranath Tagore suscita la inmediata presencia espiritual de otro poeta, Juan Ramón Jiménez, y del más fuerte amor humano de Juan Ramón, la singular y maravillosa Zenobia Camprubí.

Uno y otra, Juan Ramón y Zenobia, los dos ligaron sus nombres sobre el de Rabindranath. Fueron sus primeros y más fieles adeptos literarios, sus primeros traductores, si no únicos, en la medida, la calidad y la extensión de la tarea; sus primeros editores también.



N.º 166 HACIA  
ESPOLA  
1 DE ABRIL DE 1950  
DIEZ PESETAS

APARECE LOS DIAS  
1 Y 15 DE CADA MES

Derechos Reservados 1950



«LA ESTAFETA LITERARIA»  
publicará en su próximo número  
un interesante artículo de don  
Gregorio Marañón titulado  
"LA ESPAÑA PROFUNDA Y  
LA ESPAÑA DE PANDERETA"



Una labor intensa, depurada, toda abnegación y sensibilidad creadora, y en la que seca le cupo a Zenobia el mayor esfuerzo, aunque no el menor gasto. Y muchos fueron los libros de Tagore vertidos desde su contextura y de su voz inglesa, los que así han florecido en nuestra lengua española aquella inolvidable pareja de nobles sensitivas.

Seá punto recordar los títulos de la «Ofrenda lírica», «El jardínero», «La luna nueva», «Monda de paz», «Pájaros perdidos», «El cartón del rey» y tantos otros?

Con todo, la obra original, la obra bengali de Rabindranath Tagore, que, numerada por títulos en una reciente bibliografía que tuvo necesidad de establecer, consta de ciento quince volúmenes, está aquí inédita en gran parte. Sus ensayos de carácter religioso y patriótico, sus obras de educación, sus libros de viajes, algunos de sus novelas y muchos de sus poemas no solamente no se han traducido aún al español, sino que también permanecen ignorados de otras lenguas tan difundidas como el inglés y el francés.

Tenido ya que se habla por tan rico y original tesoro —y muerta ya Zenobia, en vida de la cual hubiera sido irrespetuosa osadía traducir nada de Tagore—, logré establecer contacto con Rathindranath, hijo de Tagore, que allí en su Bengala natal continúa desarrollando y robusteciendo, en Viva Bharati, el primitivo Santiniketan, la obra educadora fundada por el padre.

Pedi, pues, y obtuve, de acuerdo con él y con el eminente orientalista Jean Herbert, profesor-docente de la Universidad de Ginebra, el permiso para dar a conocer en español el «Sádhan», o la vía espiritual; y de estos contactos obtuve buena copia de otros materiales, entre los que, para mi propia creencia, he seleccionado algunos poemas también desconocidos.

No todos son de carácter lírico, místico o ensayístico modo del «Gitanjali» o del «Jardinería». Los hay también de un gran vigor civil, como el que dice:

«Cesa tu libertad, oh papaya;  
Que tus alas no sientan timidez;  
No te abandones a los delirios  
de la noche encantadora  
ni de un cómodo nido.

«No sientes la esperanza oculta  
que palpita en tu seno  
cuando duermes,  
y, en la atenta oscuridad del alba,  
la promesa silenciosa  
que se revela al arrancar el velo de la noche? (1)

Otro poema de recio acento épico nos habla del mundo nuevo que alberga:

«Allí están ya los tiempos nuevos  
en que ascienden los débiles  
afuera impulsados por el destino.

«La victoria de ese día  
no será del que mata;  
del que acepta la muerte  
vera.

«Quien hace sufrir,  
desaparece;  
Quien sufre,  
ganará la victoria final.

«La fuerza del espíritu aburrá un día  
con la fuerza bruta;  
y sólo entonces podrá decir al hombre  
que no es un error la Creación.

Todos estos poemas, todavía no recogidos en libro, en ningún idioma, proceden de la revista «Viva Bharati Quarterly» y de la hoja mensual «Viva Bharati News», verdadera emanación del poeta, destinada a sus discípulos.

Porque Rabindranath Tagore era, asimismo, y por sobre todo, un educador.

Rabindranath Tagore es, en efecto, síndrome de maestro; pero maestro por lo que dice, por lo que hace y, sobre todo, por lo que siente. Así entendió el cristianismo primitivo la categoría magistral. Magisterio que ejemplifica con la condición, alección con verdaderas claves y sencillas y celadas caminos de bondad y de bien.

Sin la sencillez, la claridad y —hay que decirlo— sin la santidad que el maestro comunica e ilumina el alma del niño, y, por extensión, el alma del hombre, el educador no es un guru, no es un maestro. Es un pedagogo, es un pedante.

A partir de cierto momento de su vida, Rabindranath Tagore —gran señor bengali, verdadero cristiano en su medio natio— siendo una irresistible vocación de educador. Como Tolstoi.

A través de valles y montañas, de lenguas y frases, Santiniketan viene a ser un eco fraterno de Yashoda Polaia.

Estas «Luzernogatas» de Tagore expresan muy bien aquella luminosa sencillez:

«Cuando llegue la muerte y me diga muy querido:  
«Se acercan tus días»,  
puedo yo responderle: «No tan sólo lo séido,  
sino que lo vivido en el amor.»  
Ellá preguntará: «¿Podrás dar tus cantos?»  
Me yo responderé: «Lo ignoro; pero sé, con el  
que estoy cantando  
bello con frecuencia el infinito.»

«En la materia está la forma;  
en el ritmo, la fuerza;  
en la persona, el sentido.

«Si en el teatro de la vida  
no admito a comprender mi papel,  
es porque ignoro el papel  
que los otros representan.

«Yo sé que un día he de partir...», exclama en  
otro de sus poemas:

«Yo sé que un día he de partir, lo sé;  
que un pellizco del crepuscular,  
sonriendo tristemente,  
figura en mi una larga mirada  
de adiós... Lo sé... Lo sé...»

«Mas, antes de partir, dime por qué,  
si miro al cielo, esta verde tierra  
me atrae y me fascina  
y por qué en el silencio de la noche,  
me hablan las estrellas;  
y por qué las luminarias del día  
me cubren  
de inolvidables delicias.

«Por qué, dime, por qué?

«Al terminar aquí mi terrestre carrera,  
que mi canto concluya en un divino ritmo;  
que los frutos y flores de todas las estaciones  
sean mi dulce carga.

Y que con tu rostro iluminado  
el oír mi guirnalda en tu seno.  
Bendito mi.

Otro poema de Tagore, que expresa un gran fervor religioso hindú, es la oración que podría haber dirigido a Dios un cristiano primitivo (2).

En otros poemas, el poeta se funde —caí de caer— con la Madre Naturaleza, y nos dice:

«He adorado el círculo espandido  
que circunda la faz universal;  
y arrollé a mi alrededor  
los pliegues y repliegues de mi vida;  
el gris de los tristes cenizas  
y el oro de los altos infinitos  
cayeron sobre mi alma, y largo, apremiadamente,  
desparpellecieron.

«Por fin,  
mi vida es yo una misma cosa  
que la tierra, el mar, el cielo,  
que la luna y el sol;  
yo soy como la vida ha hecho  
la conquista de mi alma.

«He adorado el círculo espandido  
que circunda la faz universal.

El poeta muere y vive, a veces, en el cielo de Indra, el cielo donde se goza y ríe. Pero su espíritu, impregnado al retorno, le devuelve a la tierra, donde se nació y murió. Y entonces nos dice:

«Ya se marchitaron sobre mis cabellos las teléscas  
hojas de la guirnalda que me nacía, ¡oh Indra!,  
fus de los dioses.

Apuré el lapsus de la suprema recompensa, y he  
de dejarlos a todos, dioses y diosas, para retornar a  
un peyor mundo donde se nace y donde se muere.

Al separarnos, pensé que mis lágrimas humedecían vuestros párceles... Pero el dolor está ausente de nuestras fiestas; y cuando los que venimos de la tierra a compartirlos, retornamos al turbio polvo, apenas si sentís lo que un abanico suena al perder la más espléndida de sus hojas.

Si la elocuencia virgen que se habla se oscureciera con la más leve sombra, vuestras jardines conocean las altas de la noche.

Las contradicciones de Menaka olvidarán la perfección de su adoración; las peras rotas de la primavera, que se apoya entre los senos de Urvashi, colorían espaldas blancas...

¡Pero, no!

Vivid dichosos en la risa y estora pas de cuatro reinos, ¡oh diosas!, y dejad para nosotros, los mortales, esa tierra que no es ciertamente un paraíso.

Santuario de lágrimas dignadas, contra su corazón aprieta miles de cuerpos desfallecidos y malheridos.

Esa tierra es la que abra sus brazos generosos a los débiles, a los enfermos, a los indignos.

Os digo, pues, adiós. Apártate.

Yo sé que mi amada es en la puerta donde me separa, prometiéndome un tesoro de dulzura. También sé que el recuerdo de este cielo me turbaría vagamente cuando despertara en las horas de luna y entre auras olores a jazmín, la vez dormir junto a mí con uno de sus brazos descansando sobre mi pecho.

Reprime mi congoja...

El paraíso que abandonas ya es una sombra evanescente, mientras que sólo tú, pacífica tierra, sigue siendo una verdad.

Ya ves las riberas amasadas que bordan el agua azul...

Y aquellas nubes en la sombra de una colina violeta...

Y el silba silencioso que tapilla mis oídos entre la arboleda del encinar...

Las lágrimas que derramaste en nuestra última separación, ¡oh madre tierra!, se secaron mucho tiempo ha. No dejes ahora de amargarme como al momento de tus hijos. Vela por mí, cuida de mí.

Y cuando alcancé tu melancólica mirada hacia los dioses, que tu corazón palpita temerosa de perderte otra vez, de perderte a mí, que te pertenezco... —y que no te pertenezco.

EMILIO GASCO CONTIÉ.

(2) Se refiere al poema incluido en la primera página.—N. R.

## La Estafeta Literaria

DIRECTOR:  
Rafael Morales.

SUBDIRECTOR:  
Luis Molero Mangano.

REDACTOR Jefe:  
José Julio Perlado.

SECRETARIO DE REDACCION:  
Manuel Ortiz.

REDACTORES:

Manuel García Viñé, G. Hebreo San Martín, Rafael Cotta Pino, Fernando Ruiz Coca, José María Otero, José Híjar, José Luis Tafur.

CORRESPONDENTES EN EL EXTRANJERO:

París: Jorge Collar; Londres: Mariano del Pozo; Roma: Antonio Fernández; Viena: Anton M. Rothhaar; Lisboa: Mario de Oliviera; Bruselas: Thibaut; Frankfurt: Federico Müller; Washington: José Luis Artés; Estocolmo: Vicente Ramos.

COMPARQUERADORES:

Felipe Navarro Pastor.

DIBUJANTES:

Mercedes Brinquis, Navarro, Pepi Sánchez, Pedro Rodríguez, Santos Molero, Velasco, Zambrano.

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Un año (24 números). . . . . 250  
Un semestre (12 números). . . . . 125

EDITA:

EL ATENEO DE MADRID

Prado, 21

(1) Todas las traducciones incluidas son del autor del artículo.

# CARNET DE LA QUINCENA

Declaración de guerra a los escritores contemporáneos. El legado de don Enrique Bayerri.

Teatro español en Norteamérica. «La maja desnuda», caso judicial. Berlanga director de film.

## EL LEGADO DE DON ENRIQUE BAYERRI

El día 22 de septiembre del pasado año murió don Enrique Bayerri Bartomeu, escritor y académico. A lo largo de su vida, dedicada en gran parte a la investigación bibliográfica, consiguió reunir una valiosa y numerosa colección. Dispuso que todas las obras fueran distribuidas a los centros de cultura y particulares de su región: Tarragona.

Los libros, que constituyan una de las mejores bibliotecas particulares de España, han sido distribuidos de esta forma: a don Joaquín Bau y Nofia, 3.000 ejemplares; a la residencia de los padres jesuitas de San Cugat del Vallés, cinco mil; a la Biblioteca Central de Barcelona, 600; al museo de Tarragona, 300 obras sobre la tan discutida nacionidad de Cristóbal Colón. Medio centenar de originales inéditos han pasado a ser propiedad de su viuda y otros 300 han sido enviados, como especial privilegio, a los padres jesuitas de Comillas.

## TEATRO ESPAÑOL EN NORTEAMÉRICA

Todo lo español continúa de moda en Estados Unidos. Nuevamente dos nombres famosos han atracado la atención de los neoyorquinos: se trata esta vez de Miguel de Cervantes y de los hermanos Álvarez Quintero, cuyas obras, «La guarda cuidadosa», de aquél, y «Doña Clarineta», de estos, se han representado con gran éxito en el teatro Macmillan, de Broadway. Los benefi-

cios obtenidos con estas representaciones pasan a engrasuar los fondos destinados a becas por la Fundación Carollina Marcial Durán, que desde 1951 se dedica a la enseñanza y difusión de la lengua y literatura españolas en Norteamérica.

## BERLANGA DIRIGIRÁ A GIULIETTA MASINA

La productora española Aguila Films y la italiana Jolly Film han llegado a un acuerdo para rodar una película basada en la novela pícarosca «El Lazarillo de Tormes». Luis García Berlanga ha sido designado para dirigir el film. Escribirán el guion Rafael Atienza, Flaviano y Pinell. Giulietta Masina protagonizará la película.

He aquí una coproducción que puede resultar beneficiosa para el prestigio artístico del cine español.

## DECLARACION DE GUERRA A LOS ESCRITORES CONTEMPORANEOS AGRESOR: MANUEL ARENAS

En una interesante y agil entrevista celebrada días pasados por una señora madrileña, cuyo nombre lamentamos recordar, asimismo a una declaración de guerra en toda regla.

El entrevistado, Manuel Arenas, director de la limpia municipal, es un hombre que desde hace muchos años viene

## PREMIO DE TEATRO DEL ATENEO DE MADRID

El Ateneo de Madrid convoca un premio de teatro con arreglo a los siguientes

### BASES:

1. Podrán concursar todos los autores novedades de habla española con comedias en un acto originales.

2. La cuantía del premio será de 5.000 pesetas, irrogadas a este efecto por el doctor don Pedro Blasco Grande, socio que fué de esta entidad.

3. Los originales, por triplicado y mecanografiados en folios, a doble espacio, por una sola cara, se remitirán a la Secretaría del Ateneo de Madrid, Prado, 21, antes de las veintiún horas del día 30 de abril de 1959.

4. Dichos originales irán firmados de puño y letra del autor, y a su pie se consignará con claridad el nombre, apellidos y domicilio del mismo. Quien quiera marcar su dirección con un lema que repetirá en un sobre cerrado, en el interior del cual especificará los datos antedichos.

5. Por disposición del lego, el Jurado será nombrado por la Junta Directiva del Ateneo de Madrid, y quedará inconsciente hasta el momento de efectuarse el fallo.

6. LA ESTAFETA LITERARIA, a la que se reserva el derecho a publicar los originales que estime con méritos suficientes para ello, dará periódicamente detalles del desarrollo del certamen.

dedicándose a la lectura ininterrumpidamente. Manifestó sus decididas preferencias por los clásicos —Calderón, Lope, etcétera—, su interés por Marco Aurelio, y, en fin, demostró en todo momento que era poseedor de una auténtica cultura literaria.

Preguntado sobre los autores modernos, contestó:

—De éstos, tal uno. Les tengo declarada la guerra. No me dicen nada. No me interesa.

Sospechamos que el caso de Manuel Arenas no es único.

## «LA MAJA DESNUDA», CASO JUDICIAL

El pintor español Francisco de Goya ha sido tema de un caso judicial. La

compañía cinematográfica United Artist ha presentado una demanda ante un tribunal para que se impida al departamento de correos retirar del correo los periódicos que publican una reproducción del cuadro de «La maja desnuda», que es un anuncio de la película sobre la vida de Goya.

Los directivos cinematográficos alegan que han tenido que retirar el anuncio de la revista «Varieté», porque los funcionarios del servicio de correos alegan que violaba las leyes contra la obscenidad, y se negaban a cursarla en el correo.

Afiance duda de que Francisco de Goya es uno de los más grandes y repetidos pintores que han existido, ha declarado el vicepresidente de United Artist, Max Youngstein.

## LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

### I JUEGOS FLORALES EUCARISTICOS HISPANOAMERICANOS

#### CONVOCATORIA

El Patronato de las Fiestas del Santísimo Corpus Christi convoca los I Juegos Florales Eucarísticos Hispanoamericanos, que tendrán lugar en Toledo, coincidiendo con la celebración de tan exquisita festividad religiosa.

Los temas por los que se registró el certamen serán los siguientes:

1.º Podrán optar a los premios establecidos todos los poetas españoles, hispanoamericanos y filipinos que concurren con sus originales en verso, destinados a mostrar de algún modo el Santo Misterio Eucarístico.

2.º Los trabajos en castellano, originarios e institutos, con una extensión mínima de 50 versos y máximo de 200, deberán remitirse por duplicado, dejando a la libre elección de los autores la métrica y forma de la composición.

3.º El procedimiento de remisión será el habitual de poeta, es decir que a los trabajos que se remitan sin firma y con un lema de acompañamiento se enviará un sobre cerrado en el que conste el mismo lema y que contiene en su interior el nombre y apellido del autor, lugar de residencia y domicilio.

4.º El plazo de admisión se los originales terminará el día 10 de mayo inclusive.

5.º Los trabajos escritos a máquina a dos espacios, por una sola cara, deberán ser remitidos al Instituto de Cultura Hispánica, Avenida Reyes Católicos, 3. Ciudad Universitaria, Madrid, haciendo constar en el sobre: «Para los I Juegos Florales Eucarísticos Hispanoamericanos».

6.º Se establecerán los siguientes premios, que serán concedidos a los poemas que según criterio del Jurado se hallan acreedores de ellos por este orden:

A) Un primer premio dotado con 30.000 pesetas.

B) Un segundo premio dotado con 20.000 pesetas.

C) Un tercer premio dotado con 10.000 pesetas.

D) El concurso será fallado una vez vencido el plazo de admisión, en los días que precedan a la Festividad del Santísimo Corpus Christi por un Jurado nombrado al efecto y cuyos miembros se harán públicos en el momento de dar a conocer el fallo.

E) Los trabajos premiados quedarán en propiedad del organismo patrocinador del concurso.

F) El autor galardonado con el primer premio estará obligado a asistir a la fiesta que se celebra en el teatro Roja, de Toledo, el martes 26 de mayo de 1959, en la que actuará como mantenedor una prestigiosa figura de las letras españolas.

G) Al autor galardonado con el primer premio se le abonarán los gastos de ida y vuelta desde el lugar de su residencia en España hasta Toledo. Si residiera en Hispanoamérica se le abonarán dichos gastos desde cualquiera de los países en que haga residencia la Compañía Líneas Aéreas Españolas Iberia (Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Rio de Janeiro, Bogotá, Cartagena, La Habana, Puerto Rico y México).

H) En uno y otro caso, el autor galardonado con dicho primer premio se considerará invitado durante una semana para residir en Madrid y Toledo.

I) Los autores de los trabajos que obtengan los premios segundo y tercero también esta-

rán obligados a asistir a la fiesta si residieren en España.

Madrid, 20 de febrero de 1959

### AUSTIN MARCH

ON el día de unir el nombre de dos poetas actuales al del gran poeta gaditano Austin March, en el V Centenario de su muerte, el Excmo. Ayuntamiento de Cádiz convoca un Certamen Literario con carácter extraordinario.

### BARES

#### 1.º Premios:

A) Piso natural y 25.000 pesetas a un libro de poemas en lengua castellana. «Premio Austin March 1459-1959».

B) Piso natural y 15.000 pesetas a un libro de poemas en lengua valenciana. «Premio Austin March. Benicarló 1459-1959».

C) Los otros tendrán una extensión de 400 a 700 versos y serán indistintos.

D) Pueden concursar si certifican todos los poetas españoles e hispanoamericanos que lo deseen.

E) Los originales se presentarán o serán remitidos por triplicado y escritos a máquina, con el nombre y domicilio del autor, a la Secretaría del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz, haciendo constar en el sobre: «Para el Certamen Literario extraordinario 1959».

F) El plazo de admisión de originales terminará el día 31 de julio, a las doce de la noche.

G) Cada poeta podrá presentar un solo original.

H) El concurso será fallado en la primera quincena del mes de octubre próximo por un jurado, compuesto por dos vocales de Madrid, dos de Barcelona, dos

de Valencia y un representante de Génova, res. voto, que servirá de secretario.

### PERIODISTICO

Para premiar con 5.000 pesetas el mejor trabajo publicado en cualquier diario o revista españolas existiendo el valor de la figura de Austin March y la belleza de la comarca que le vio nacer.

Los artículos verán la luz, se entera el mes de agosto del año actual, y se remitirán dos copias a los redactores del periódico o revista donde se ha publicado, indicando periódico o revista, fecha y número, así como la dirección del autor, antes del 15 de septiembre del corriente año.

El jurado calificador estará formado por personas competentes, tituladas de letras o de la Escuela de Periodismo.

### RADIOFÓNICOS

Con objeto de premiar con 5.000 pesetas el guión o conjunto de guiones que exalten la figura y la obra de Austin March, así como la tierra que le vio nacer.

Junto con el valor radiofónico se tendrá en cuenta los valores literarios y patrióticos desde el punto de vista gaditano.

Los guiones deberán haber sido realizados por cualquier emisora española en los meses de enero a agosto del corriente año y los autores remitirán dos ejemplares con las siguientes indicaciones: emisora que los transmisió, autor y dirección del mismo, día y hora de la radiación, visto bueno y sello de la emisora, antes del día 15 de septiembre próximo.

El jurado estará formado por personalidades de la radio y literarios universitarios.

# LA CUARTA NOVELA DE JOHN WAIN:

## «A travelling woman»

EL furioso joven que es John Wain ha publicado su cuarta novela, que, a juicio de la crítica inglesa, no parece añadir nada nuevo ni al estilo ni a las posibilidades literarias de su autor. Pero, en cambio, viene a confirmarle como el verdadero spíritu de la energía, de la energía desplegada porque sí.

En su última novela se hace una serie de combinaciones con tres parejas especialmente sexys, que se dejan llevar por sus inclinaciones amorosas que, desgraciadamente, nunca tienden hacia el compañero lógico y legal, sino hacia otro u otra. Mr. Wain, sin embargo, desde un principio quiere darle una tonación seria, y para ello, cuando se mete en la descripción de sus personajes, física y mentalmente, añade con solemnidad la profesión y el domicilio de los mismos como si se tratara de la lista de filiación o algo parecido. Después, y poco a poco a lo largo de la novela, las solenes descripciones y las profesiones se difuminan y entra en acción el epílogo o argumento que es verdaderamente cuando el novelista debe demostrar lo que es y no en las últimas páginas o en las propósitos o en las moralejas, que son elementos casi extraños propios del autor y no de la posible obra de arte. Es decir, que, cuando el novelista deja a un lado su intuición vigor natural y sus tremendas posiciones personales y se mete de lleno en la sustancia novelística de su obra, el género se degenera, o bien el género rosa entre degenerados, ocupa un importante lugar mezclando con lo melodramático y con aquella elegante ironía chalanesca inglesa para tratar los problemas sexuales.

Es ésta, pues, una novela que viene a confirmar aquella opinión de muchos escritores consagrados y prestigiosos críticos que afirmaban de varias figuras integrantes de los jóvenes furiosos que eran más interesantes como personas que como escritores de cualquier clase que fueran.

## ESPAÑA, A VISTA DE FRANCES

«Le Monde», el popular periódico francés, nos ofrece en su número del pasado 26 de febrero, a grandes rasgos, la crítica de un nuevo libro sobre España. Se titula, en este caso, «Sang d'Espagne», y, a juicio del articulista, por él desfilan aciertos aspectos de la España profunda —auténtica— y erroradas, contemplados desde su aspecto realista. El articulista, en fin, afirma que en la obra se contempla a la España popular y desgarradas y que esto se abusa demasiado de toreros, marineras, fiestas y flamencos.

Finalmente, el articulista felicita efusivamente al autor del libro, M. Goy, porque éste ha tenido la innarrable habilidad de salvar un escrito peligroso. En efecto, Georges Goy ha presentado un tipo de mujer española ligeramente distinta de la Carmen o de la Concha de Louys. Enhorabuena, pues, a ambos.

Añá, pues, la novela de M. Goy, con el beneplácito del crítico, se ha salido del topico.

Nosotros, a título de comentario, nos vamos a limitar a enumerar algunos de los elementos con que está armada esta «Sangre de España». A saber, y por orden de aparición en escena:

## MONSTRUOS AL ESTILO DE GOYA

Seforas que se dedican al contrabando de armas, sosteniendo en sus brazos a niños muertos.

La mujer esclava del marido indio, que se rebela contra la tiranía marital para evitar la ruina de su hijo.

El capitán Molina y su coqueta esposa.

Un aguador cojo.

Un burro que, en castigo por haberse negado a andar en mitad de camino, es estropiado y muerto por un automóvil.

Dos píleos que le habían robado el burro al aguador y que terminan vendiendo cacahuates.

Ambiente local.

Y varias.

«La novela —dice «Le Monde»— podría figurar entre las Ejemplares, al lado de Síntonete y Cortadillo. Es excelente y muestra de un auténtico talento».

por tanto el de mi esposa, Marilyn Miller nos explica algunas de las cosas cosas que el gran público —me refiero al gran público norteamericano— ignoraba todo de su señora.

## EL PREMIO GUILLAUME APOLINAIRE

El Guillaume Apolinairé, uno de los premios franceses más importantes en poesía, se ha repartido este año entre el poeta y editor Pierre Seghers, por el conjunto de su obra, y Luc Bertmont, por su libro de poemas «L'Herbe à ton nom».

## ALFONSA DE LA TORRE SIGUE ESCRIBIENDO

Hace ya varios años que la justamente prestigiosa poeta Alfonsa de la Torre se retiró a su tranquila y bella tierra de Querétar (Segovia) y dejó de publicar en periódicos y revistas. Aquel amonesto parecía que va a ser roto permanentemente. Por fortuna, en su lucido retiro de La Churca Alfonsa de la Torre ha seguido escribiendo poemas, y próximamente publicará un grueso volumen de ellos, además de otro de teatro, género que nunca había cultivado.

## LOS NOVENTA AÑOS DE MENÉNDEZ PIDAL

Recientemente don Ramón Menéndez Pidal cumplió noventa años, motivo por el que muchos intelectuales españoles, el Gobierno, la Universidad, la Prensa y las Fuerzas Armadas de la Lengua y la Historia le han rendido un justo homenaje. Su labor en el campo de la Filología supone un esfuerzo titánico de valor extraordinario. Su larga vida, consagrada al estudio, le hace digno del máximo respeto y de la mayor admiración. Desde que en edad temprana latió sus trabajos, tan elogiados por Menéndez Pidal, sobre el cantar de los infantiles de Lara y las goyas españolas, hasta ahora mismo, que acaba de publicar otro, sobre «La Chanson de Roland», don Ramón Menéndez Pidal no ha abandonado nunca su trabajo. LA ESTAFETA LITERARIA se une cordialmente al justo homenaje y felicita al sabio filólogo en sus noventa gloriosos años.





## EL ARTE ABSTRACTO

ha matado el oficio

**E**FECTIVAMENTE, ese es el titular que, con grandes caracteres tipográficos, aparece en el conocido y prestigioso semanario francés «Arte». La era de las modelos célebres e inmortales ha desaparecido, porque la mujer ya no inspira a los pintores. A este respecto se cita a una serie de mujeres inmortalizadas por pinóculos famosos: Gabrielle, Annabel, Kiki, la duquesa de Alba, inspiradora de Renoir, Buffet, Foujita y Goya.

Esta frase puede ser motivo de polémica no sólo para los defensores del arte abstracto, sino también para los defensores de los movimientos feministas en todo el mundo.

GABRIELLE (Renoir)

KIKI (Foujita)

ANNABEL (Buffet)



### JOSE JANES HA MUERTO

El poeta y editor catalán José Janes ha muerto en un accidente automovilístico, del que ya informó la prensa diaria.

La labor de Janes en el campo editorial fue intensa y cuidada. Muchas de sus colecciones han adquirido un inmenso prestigio, entre ellas El Mensaje, que recogía las obras cumbres de la cultura universal, desde El libro de los muertos, del viejo Egipto, hasta La divina comedias, en ediciones verdaderamente primorosas. Hubo una época en que Janes llegó a editar un libro diario, sin descuidar jamás la buena selección de originales. A sus órdenes trabajaban por entonces, en Barcelona, un verdadero ejército de traductores. También organizó varios concursos internacionales de primera novela, pues una de sus intenciones era la de dar a conocer a los autores nuevos. La muerte de Janes ha conmovido profundamente a todos los amantes del libro. Su labor nunca será olvidada, y servirá de ejemplo.

### LA EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES SE CELEBRARA EN BARCELONA

Este año se celebrará en Barcelona la Exposición Nacional de Bellas Artes, conforme ha acordado la Junta organizadora de Exposiciones, presidida por don Antonio Gallego Burin, director general de Bellas Artes. Podemos anticipar que se inaugurará a comienzos del próximo otoño.

### NICANOR ZABAleta TRIUNFA EN ALEMANIA

El gran arpista español Nicánor Zabaleta está haciendo un viaje triunfal a través de la República Federal Alemana. Ha actuado ya con un éxito extra-

ordinario, según venimos en la prensa de la Alemania Occidental, en Bonn, Hamburgo y Fráncfort. El público le ha aclamado, y la crítica, que está considerada como muy severa y exigente, no le ha regalado su elogio entusiasta.

En el programa de Zabaleta figuran composiciones de Beethoven, Bach, Haendel, Prokofiev y Albéniz entre otros.

El eminente musicólogo y ministro plenipotenciario de España en Hamburgo, don Federico Oliván, ha ofrecido al ensimismo arpista un cariñoso agasajo, al que asistieron destacadas personalidades del mundo cultural.

### EL AYUNTAMIENTO DE NUEVA YORK RINDE HOMENAJE A ANDRES SEGOVIA

Mr. Robert F. Wagner, alcalde de Nueva York, en una ceremonia celebrada en el Ayuntamiento como homenaje al genial guitarrista español Andrés Segovia, ha hecho entrega a éste de un artístico pergaminio, en el que se hace constar que es uno de los más grandes guitarristas de todo el mundo y todos los tiempos y se pone de relieve su capacidad artística para la interpretación de las grandes obras musicales.

Próximamente, Andrés Segovia entrará en Nueva York una obra de Haendel para guitarra y canto, que encontró hace pocos meses en la Biblioteca Pública neoyorquina, donde permaneció ignorada.

### LA COMPAÑIA DEL TEATRO MARIA GUERRERO, A LISBOA

Corren rumores de que Claudio de la Torre ha sido invitado para llevar la compañía que dirige al teatro Nacional de Lisboa. De ser aceptada la invitación, la compañía del teatro María Guerrero permanecerá en la capital portuguesa durante todo el mes de mayo.



### BUERO VALLEJO SE HA CASADO

En la parroquia de San Sebastián han contraído matrimonio el autor dramático Antonio Buero Vallejo y la actriz Victoria Rodríguez. La boda se celebró en la intimidad.

### EL VII FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE SAN SEBASTIAN

Este VII Festival Internacional del Cine, que, como se hizo público en su día, es uno de los cuatro únicos reconocidos y recomendados por la FIAPP, se celebrará en los días 11 al 20 del próximo mes de julio.

Se han cursado las oportunas invitaciones a los diversos países, habiendo obtenido una magnífica acogida, según datos que obran en la organización del Festival.

La inscripción de naciones para participar en él podrá realizarse hasta el día 15 de mayo próximo, debiendo remitirse las fichas oficiales, las sinopsis en lengua española o francesa y el material fotográfico antes del 15 de junio. Las películas necesariamente tendrán que estar en poder del Festival antes del 1 de julio de 1959.

Además de las secciones reglamentarias de concurso, información y comercial, en este VII Festival se celebrarán jornadas especiales de cine internacional retrospectivo, infantil, amateur y experimental.

Igualmente tendrán lugar la II Exposición del Libro y Prensa Cinematográficas y la Exposición Gráfica del Cine Español, así como otras manifestaciones variadas, cuyo detalle se dará en breve.

### PINTA CON LA MAQUINA DE ESCRIBIR

El mundo del arte siempre tiene un hueco dispuesto para lo curioso, lo anecdótico, lo extraño. Recientemente se inauguró en la Casa Sindical una exposición de los artistas de Educación y Descanso Ignacio Martín Cousío y Guillermo Mendoza. Lo curioso es que Mendoza realiza sus obras, paisajes, monumentos y retratos con máquina de escribir. El sistema no es nuevo, pero siempre llama la atención, y hay que reconocer su mérito.

# El museo PLANTIN

**A**MBERES sería uno de los lugares verdaderamente importantes que recomendaría a todo viajero dotado de un mínimo de sensibilidad y deseo de enriquecer su órbita espiritual. Amberes, esplendorosa, compleja, misteriosa, llena de sorpresas, de nostalgia, cargada de historia palpitante y viva.

Hoy quiero hablaros de una casa peculiar, una bonita mansión que perteneció a un rico mercader español, llamado Martín López, en la cual el

destino de los seres excepcionales hizo que una noche una pandilla de borrachos que perseguían a un escrivano hiriese, por equivocación, a Plantin en un hombro. Nunca podría ya ejercitar ninguna labor manual. Y fue entonces cuando empezó su carrera de impresor.

En 1559 salió a la luz Las magníficas y numerosas fiestas celebradas en honor de Carlos V en la ciudad de Bruselas, obra primordialmente realizada y que, de golpe, le dio fama.

Paseando por las silenciosas y encerradas habitaciones es fácil reconstruir mentalmente la vida de aquel ser extraordinario, que vivió en tan extraordinaria época. ¡Qué emotivo recorrer la habitación denominada la fábrica, la otra, reservada a los correctores; la tiendecita, con sus anaqueles cargados de libros ricamente encuadrados, el largo mostrador, el índice de libros prohibidos fijado en la pared, así como la lista con los precios de los textos escolares...

El corazón de la casa: la imprenta. Cinco prensas de los siglos XVII y XVIII, que todavía podrían utilizarse hoy en día, y allí, debajo de la estatua de Nuestra Señora de Loreto, dos antiguas prensas de la época de Plantin.

De aquí salieron las ediciones de autores clásicos, en formato de bolsillo, revisadas y comentadas por los sábios del siglo XVI; las bíblias en hebreo, que llegaron hasta Marruecos gracias a los mercaderes de Amberes; las ediciones de obras litúrgicas; los tratados de anatomía ilustrados de Andrés Vesalio... De aquí también salió la obra maestra de Plantin: aquella Biblia regia o Biblio poliglota, en cinco idiomas —latín, griego, hebreo, sirio y caldeo o arameo—, con sus anexos detallados de gramáticas y léxicos hebreos, caldeos, sirios y griegos, sus estudios sobre medidas, costumbres y forma de vestir de los antiguos hebreos... Plantin había asarcido con intensa esperanza aquel ambicioso proyecto: la edición científica de los textos bíblicos. Felipe II le prometió su apoyo financiero y envió a la realeza de Amberes, en calidad de director científico, a su capellán, el gran humanista Arias Montanus. La obra gigantesca, empezada en 1568, salió de la imprenta en 1572.

Plantin fue nombrado arquitecto del rey y obtuvo varias ventajas a raíz de sus buenas relaciones con el soberano: el monopolio de venta de ciertas obras litúrgicas en España y sus colonias. Desde 1572, Plantin envió miles y decenas de miles de misas, breviarios, libros de horas y antifonarios a Felipe II, quien se ocupaba personalmente del reparto y venta de estas obras en sus territorios.

Impregnado de un espíritu profundamente humanista, Plantin no dejaba de interesar por la ciencia. Publicó algunas de las mejores obras científicas de la época, varías tratados de botánica de Dodonee, de L'Ecluse, de Lobel; el primer diccionario de la lengua neerlandesa y muchas más obras de verdadera significación.

Fue en 1576 cuando la situación de Plantin se volvió muy difícil, pues la ciudad de Amberes se puso del lado de los insurrectos en contra de España, y como Plantin era amigo del rey Felipe II, hubo de poner serio freno a sus actividades. Empezó para él una época de dificultades económicas y sentimentales. El humanista Juste Lipsius, que vivía en Holanda, le hizo nombrar impresor de la nueva Universidad de Leyde. Plantin se marchó a Holanda, pero por poco tiempo, pues seguía siendo católico y no se encontraba a gusto en aquel ambiente calvinista. Al enterarse de la conquista de Amberes por Alejandro Farnesio, Plantin regresó a su querida ciudad, donde hasta su muerte, ocurrida en 1599, continuó trabajando sin descanso.

Las tres bibliotecas... Acaricio con la mirada los lomos de cuero de las obras flamencas y extranjeras. Llama poderosamente la atención el único ejemplar que posee Bélgica de la Biblia de Gutenberg. Antiguas y maravillosas encuadernaciones...

Fué el yerno de Plantin, Jan Moretus, quien heredó la imprenta y la tiendecita, y continuó, con sus descendientes, la tradición y el espíritu humanista de su extraordinario suegro.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la Oficina Plantiniana empezó a perder importancia, y en 1876 pasó a manos del Municipio de Amberes, que la transformó en museo.

Vuelvo a pasearme por los salones, quietos, adormecidos en una suave luz, apenas dorada por un débil resplandor diurno. Pronto tocarrá la hora del cierre del museo. ¡Es tan difícil despegarse de estas habitaciones, donde cualquier objeto, cualquier cuadro, cualquier rincón, nos trae a la mente el maravilloso proceso de la elaboración artesana que caracteriza una etapa de tal trascendencia en la historia universal! De aquí partieron, en incansable viaje por tierras y por mares, las obras maestras que iban a divulgar el pensamiento del hombre y sus más notables conquistas espirituales: de Dinamarca hasta Marruecos, de China hasta Méjico.

SOFIA NOEL.

Amberes, diciembre de 1958.



gratuit obitum. Obitum genitum isti. istum  
genitum datur. Explicit liber. Finitur  
liber. Iphantes. Sicut. Accidit.  
miser. In libro. Regum. Domini.

Igitur: duas esse lumen apud he  
breos sytorum quoq; lingwai: cal  
dum: oritur que habent magna  
dissimilitudinem.

Minatura de la Biblia del rey Wenceslao  
(sala 3)

gran impresor Plantin se instaló definitivamente en 1579, dándole el nombre de *El Compa de Oro*.

La fachada, de puro estilo Luis XV,conde el patio: una joya de arquitectura renacentista belga. Aquí vivió, pues, aquel hombre excepcional, nacido en Francia en el año 1520, y que llegó a Amberes en el 1549. En una carta dirigida al Papa Gregorio XIII, Cristóbal Plantin expone las razones de su elección: «Siguiendo mis intereses personales, hubiera podido aprovechar las ventajas que me ofrecían otros países, otras ciudades. Sin embargo, he preferido instalarme en Amberes, pues ninguna otra ciudad en el mundo podría ofrecerme tantas posibilidades para el ejercicio de mi arte. Es de fácil acceso; en ella se pueden encontrar las materias primas indispensables para mi oficio; mano de obra rápidamente adiestrada, y sobre todas las cosas, esta ciudad, y el país entero, destacan poderosamente por su gran apego a la religión católica, bajo el reinado de un rey católico, y cuenta el país con la enseñanza extraordinaria de la Universidad de Lovaina».

Amberes llegó a ser para Cristóbal Plantin su verdadera ciudad. Al principio se ganaba la vida como encuadernador y artesano del cuero. Aquellas encuadernaciones, aquellos cofrejos, cajitas, aquellos cueros dorados y repujados, conocieron una gran fama.

Uno de esos extraños azares que suelen marcar

La imprenta (sala 14)

# LLORENS ARTIGAS

UN ARTE ELEMENTAL,  
POPULAR Y SINGULAR

**E**l arte de José Llorens Artigas participa de lo elemental, de lo popular y de lo singular. Adaremos. De lo elemental, porque —y esto es común a toda cerámica— se vale de la tierra, el agua y el fuego para encerrar el aire —el cuarto elemento— en una bella forma. Es popular porque en sus obras se halla presente el recuerdo de nuestra alfarería tradicional, su aroma y su espíritu, decantados y estilizados por siglos y culturas diversos. Pero, entendámonos, popular no significa aquí pastiche, imitación con粗quería de formas espontáneas, sino replaboración e interpretación, adaptación a nuevos tiempos, versión depurada. No olvidéis que el arte de



## UN ARTISTA ENIGMÁTICO

Llorens Artigas, por el bruto de serlo y no mera artesanía, es singular, como más arriba he dicho. Así, la popular en su obra juega el mismo papel de reminiscencia y tradición que la cónica andaluza en la poesía de Lorca o en la música de Falla.

Su arte es singular no solamente por esta visión novedosa de las formas eternas, sino también, y sobre todo, porque aporta algo verdaderamente inédito hasta él. Me refiero al color, a la calidad de sus semánticas. El artista ha tenido que luchar aquí con una falta casi absoluta de antecedentes inmediatos en la técnica del yeso. Nuestra tradición en el campo del gran fuego es relativamente reciente. Para un artista español resultaba más natural —ahí está el caso Picasso— decorar vasijas con pinturas realizadas con colores cerámicos. Pero Llorens no quiso ser pintor sobre barro, sino ceramista puro. Desde sus comienzos rechazó este procedimiento, que falsificaba el espíritu de las formas simples logradas en el torno del alfarero. Prefiere, una vez realizada la forma, completar la obra con el color, un color que sea como el espíritu de aquélla, como la armonía para la melodía.

### EVIDENCIA Y MISTERIO

Esta no pasa de ser una explicación simplista de un complejo proceso artístico. Situados ante estas cerámicas, resultado de la sensibilidad y la técnica, nos vemos obligados a reconocer que la explicación es insuficiente. Un arte claro, armónico, evidente, es, paradójicamente, un arte lleno de misterio. Es la paradoja de todo lo sencillo. Aunque fuese posible explicar geométrica-

mente el porque de la belleza de una curva aunque fuese químicamente posible prever el color que unos determinados óxidos, cocidos a 1.200 ó 1.300 grados, iban a producir, no por ello el arte de Llorens Artigas resultaría menos enigmático. O acaso sea el hecho de que los medios puedan ser explicados lo que haga que su consecuencia —el arte— no tenga posible explicación. Su explicación es el misterio y el misterio es ineffable.

Esto puede parecer una cómoda evasión, pero es así. Un técnico podrá analizar y separar cada uno de los elementos que integran una vajilla de nuestro ceramista, pero no habrá logrado sino desarticular y despiecear un cuerpo sin apresurar su espíritu. Y cuando realmente pretenda transmitirnos el secreto que encierran las formas, no le quedará más remedio que divulgar, sugerir por medio de las palabras. Y para ello habría de ser tan poeta como Llorens Artigas. Y entonces habría creado una correspondencia poética, es decir, un nuevo producto del arte.

### ARTE SIN CONTAMINACIÓN LITERARIA

¿Y cómo encontrar palabras con un grado de pureza igual? El arte de Llorens Artigas no contiene sino meros valores plásticos, sin la menor contaminación literaria. Es un arte abstracto, desasido de todo lo que no sea él mismo; un arte que rehuye toda explicación, imposible tratar de decir dónde reside la magia de estos volúmenes, con su corteza de pastas ásperas o finas, brillantes o mates; siempre distintas y nuevas, aunque su contemplación inicialmente no traiga apercibida la sorpresa. Gomas que se

cubren desde el negro fosforescente y verduzco, volcánico, hasta el más encendido rubí. Superficies labradas por el viento, y el agua, y el tiempo. Todo posee esa belleza de lo que apenas ha dejado de ser naturaleza, como la rama florida o la piedra rota y musgosa. En fin, ya se ve cómo estoy cayendo en la literatura divagatoria al enfrentarme con la obra de creación.

Volvamos al camino. Todo esto venía a cuenta de la reciente exposición de Llorens Artigas en Urbis. Nuestro primer ceramista contemporáneo no suele ser pródigo, a lo menos en España, en sus apariciones públicas. De una parte, su exigencia, que le incita a destruir toda obra imperfecta. El fuego guarda sorpresas que algunas veces enriquecen inesperadamente el trabajo, aunque las más sólo sirvan para echar por tierra esfuerzos y esperanzas.

Otra de las causas de sus escasas apariciones ante el público español puede que consista en que el arte de Llorens Artigas es reclamado por el conocedor de otras naciones con más frecuencia que por el nuestro. Queda finalmente otra: sus frecuentes trabajos en colaboración con grandes pintores —Bracque, Miró—. Resulta imperativo recordar su continuada colaboración con este último, colaboración que ha culminado en los dos grandes paneles cerámicos pintados para el edificio de la Unesco en París. Es una noticia sobradamente acreditada por diarios y revistas.

Y ahora que ha llegado el momento de terminar, pienso si no habría sido preferible divulgar, ensoñar, ya que no he sido capaz de ocuparme con claridad y precisión de una obra que es esencialmente precisa y clara.

JOSE HIERRO



# LA PINTURA

POR JOSE MARIA MORENO GALVAN



ORTEGA MUÑOZ

ESTO, si no equivoco la petición del director de LA ESTAFETA LITERARIA, debe ser un bosquejo evolutivo de la pintura española desde hace veinte años. No puede ser otra cosa, si atiendo a la esencia y formato de la Revista. Y ya se sabe lo que es un bosquejo: linearidad y diagramación de líneas, en este caso estilísticas.

La pintura, por un fenómeno bastante complejo de direcciones y circunstancias históricas que no cabe analizar aquí, se divide hace varios siglos la parcela de los artistas que invita con más prodigiosidad a las dedicaciones. Calendando muy por lo bajo, para no incurrir en error, se podría asegurar que, por ejemplo, la proporción entre pintura y escultura —o entre pintores y escultores— es de diez a uno. Este simple dato basta para cortarle las alas a todo posible intento de matización. No

es posible, es evidente, pasar mucho más allá de los lineamientos genéricos: la amplitud del tema apenas si puede compadecerse con la lejana descripción personal, pues una simple nómina de artistas requeriría casi el espacio de que dispongo. Circunstancias éstas que, en cierto modo, palidecen tanto el apresuramiento inconscientemente con que escribo y, por otra parte, que defino a medias, bien que circunstancialmente, es esa bandera de la crítica que exige una historia sin nombres propios, una historia de la evolución del estilo.

Pero, entendámonos: ¿qué quiere decir una pintura española? No es que ponga en duda su existencia. La pregunta la exige solamente la propia economía del tema. Existe, sin la menor duda, una pintura que tiene caracteres diferenciales españoles y que, pese a los buenos razonamientos odiarios, no está por ello imposibilitada para una



VAZQUEZ DIAZ

participación universalista, porque el hecho diferencial no es atenuante, sino simplemente condicionante de la universalidad. Cuando me pregunto qué quiere decir una pintura española, lo hago motivado por una simple exigencia metodológica. Pues es evidente que existe una pintura española —la de Picasso, por ejemplo— que, sin dejar de serlo, está ya por encima de todo posible vaivén interno de nuestra estética general; puede influir sobre ella, enemigo de hecho ocurrir, pero es muy poco probable que la conocieran algunos de sus avatares. Y en eso no se trata sólo de Picasso —el nombre de Miró basta para destruir cualquier atentado a favor de la individualización—, hay que decir que existe una pintura española que actúa en el mundo y para el mundo después de haber trascendido la mecánica de nuestras mutaciones internas. Y que existe, además, una pintura española que hasta ahora no ha tenido más consentio ni más proyección

que el interior de España. Esto último no es ningún dato minimizador. La historia del arte está llena de reivindicaciones y redescubrimientos. No significa, en modo alguno, que la pintura interior de España no tenga, como todo diseño, valores universales. Significa, simplemente, que los llamados valores universales están más controladas por su círculo y arbitrio mercantilismo apreciativo en el que aún no tienen cabida. Pero éste es otro problema muy complejo la hace intocable por el momento.

Si no me equivooco, en el título que se me ha dado a guisa de petición, hay implícitos unos límites que no son sólo temporales, sino que la cifra de veinte años dejan entrever un deseo de resumen que se refiere muy nitidamente a la España posterior a nuestra guerra civil. Se trata, por lo que veo, de una rendición de cuentas.

Ahora bien, incluso aquí hay que juzgar las cosas. Pues con toda

CARLOS PASCUAL DE LARA



residencia hay maestros cuya curva magistral estaba perfectamente cerrada para el comienzo de nuestra guerra, como es el caso de Daniel Vázquez Díaz o de Joaquín Sorolla, por ejemplo. Ellos actuaron sobre nosotros seis años desde su magisterio, particularmente el primero, pero ninguna de las modificaciones estilísticas podían ya alcanzarlo. Lo que quiere decir que si 1939 significa una fecha inicial para determinados quehaceres de características comunes en la pintura de España, tales nombres, como por otra parte el de Gutiérrez Solana, tendrían que situarse en reminiscencias de promociones anteriores.

\*\*\*

Hace un par de años convencí a Alvaro Delgado para que fuese mi guía ocasional en el escenario donde se habían desarrollado las aventuras de la Escuela de Vallecas. Gracias a él descubrí que Vallecas, el pueblo, tiene visiones sentimentales con la historia más próxima de nuestra pintura que rehacen el tiempo de la conocida «Escuela». De la mano de Alvaro llegué hasta la cima que domina al pueblo, el Cerro de Almodóvar, para ver el «Monumento a los plásticos vivos».

Hay en él una historia que bien merecería un historiador más atento a los detalles, pero yo creo que aquí basta la simple referencia de sus significaciones. En mil sovenidas treinta y tantas, por no se sabe qué extraño mecanismo de las afinitades electivas, un grupo de artistas desdierón materializar en Vallecas su impresionista afán de renovar el arte de España instigando sus caídas. Entre ellos estaban Rafael Alberti, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez... Y ocurrió que entre todos ellos subieron hasta la cumbre del cerro unos ladrillos, unos cuños de acero y un poco de sabiduría de monumental. Levantaron allí un majestoso esqueleto de aproximadamente un metro de altura, en el que grabaron el nombre de Picasso, Van Gogh, Cézanne... No era precisamente un monumento a los plásticos vivos, sino a la plástica viviente. Cuando yo lo vi, aún quedaba un leve vestigio de los nombres inscritos, pero casi todo había sido ya borrado por el tiempo y por las inscripciones posteriores de

los amos dominicales. Luego he sabido que la agricultura ha rescatado ese metro considerando que le robó la plástica, pero la máquina fotografica de Alvaro recogió entonces oportunamente la prueba de su existencia. Y que se me perdone este inciso anecdótico.

«Por qué Vallecas? ¿Por qué no ese otro paisaje mucho más civilizado y europeizado de los alredores al norte de Madrid? Es imposible olvidar hasta dónde alcanzó el deseo simbólico de los ejecutantes. Pero es lo cierto que en aquellos tiempos era muy viva la sensación de alcanzar la modernidad desde la más genuina de la tierra de España. El paisaje impresionista a la Regoyos o Herzenstet estaba trascendido; estaba trascendido el impresionismo. Parecía quererse alcanzar el paisaje desde la infancia. Alberto Sánchez, tanto como Benjamín Palencia o como Ángel Ferrant, parecían querer hacer una especie de radiografía mineralógica a un geólogo —y me remito a toda su obra de aquel tiempo—. Parecían estar inciendo una especie de ero terrenal desde el que se divisaba la más auténtica modernidad. Importa dejar señalado ese momento previo a la historia de nuestras veinte años, porque ése es el establecimiento que calza con el primer eslabón de nuestra historia.

La escuela de Vallecas: en el comienzo, todos los indicios nos lo advierten, parecen que fue también una radiografía del paisaje. Así cabe esperar, al menos, de su maestro, Benjamín Palencia. Pero muy pronto parecen que el intrapaisaje quedó incorporado a un nuevo problematismo óptico. No se trataba ya de volver al impresionismo, sino de volver a la visualidad desde una posición en que las resonancias interiores tuvieran efecto. Al luminismo se lo había dejado de esqueleto.

La aventura plástica de los primeros años de la cuarta década, en la que al núcleo castellano se refiere, se remonta, en realidad, en tanto a la creación de mi paisaje con sucesos... Pero esta hazaña no puede atribuirse en exclusiva a la Escuela de Vallecas, porque si bien se mira, del núcleo de los cuatro discípulos principales que la constituyeron —Francisco San José, Gregorio del Olmo, Alvaro Delgado y Carlos Pas-



BENJAMÍN PALENCIA

## VENTO



## MIGNONI



cual de Lara—, aparte San José, todos deseaban hacer del paisaje el protagonista principal de su obra.

La vertebración del paisaje, en el núcleo sencillo de la pintura de Madrid, enlaza con todas las adiciones de posguerra, merced, principalmente, a Benjamín Palencia y a algunos artistas más jóvenes, como Juan Manuel Díaz Casaya, ligado por algunas coincidencias disciplinares con el grupo del monumento. Pero la vocación por realizar ese tipo de paisaje era algo que sin duda flotaba en el aire del tiempo. Porque absolutamente desvinculado de las indagaciones madrileñas, Ortega Muñoz, después de su retorno a la patria tras largos años de corriente europea, encontró también por otros vericuetos estilísticos su paisaje ralga. Lo mismo, en su rincón de la sierra de Castriz, Rafael Zabala.

Habrá que recomponer un tanto el escenario de los primeros años de la posguerra española para situar en él estos primeros pasos evolutivos. Recomponer, si fuera posible, el criterio estético imperante. Pues, sobre todo, el magisterio y la presencia benévola de don Eugenio d'Ors. Pero en aquellos años, a favor, probablemente, de la dosis de ironía que siempre quiso rebajar para sus aseveraciones más sensatas, parecía que el imperativo de la perfección formal según paradigmas canónicos del Mediterráneo, que pecularizaba su estética, dimitió en un cierto eclecticismo donde el que podía entenderse determinadas inserciones temporales. Era, por ejemplo, el eclettismo de la Academia Breve de Crítica de Arte, ostentosa en su complacencia por la gracia, pero radicalmente heterodoxa en su transigencia de lo característico. (Y no será ya quien le ponga peros a esa transigencia, sino los mismos preceptos ortodoxos.) En un sentido más restringido, a ese mismo género perteneció el de Enrique Azcoaga, cuya actuación crítica de aquellos



CUXART

años tuvo su importancia. En fin, estaba implícito en todo aquello un sentido muy sosegado de la modernidad, sin la esquina de la vanguardia hiriente. Criterio que no dejó de dar nobles frutos (piense, cuando estampo estas palabras, en el arte de un Pedro Bueno, por ejemplo).

Pues bien, en ese telón de fondo de selecticismo empezaba a dibujarse el germen del paisaje nuevamente vertebrado. Rafael Zabala, Ortega Muñoz y Palencia, cada uno desde su estilo, daban alfabecos en la puerta de lo genuino. Y en consecuencia fué lo que Manuel Sánchez Camargo llamó «Escuela de Madrid», de la que esa Escuela de Vallecas había sido, por lo visto, un minuscúlo germin. (Si esto fuere, por lo menos, una antología, me obligaría a dar nombres. Pero aquí, cuando se da un nombre, se da un ejemplo). La «Escuela de Madrid» significa, en el fondo, la cristalización en el ámbito colectivo de lo que había consistido en adivinaciones inconexas.

Para esta oleada del paisaje, donde una estilística más expresiva que formal (yo, inclusive, soy partidaria de hablar en este caso de un expresionismo del paisaje), tendría por fuerza que nacer por oposición ciertas virulencias de la forma. Nacieron, en efecto, posiciones bastante encorsetadas a ese tipo de paisajismo temperamental. Frente, en verdad, heterogéneo y difícil de someter a una unidad. Lo más característico de los *andalucistas*, o al menos lo más visible, era, en el fondo, el retorno a cierto clasicismo de genealogía florentina, totalmente adverso a figuras expresivas. El grupo Lara, Lugo, Valdívias (para dar también sólo tres nombres a guisa de ejemplo), reunido en torno a la Galería Boscholz, inaugura —con su sentido del linealismo, con su gama fría de color— un tipo de poesía intelectual frente a la poesía térmica de la «Escuela».

En rigor, esta caracterización por agrupaciones sencillas es el clímax fugaz de un instante de nuestra breve historia de veinte años. Pues la misma dinámica que los aglutina estilísticamente los va disolviendo a medida que van cristi-

el problema que decidía máximamente todas las definiciones.

\*\*\*

Conviene, antes de pasar adelante, echarle una ojeada al otro polo característico de las artes en España: Cataluña, para enfocar después, conjuntamente, el panorama de los últimos extremos de la modernidad.

Dos años el modernismo, el desarrollo del arte en Cataluña tiene características muy peculiares. Así como el arte que genéricamente llamaré «de Madrid» tiende a un tipo especial de isolacionismo con respecto a las solicitudes y ofrecimientos europeos, el de Cataluña es más abierto, está más en contacto con la última hora del tiempo. El arte que se produce en Madrid, cuando se siente desasistido de sugerencias, tiene una cierta capacidad de auto-nutrición que, si de una parte lo reduce a posiciones insulaires, de otra le confiere un inusitada vitalidad. Y no es que el arte de Cataluña no tenga capacidad de auto-nutrición, sino que sus raíces, en vez de ser tan geológicas como en la meseta, las determina el mismo Mediterráneo, que de por sí ya es un imperativo de apertura. Es también un imperativo de equilibrio; de ahí que la expresión sea más intelectiva y menos agresivamente temperamental.

Y así como la preguerra dejó ya en Castilla una adivinación del paisaje con vertebras, la adivinación catalana estaba mucho más al día con el mandato del tiempo. No se trataba, además, de una adivinación sin conexiones europeas, como la de Madrid. Se trataba del fermento surrealista. Miró y Dalí significaban ya mucho en aquellos años, pero el fermento que los había producido había dejado un limo de nombres menores.

Durante los años de la posguerra, a los momentos del redenominamiento del paisaje, corresponde una efervescencia muy especialmente catalana de cierto tipo de surrealismo. (Y no se piense que el paisaje dejó de ser un horizonte optativo para la pintura catalana. Por el contrario, persistió un tipo de paisaje sensitivo derivado del impresionismo —como el de Mompou— o un tipo de paisaje de valores formales radicalizados —como el de Villà—; pero ella, en toda su modernidad, no significaba imperativo de cambio.)

Los años de la guerra en Europa hicieron de Barcelona un mercado inter-

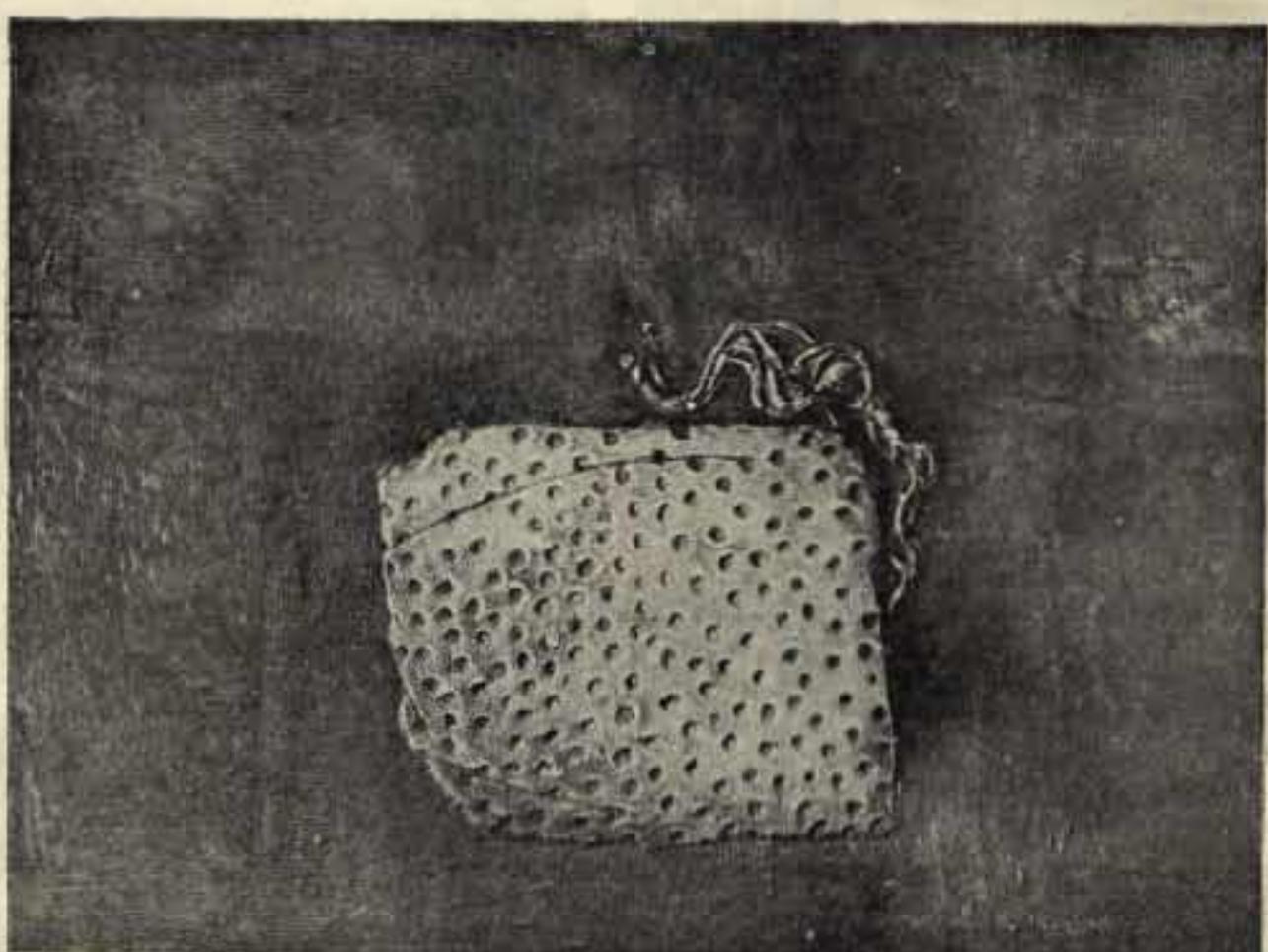
nacional de arte, el único en activo del continente. Pero esa efervescencia externa acaso fué más benéfica para los pescadores de río revuelto que para los artistas, porque parece faltar una coherencia —esa insolita en el arte moderno de Cataluña— en la estilística de aquellas años. Al final, a mi modo de ver, comienza a entreverse algo a través del grupo «Dau al Set». «Dau al Set» fué una última y muy importante llamada del surrealismo, en distinta escala de actitudes, y la actitud surrealista fué su materia aglutinante. El establecimiento de guerra que con él establecía hay que batearlo en ese caño de cultivo impreso que crecen algunas presencias como las de Dalí, Buñuel, García Lorca, Sebastián Gasch, etc.

En fin, lo que importa decir es que, si en Madrid la indagación de modernidad se hace rostrevando elementalidades en un fondo de selecticismo, en Barcelona se hace pateando una cierta veleta onírica que se proyectaba sobre el consabido fondo de equilibrio. Se trata, en ambos casos, de una apetencia de avetas hermosas, como la definía don Elías Tormo; pero la de Cataluña era mucho menos elemental que la de Castilla: se ajustaba mucho más a un ritmo y a una exigencia del tiempo de Europa.

Naturalmente, la faz de la nueva modernidad era mucho más rica que la simple faz de «Dau al Set», pues frente al neopressionismo imperante se presentaban actitudes expresivas, como la de Hurtado, o se rotaba timidamente el constructivismo abstracto, como en el caso de Plensurdí. Pero es que en el mismo «Dau al Set» el cruce surrealista no pasaba de ser aglutinante, y, desde luego, ni siquiera era predominante. Pues si bien habrá que situar en una cierta facción del surrealismo tanto a Juan Eduardo Cirlot como a Antoni Tapies, Jaume Brossa, Juan José Tharrats, Modest Cuixart, Juan Punyed, etcéteras, por otra parte las aportaciones de Miró, Aleu y Guineuvert indagaban un trasfondo de expresionismo ibérico en el que se daban la mano tanto con Santill como con Solana, y estos más con este último.

Tanto se radicalizaron estas posiciones, que al cabo de algunos años constituyeron antagonismos estilísticos. El grupo Tahull fué el último intento por darle una consistencia a todas las actitudes por encima de los antagonismos estilísticos.

TAPIES



El acontecimiento que viene a modificar radicalmente la situación de las artes en España fue, sin duda alguna, la I Bienal Hispanoamericana de Arte. De entonces acá las apreciaciones se han ido clarificando hasta la matización más exquisita. Pero en 1951 —quién no lo recuerda!— había una franca dialéctica infame entre lo que se llamaba con total ingenuidad «arte de vanguardias» y el imperante academicismo. La polémica que entonces se suscitó y que inmediatamente tuvo la virtud de comunicar a los sectores más desentendidos con la misma eficacia de un partido de fútbol —el arte ha llegado hasta la cima— traduce esa bastante plástica la situación. A partir de entonces, incesantemente, la llamada «vanguardia» adquirió carta de ciudadanía, y sin embargo a decir que casi llegó al poder, pues hoy apenas si quedan dos o tres salas donde el pasadismo se mantenga como defendiendo sus últimos reductos.

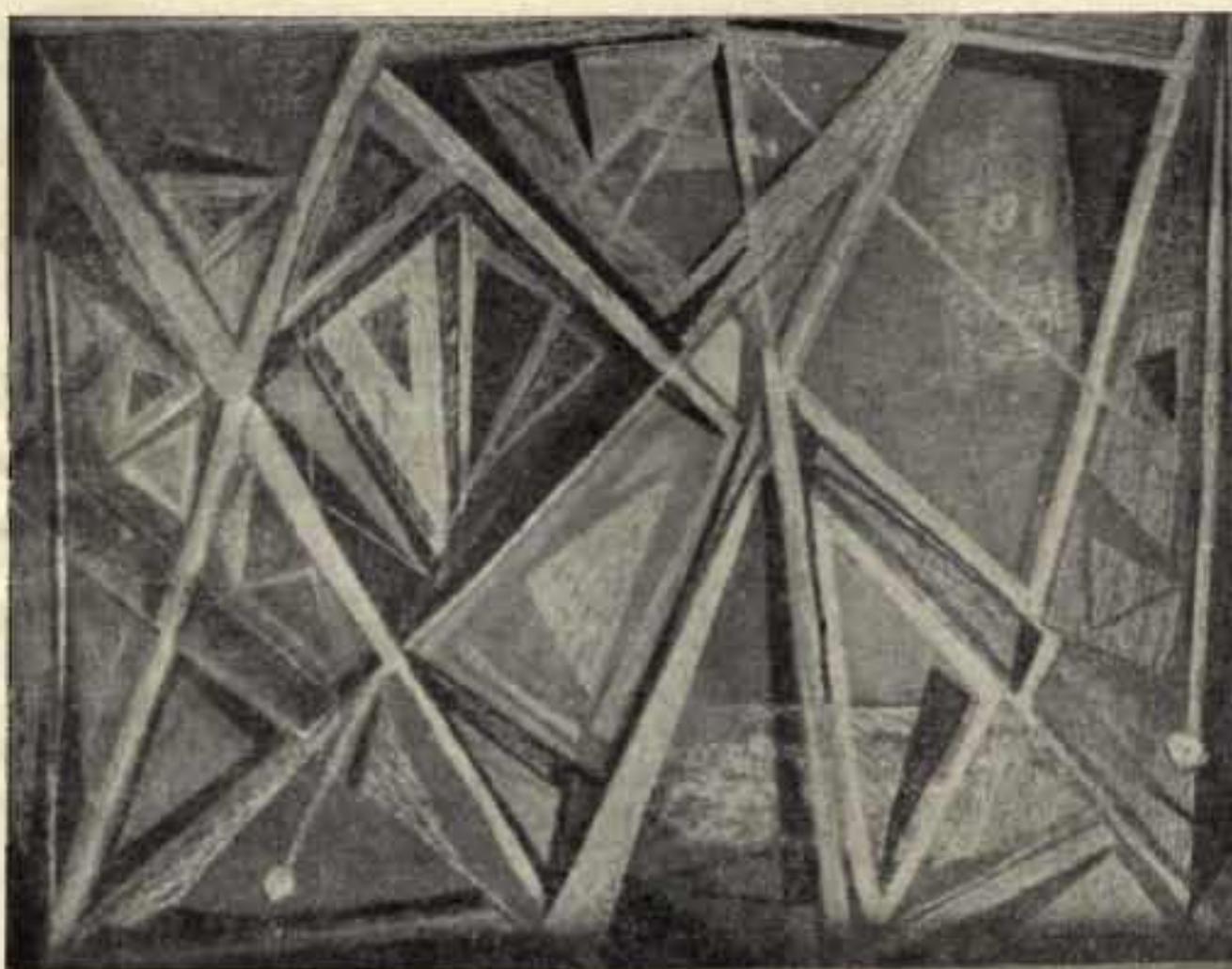
¿Qué es lo que ha ocurrido? La distinción del «vanguardismo de entonces», ya no sirve. La vanguardia se ha diluido en el arte. El antagonismo, en los años que siguieron, fue transferido a nuevas actitudes que podrían resumirse con dos palabras: Abstracción y Figuración. Pero tales pulsiones pertenecen

los tenía la convicción de que se definía, identificándose o diferenciándose de su posible interlocutor.

Naturalmente, no es posible acotar a las matizaciones estrictas en un trabajo de las dimensiones del presente. Pero hay que decir que, para que se llegase a las definiciones abstracto-figurativas, tuvo que nacerse alguna dualidad subterránea en el seno de nuestro arte, la cual no es posible definir más que groso modo. La vertebración del paisaje que encarna la Escuela de Madrid significaba, como decía, una cierta fugitiva y expresiva. Como reacción a ello, de manera imprecisa, surge el redescubrimiento de la convicción de que el arte debe tener su control anti-temporal que someta a los valores de la realidad a una condicionante abstracta de la forma. Si la menor duda, el cuadro magistral de Vázquez Díaz no es ajeno a este influjo pronunciado. Es lo cierto que la lucha frente a la llamada «Escuela de Madrid» es, en el fondo, una lucha por la primacía de los valores formales contra los valores expresivos. Plantada esa lucha, la divergencia entre abstracción y figuración era consciente. La exposición de arte abstracto que se celebró en Santander en 1952 como ilustrando



JUAN GUILLERMO



LABRA

ya también al tiempo pasado. Tales términos genéricos apenas si tienen un mínimo poder de definición. ¿Qué es lo que definimos, cuando, por ejemplo, decimos de Venta, Paredes Jardiel, García Ortega y Fernando Mignani que son figurativos? El término no puede pretender una identificación mínima. De la misma manera no hay la menor posibilidad de serlo unitivo cuando decimos que Labra, Seura, Basterreches y Canogar son abstractos.

En efecto, el vanguardismo, como hecho diferencial, quedó diluido en el arte a partir de la I Bienal. Los años que siguieron constituyeron una lucha de oposiciones y reajustes. Todo el arte de significación, todo el arte visible, era la antigua vanguardia. Ahora se trataba de dividir al arte según su tendencia hacia la figuración o la abstracción. Hasta 1955 quien se llamaría «abstrac-

to conceptual»? A mi modo ver, la agudización de dos viejas actitudes españolas. De una parte, la agudización de una fidelidad estricta al mandato legislativo de la forma, tal como en El Escorial, en Zarzurín y en Juan Gris. De otra, un deseo de potenciar lo que de anárquico y expresivo hay en el mundo hondo de lo español, tal como en Valdés Leal y en la pintura negra de Goya. ¿Qué ambas actitudes están, además, potenciadas por exhortaciones de la modernidad universal? Sin la menor duda. Afortunadamente, España no es una isla histórica. Pero a las solicitudes externas se responde con condiciones internas, y por eso la pintura española existe como tal.

Ahora bien, no cabe duda que ese antagonismo estilístico se hace más visible dentro del campo de la llamada «abstracción». Por ejemplo, se hace fundamentalmente visible en la oposición entre un formalismo y un informalismo. Pero hay que prever que todos los medios abstractos del concepto de abstracción y entonces veremos ambas actitudes en el campo concreto del arte.

La actitud más nueva está en el llamado «realismo social». Artistas muy valiosos han llegado a la horribilísima conclusión de que lo mejor que pueden hacer con sus productos es ponerlos al servicio de una totalidad. Tal actitud no ha pasado aún de la polémica, y yo espero, como en las demás, verla diluirse en el arte. Pues de la misma manera que el tiempo ha venido a demostrar que el arte no puede ser un problema de abstracción ni de representación, sino de realidad, el tiempo demostrará también que no es el realismo el que puede determinar la realidad del arte, sino la realidad la que potenciará un realismo.

RAFAEL CANOGAR



# LA FUERZA CREADORA

Ha aparecido estos días en librerías la segunda edición del libro de este mismo título, en el que Calvo Serer reunió hace meses las tesis centrales de su pensamiento político-cultural. Con esta ocasión, LA ESTAFETA LITERARIA se complacce en reproducir el texto de las páginas finales de dicho volumen, particularmente interesantes por la vivacidad con que están escritas.

DESDE meses antes del espectacular lanzamiento del primer satélite ruso, en octubre de 1957, un tema de frecuente preocupación fueron los considerables avances logrados por la industrialización soviética. Examinadas con cuidado, las cifras de sus estadísticas hacían prever que Rusia llegaría en plazo próximo a alcanzar los niveles de la Europa occidental, de seguir una y otra el ritmo de crecimiento que ambas llevaban. Y para dentro de unos pocos años más, los planificadores soviéticos anuncian ya la posible superación de los rendimientos norteamericanos.

La prueba de fuerza —que no quiere decir necesariamente guerra— que esta carrera industrial está imponiendo al mundo libre, obliga al Occidente a desarrollar su propio dinamismo creador. En esta situación surge con facilidad la tentación de querer imitar al enemigo, cuya fuerza descansa en que una minoría, un partido, actúa como expresión exclusiva de la voluntad general, y somete a la colectividad a coercitivo control para la ejecución de unos planes. La rigida disciplina, la obediencia sin discusión, la información unilateral, son las bases de la política comunista. Si por los frutos se conoce al árbol, ¿el progreso técnico e industrial alcanzado por los rusos no prueba la bondad de su sistema totalitario?

Evidentemente, en cuarenta años los comunistas han pasado, en un avance gigantesco, desde la carreta de bueyes a la energía atómica y la conquista del espacio. Los sufrimientos que esto ha costado al pueblo ruso tampoco pueden extrañarnos, ya que en Occidente la expansión prodigiosa de la revolución industrial costó a los proletarios precio parecido durante un siglo.

Pero por impresionantes que sean los éxitos industriales soviéticos, de ellos solos no puede deducirse la bondad y superioridad del sistema, si tenemos en cuenta que con anterioridad el Japón había logrado un ritmo comparable de industrialización, partiendo de otros supuestos, y no menor fué el de Inglaterra y el de Estados Unidos. La misma Europa occidental —que desde la revolución rusa tantas muestras escandalosas ha dado de desunión, vacilaciones e inseguridad— ofrece ahora, en 1958, por otras vías, un prodigioso desarrollo de su economía, de su técnica y de su industria.

Por otra parte, la coexistencia del mundo comunista con el Occidente va a someter a los soviéticos a la prueba de la libertad. No se ve el modo de que puedan eludirla, porque el poderío hoy está fundado sobre el desarrollo científico e indus-

trial, cuya fuerza impulsora y creadora es la investigación, la especulación pura. Y una y otra se han dado sólo en el Occidente, porque sólo en él ha tenido el hombre la máxima libertad intelectual y moral, que es necesaria para la acción creadora del espíritu.

En el mundo soviético, ¿va a ser posible, a mediados del siglo XX, la convivencia de una minoría de científicos, a los que se les concederá un margen de libertad por exigencias de su propio trabajo, con una masa de esclavos? Todavía no hace cien años —recuerda el juez Learned Hand—, los Estados Unidos no pudieron continuar viviendo sobre la división de sus ciudadanos en blancos libres y esclavos negros. La verdadera libertad es de por sí expansiva y no resiste los compartimientos estancos. La libertad no puede coexistir con la injusticia, con la falsedad, con el despotismo. Por su propio dinamismo tiende a participar en la obra del Creador, descubriendo el orden en la Naturaleza y creando el orden social en la Historia. En el primer caso, el hombre libre obtiene el triunfo sobre la materia, espiritualizándola hasta lograr el dominio de las fuerzas naturales. En el segundo, cuando el hombre despliega sus energías espirituales en el trabajo intelectual y la ascensión moral, se sitúa en el justo medio entre la exaltación del superhombre y el animalismo del infrahombre. Fuera de la obediencia libre a la ley moral, el trabajo y la técnica adquieren un carácter demoniaco, destructor de la naturaleza humana y del progreso histórico. Así, la energía atómica, que mal empleada acabaría con la civilización.

Ahora bien; tales contradicciones internas del mundo soviético plantean en sus relaciones con el Occidente un problema de «timing». Mientras las propias tensiones contradictorias de la dialéctica del comunismo —exigencia de libertad por la ciencia y supresión de la libertad por la política— producen sus efectos transformadores del bloque soviético, el Occidente puede llegar a un estado de debilidad e indefensión que haga posible antes la penetración o el triunfo de la agresión soviética.

La cuestión primordial, pues, no es tanto preocuparse por la fuerza o debilidad del comunismo, sino por las causas de la flojedad del Occidente, y por los remedios que puedan ponerlo en forma, mediante la recuperación de las fuerzas creadoras que le son propias.

La fuerza creadora del Occidente se ha manifestado sin interrupción a lo largo de dos mil años, mientras se ha afirmado, frente al colectivismo, el valor esencial de la personali-

RAFAEL CALVO SERER

LA FUERZA CREADORA  
DE LA LIBERTAD

# RADA DE LA LIBERTAD



dad humana como ser creado a imagen y semejanza de Dios. Secularizada esta creencia con el liberalismo, no obstante, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, la fe en el espíritu libre del hombre y en su inmensa capacidad creadora, ha seguido sosteniendo —aunque cada vez más débilmente— al mundo occidental. Dentro de este proceso de secularización, el liberalismo originó los mayores enemigos internos de esta tradición creadora: el nacionalismo y el capitalismo. El

progreso científico en plena monarquía absoluta. Pero la libertad espiritual de que gozaba el sabio de aquella época, del Renacimiento y del Barroco, es infinitamente superior a la que el científico tiene en el mundo soviético o en medio de la burocratización socialista. No entender esto es algo parecido al error —que señala Reinhold Niebuhr— de quienes no comprenden que el católico apenas encuentra limitada su libertad por la autoridad trascendente a la que obedece, en comparación con la supresión de la libertad que impone la autoridad totalitaria.

El Occidente, en busca ahora de la renovación de sus fuerzas creadoras, de su energía espiritual, necesita recuperar las fuentes de su conciencia libre. Para ello, frente al nacionalismo absoluto, vuelve a la idea de la comunidad universal cristiana. Frente a la propiedad absoluta, defiende la distribución propor-

primero, al convertir a la patria en valor absuelto, al hacer del nacionalismo una religión, desgarró la comunidad occidental, abriendo el periodo de las guerras civiles, que redujeron a Europa a la impotencia. El segundo, arrebatado por el dinamismo del progreso económico, olvidó el valor fundamental del obrero como ser humano y abrió paso a la crítica marxista y a la lucha de clases.

Al perderse la sustancia religiosa, creadora de la cultura occidental, el nihilismo y el materialismo irrumpen en aquellos ambientes donde no había penetrado el marxismo, rechazado por tiránico y por anticientífico. El gran enemigo del Occidente es hoy el materialismo, practicado, aunque no proclamado, cuando ya han sido superadas las tentaciones del nihilismo que floreció a partir de la primera guerra mundial. El confort, el bienestar sensual, la pérdida del sentido de la caridad, el predominio del número, son las características de la rebelión de las masas, cuya actitud conformista es la antítesis a la tensión creadora que exige la conquista de la Verdad y del Bien.

La pérdida de la fuerza creadora de la libertad que amenaza al mundo soviético agobia también —aunque por razones distintas— al Occidente. El espíritu requiere disciplina, austereidad, liberación de los sentidos. De este modo fué posible la especulación filosófica y el misticismo, sin los cuales —ha dicho Bergson— no se hubiera logrado el desarrollo científico y después el industrial y técnico. Aquella sustentación espiritual, intelectual y religiosa del Occidente tiende hoy a extinguirse con el materialismo sensual, que es un enemigo más peligroso que el mismo marxismo.

Se ha dicho que las naciones occidentales vivieron su gran

## LA COEXISTENCIA DEL MUNDO COMUNISTA CON EL OCCIDENTE VA A SOMETER A LOS SOVIETICOS A LA PRUEBA DE LA LIBERTAD

## LA PERDIDA DE LA FUERZA CREADORA DE LA LIBERTAD QUE AMENAZA AL MUNDO SOVIETICO AGOBIA TAMBIEN--AUNQUE POR RAZONES DISTINTAS--

### AL OCCIDENTE

cionada de la propiedad, lo mismo que antes se distribuyó el poder. Por eso no somos nacionalistas, ni somos tampoco capitalistas. Mediante la propiedad y la comunidad, el hombre puede mantener su independencia frente al Estado, resistir la masificación y vivir en libertad.

En este camino podemos ver el futuro con esperanza. El hombre soviético está abocado a sufrir la monotonía mortal de un horizonte limitado a este mundo, a pesar de todo lo que haya logrado en los procesos técnicos e industriales. Como máximo se petrificaría en un Estado burocrático socialista, parecido al que ya conoció el antiguo Egipto. En cambio, el hombre libre de Occidente podrá de nuevo encontrar la potencia creadora del espíritu, cuando sea capaz de todos los sacrificios con tal de que se realicen la Verdad y el Bien. Sacrificios que, sin duda, han de ser muy grandes, y que deben asumirse con un clima moral semejante a aquel que animaba la voluntad de Lincoln, cuando daba por buenas todas las pérdidas económicas y humanas que la guerra civil causara en los Estados Unidos, con tal de que triunfase la Libertad y la Justicia.

Emilio Gascó Contell

## LA MITOLOGIA CONTADA CON SENCILLEZ

*Esclicer, 1958*

A primera sorpresa agradable que nos produce el libro de Gascó Contell es ver que no se ha limitado a darnos una lista de la mitología griega sencillamente, como sucede con frecuencia al ser tratada esta materia. Ya en el prólogo se nos advierte que va a prestar especial atención a la mitología griega, india e islámica, y después vamos con agrado que, aunque éstas, en relación con las otras, tienen un espacio mayor dentro del libro, todas están en él representadas.

Comienza Gascó Contell con una exposición de las primitivas creencias y de la mitología del África negra, para saltar en seguida al continente americano. Los mitos de la América precolombina, las creencias de los astecas, mayas, chibchés e iberos, a pesar de las numerosas dificultades que presentan para hacer de ellos una exposición clara, van apareciendo con nitidez y precisión. Hasta ahora, cualquiera que quisiese trabajar en esta materia, tenía que adentrarse entre una maraña de mitos y leyendas donde los dioses aparecían entremezclados, sin que fuese fácil discernir cuáles eran sus verdaderos atributos. En el libro de Gascó Contell se logra explicar con claridad cada uno de los mitologías desde el origen de los dioses y la creación del Universo. Pero esto, contra lo que pudiera creerse, no da lugar a una enumeración árida y seca, pues el autor tiene la virtud de la amplitud y va haciendo que los mejores mitos surjan en su forma más poética.

Otra de las virtudes que encontramos en Gascó Contell es la de saber deshacer exactamente la materia mitológica de otras que están próximas, como la litúrgica, por ejemplo, con lo que nos libra en el caso de los astecas de la tremenda visión de los sacrificios humanos. En otros momentos, cuando las cosmogonías o teogonías aparecen difusas, nos da una pequeña visión histórica que sirve de base para acercar y perfilar la aparición de los diversos dioses y creencias. Tal es el caso de la mitología caldeo-asiria.

Y con esto, dejando a un lado la exposición sobre las de las mitologías egipcia e India, por no citar



más que estas dos, que han producido obras de excepcional magnitud literaria, pasamos a la exposición de la mitología griega.

Al llegar aquí, la narración toma un matiz nuevo, un entusiasmo que la vivifica. Los dioses helénicos están muertos, pero tienen una supervivencia que saca vida en el culto que les ofrecieron; las artes y las letras, culto que al traves de los siglos continúa trabajándose el pensamiento y el sentimiento occidentales, nos dice el autor. Este sentimiento estético es el que da lugar a que la exposición de la mitología griega entre mayor entusiasmo e importancia, pero el mitólogo sabe refrinarse y acude a los «Tengurines» de Homero para explicarnos el proceso genealógico del Pantheon helénico. Los mitos de los diversos dioses, las leyendas de los héroes se van desgranando, se van continuando con las sencillas requeridas por la Colección en que el libro está editado, pero sin perder en nada el instinto poético que los informa.

En resumen, Gascó Contell ha sabido amalgamar en su «Mitología», con una prosa de buenas castellanas, lo útil con lo ameno.

Por último, un pequeño Diccionario de Mitología Universal acaba de completar la utilidad de este libro.

C. R.

## Francisco Luis Bernárdez "TRES POEMAS CATÓLICOS"

S'ha discutido mucho sobre la impureza e incluso inconveniente de añadir a las creaciones literarias el adjetivo católico o católicas. El principio de desacuerdo ha estado y está fundado en su evidente y a veces trivial utilización. Y hasta aquí viene la utilización. Novela, teatro, poesía católica a menudo sólo por reflejos indirectos que nadie tiene que ver con el Dogma, resueltas en la maraña del contrasentido. Entonces sobran supuestas acusaciones.

No es éste el caso de Francisco Luis Bernárdez, importante poeta argentino, diplomático, profesor de Líneas en Hispanoamérica que Dios guarda. Sus «Tres poemas católicos» lo son de principio a fin por algo más que el título. Motivos, formas, tono, sentimiento y pensamiento (todo es uno y lo mismo) se hallan integramente en una línea clara. El Dogma en cada uno de ellos se ha hecho verso y se nos transmite experiencias de lo católico, expresadas mediante un bello simbolismo, equilibradamente, con una gran fidelidad estilística a una tradición española.

No es extraño en un poeta hispanoamericano ese respeto a un cauce tan suficientemente establecido. Bernárdez insiste con soiego, desmejora estrofa a estrofa, se humilla al máximo para recibir el contenido de la verdad. No es que se trate de pura recepción, más verdadera siriana, esfuerzo personal, adentramiento en él, y la especial sensibilidad de la fe sin tormento hace el «milagro».

En «El buque» se utiliza para transmitirnos esa sensibilidad el simbolismo que si está bastante desarrollado en la poesía contemporánea, tan saturada de tanto directo, si no agotado de aseveracionista fórmula. El poeta está situado en suprasrealidades líricas de sentido. En

situaciones que roban la mística. Como en San Juan de la Cruz y en todo poeta auténticamente religioso, las cosas reales hemos de entenderlas bajo una luz diferente. Bernárdez narra sus emociones, los desarrollos en argumentos, las dramatizas, sin variar, en este poema a que me refiero, su ritmo estructurado en líneas. Línea, trocha de escala aseguada para llegar con paso seguro a la revelación de lo que se nos presenta al punto como un encierro misterio.

*Mientras el buque vuela,  
oscuro por la fur del mediodía,  
la fur que me revuelo  
y la fur del nuevo día  
se van entremezclando con la mía.*

El poeta quiere fusionarse con algo divino. Luces entremezcladas, dice. Catolicismo es siempre participación y en F. L. B. participación de lo sobrenatural en la medida humana. Sus elementos poéticos son armoniosos y sencillos a más de bellos. Si en «El buque» predomina sobremodo el relato, en los dos restantes poemas —«El Angel de la Guarda», «La flor»— no prescindiendo de esa manera equilibrada y emotiva que ya señalo, se acentúa lo lírico. El Angel de la Guarda y la Virgen invitán en el poeta una nueva dimensión: la entrañable. Se trata, claro es, de esencias y presencias que anidan el alma del hombre. El ritmo necesita entonces variar —tercetas, sestetas— acuerdo con la jugosidad y bondad de sentimiento. La infanta se hace inferior:

*Y en el fondo feliz de la distancia  
si los oídos enterescos  
de la Tierra gloriosa de la infancia.  
Los plenos de mis cosas redondas  
que mostraban más en mis ojos  
las breves lucides de más suyas horas,  
se volvieron más blandas y más dulces  
cuando asistíos en su lecho alto  
el peso de los pesos de más pesos.*

Tal vez sea en «El Angel de la Guarda» —dijo de torretones y liras— donde Bernárdez alcanza sus mayores calidads, pues toda su arquitectura clásica gana intensidad al estar en movimiento.

JIMÉNEZ MARTOS

## PUNTUALIZ

L libro de Juan Luis Alberg «Obras actuales de la novela española» (1), dedica un prólogo a la novela y su arte, esbozando, como él lo llama, de cuestiones importantes y decisivas que borinan muchas de las prácticas aparecidas más tarde en las monografías de este libro de ensayos. Cita al principio Alberg su comentario sobre la ambición de trascender: tareas por puntos.

1. La ambición de trascender. —Basta ampliarlo un poco, como di bien dire, una de las definiciones permanentes tareas que aún no ha emprendido la narrativa española contemporánea. Si durante el siglo XIX la novela era sobre todo un verdadero espectáculo, el siglo XX atravesó una serie de ideas y de evoluciones desconcertantes, que llevan a considerar la novela como género destinado a entablar tacha, y no solamente a distraer. Poco más me produce estupor —sigue dirigiendo Alberg— los novelistas que siguen cultivando lo que muchos llaman novela-sociedad, es decir, relatado por relato, en desastrosa competencia con el reportaje y las periódicas. Acaso estaría precisamente aquí. Porque creemos que la novela-novela o relato-relato, como di indico, es una cualidad primordial antes de principiar con la ambición de trascender. Habría que discernir las características que convendrían a la novela de ambición. La novela de ambición en sus ideas, en su proyección, tiene que partir básicamente de un relato-relato. Tomemos un ejemplo: la novela católica. La ambición de mostrar un problema religioso, un conflicto espiritual, un enfrentamiento de ruindad y gracia, de agradecimiento y desinterés, de tantas otras cosas, necesita para su valoración novelística perfecta —¡tan esencial siempre!— de una novela-novela, de una expresión narrativa que en sí sola constituya un acontecimiento. Entonces el bagaje de la ambición, sin perder su peso, irá deslizándose por el río del relato-relato, sin que nadie se apereba hasta la última página. De aquí el peso, al cerrar el libro: lo aquí la transcendencia depositada sobre la orilla. De esta forma, habremos de preguntarnos, respecto a la novela católica: ¿Qué fuente secreta no permite emocionarse ante una novela católica de intención y temprana hierarquía de expresión? Recordemos obras reducidas de Bernárdez, de Graham Greene y esa apasionada historia de Conrado «El cielo y la tierra». Volvamos al principio: se necesita el lomo de la novela-novela, preparada, para sobre él colocar la ambición de trascender; no separar las dos fórmulas, porque ni la una ni la otra podrán salvarse.

2. Pero no va Alberg, ciertamente, por esos caminos en su prólogo. Indica si la tendencia al relato-relato es desastrosa competencia con el reportaje y los periódicos. Desastrosa competencia, que otras veces servirá para crear en una posible influencia. El gran escritor francés Jules Romains define ya hace tiempo esa afrancesada cine-literatura que nuestro mundo literario podría significar una dificultad. Dijo: «Maldita la tertulia, a mi juicio, es que todas las épocas, una de las artes, aparte de la literatura, está ya completamente preparada para interpretar una determinada tendencia de la sociedad en aquel momento. Pero como sea que la literatura, a causa de su extremada flexibilidad y de los medios tan diversos que posee, está siempre en contacto con todos los movimientos y todas las demandas del espíritu; en una palabra, como sea que es el arte más «no-autónomo al alma humana», resulta que nunca deja que nace o crea una necesidad espiritual sin procurar responder a ella; tanto es así que en todas las épocas la literatura y casi de las otras artes se encuentran curiosamente, alrededor de análogas preocupaciones y efectos, esfuerzos de expresión paralelos. De ahí la apariencia, a menudo engañosa, de que la literatura es influida por esa otra parte por la postura y modos del siglo XIX y por la mitad a fines del mismo siglo. Si aerto que los recursos del cine, llegado a su edad adulta, han venido a responder, a su vez, a la necesidad que experimenta el espíritu moderno de expresar el dinamismo y la multiplicidad del mundo en que vive. Pero no es menos cierto que la literatura, para responder a esta misma necesidad por su parte, no tardó al cine y supo encontrar en sí mismo el principio de una renovación aceptada de su técnica. Hemos de añadir que las innovaciones de los procedimientos, que acabo de exponer, no debe ocultar las profundas diferencias que subsiste entre ambos modos de expresión al tiempo dejar que desconocemos los poderes inimitables de la expresión literaria.

3. Aboga Alberg por la novelista de personalidad propia. «Basta y sobre con esta personalidad que digo, porque de ella solo puede expresarse todo un mundo de valores humanos, de serio pensar, de cuestiones que vuelan muy por encima del mero entretenimiento». Después remitimos a los novelistas que carecen de ese tacto personal, de ese toque sutil transferible que sabe poner en cada página la huella de su mano. Por último, los compara con el universo inconfundible de la generación del 98.

Creemos que la personalidad, aunque se incorpora a través de los años, se lleva siempre, desconocida pero asible, en ese interior perpetuo, mundo y espíritu de cada novelista que existe. La personalidad reposa en el escritor y sin embargo el escritor puede lanzaarse, bajo ella, por caminos diversos. De tal forma, que cuando uno cualquiera de los libros de un mismo escritor parece distinto, depende de una deficiente concentración de la personalidad, no de una falta de ella. La novela española actual tiene sus personalidades separadas, no su personalidad reunida. Así, Zunzunegui escribe siempre con su vida personal; los tres

(1) «Obras actuales de la novela española», Juan Luis Alberg. Taurus, 1958.

# ACIENAS A LA NOVELA Y SU SER

*Algunas contestaciones al libro de Juan Luis Alborg sobre la novela española*

Por JOSE JULIO PERLADO

luras de Aldecoa tienen naturaleza propia, las mujeres en Elena Quirós o las mujeres en Carmen Laforet, el mundo elaborado de Pedro de Lorenzo o la sociedad de Tomás Salvador, etc., todas son personalidades definidas. Y tal vez no haya por qué retratarlos a todos en grupo ante la cámara del 36, sino contemporáneos en fotografías individuales que no reúnen, sin embargo, la fuerza de su mundo.

4. Luego, ante esa lista considerable de ejemplos de inexistencias novelísticas: de Kipling a Dagerkval, pasando por escritores tan opuestos como lo es Mauricio a Giono y la de Latouche a Hernán Iraso, y coincidiendo con Alborg en la falta de sentido en la significación de la novela española, formularemos un breve reproche:

Que los actuales novelistas españoles acusan en multitud su mundo interior y sus circunstancias por muchas y conocidas razones: Joyce, en su «Ulysses», penetra en un exceso psicofisiológico; Huxley, en su humor acerado; Gómez, en su sinceridad; Mann, en el mundo interior; Faulkner, en su religión de raza; Maizan, en su visión poética; Kazantziuk, en el espíritu de las masas; Hermann, en Dios; Camus, en el secreto del hombre. ¿Quénes y cuáles entre nosotros penetran tan adentro? Seguramente el novelista español no es más demandado por andar en cierto modo de espaldas a algunas problemáticas. Cuando avanzas en lo buenas, no consigues apoyar determinadas situaciones que enriquecerían tu análisis así en su mundo interior o que reducen a vacío la entrañada vida de Barquín, o la religión se echa a una convulsión —boya flotante en nuestro mar vacío— u el secreto del hombre se difumina tanto que habremos de pensar si no conocemos su verdad a nuestro hombre o es que no tenemos por qué descubrir algunos de sus secretos.

5. Frente a esto —y ahora en contra radicalmente de la posición de Alborg en su apartado «monotonía y personalidad»—, exponemos una serie de razones.

Lo que comentamos en nuestro punto anterior sobre la falta de individualidad en la «significación» de la no-

veña española no justifica ese raro y turbio ala que a nosotros, al parecer, falta de monotonía. Principiamos diciendo que por mucho que Maurota en su estudio sobre Julio Roa y Rúa haya querido precisar con su «nuevo sentido francés» con esa palabra monotonía, se ha quedado corto y nos ha dejado —por lo menos a mí me ha dejado— algo perplejo. evidentemente, está engañado mal la palabra monotonía, como representación de una inexistencia. Lo sería «existencia», que diría don Eugenio O'Dea, al hablar del oficio literario.



podría trasladar su concepto en este caso a la individualidad, en la composición y en la visión de la obra elaborada. Monotonía (aparte de ser palabra equivocada al referirse en estos términos), es imprecisión para poder entenderlo. «No existe originalidad sin monotonía», dice Maurota. Muy amplio tiene que ser nuestro criterio, si considerar esta frase si queremos seguir con claridad hacia adelante.

La sorpresa —según Alborg, uno de los defectos actuales al escribir— ribs con su monotonía. «Pero es que nacece es una verdad radical tal interpretación». En nuestro punto al hablarnos de las personalidades separadas en nuestros novelistas. Recíndimos en ello. Escribió Alborg: «Aunque ya es mucha para callar a un escritor esa similitud pasiva para dejarlo impresionar por un mundo más diverso». «Pero que mundos frágiles diversos se realizan? ¿Habrá que decir de nuevo que Aldecoa ha conseguido para su trilogía de tierra y de mar unos perfiles especializados?». «Es necesario repetir que el universo de Pedro de Lorenzo juega siempre de un mundo íntimo». «¿Qué son, pues, tales desventajas?». «Diversidad».

Alborg cita a Cela —ja Cela pre-campeón— como prototípico de la «aventurera monotonía». «Pero qué se juzga entonces?». «La gramática o el mundo personal?». «Qué monotonía verdadera tiene Cela en el Pascual». Durante o en «espeluz de reposo» y que una «sin catarsis con Miss Cauet». Precisamente Cela conserva una única monotonía —y en él si que se hace peligrosa la palabra— basada en su mestizo de escribir. «Qué se juzga: en éticu o su pensamiento?». «No ha estado siguiendo Alborg el tan apasionado pensamiento».

Pero aún más habla de algunos autores y los títulos de desperdigados, de entregados —permaneciendo— a la diversidad. Habla de Tomás Salvador, por ejemplo, y dice de él: «A lo largo de sus 12 libros ha merodeado cumpliendo en todos los tonos: ilusión delicada, voz seca, impersonalidad de repertorio, sutiles intuiciones, aventura apresurada, psicología en «tempo lento». «Pero es que tal vez es todo eso un autor? Creemos que el señor Alborg no ha sabido comprender que Tomás Salvador, concentradamente, desde «Cuerda de presos» a «Cabe de varas» y pasando por «Los ultrasonidos», cumple contadas excepciones, refleja un mundo definitivo, escogido, desarrollado en todos sus tantos: el mundo del surgido y del «volar» de la ley. «Y qué importa entonces el ayudarse para esto y servirse para conseguirla de un medio expresivo como el trámico delicado o el «tempo lento»?

Elena Quirós —a la cual nos hemos referido antes— también tiene un acento menos perceptible, por decirlo como dice Alborg, «que su personalidad, sobre todo su tipología y universo femenino, constituye una prueba de concentración intensiva, y su desparpadeada. Y nacece su obra reciente. «La última contraria sea el vórtice a la inerciaizada que, o bien rompe todo en circos donde «Vienta del norte», o bien abre caminos nuevos, comprendidos ya con gran dureza. Pero esto no quita suerte alguna —añade Alborg— que la sensibilidad de Elena Quirós —qué palabras tan extrañas otra vez!— no exista en sus otras. Allí mismo existe en Carmen Laforet o en otro de los citados, Casimiro Puche.

La postura inicial, pues, de todos ellos hace de un angulo precompilado, no se visible. Y si aún no se entiende todo el mapa de su monotonía como todos queríamos, se unidos por su alta caria producción y en otros por sus años de juventud, tan elegantes y tan dignificables.

LIBROS • LIBROS

PUBLICACION DE UN CATALOGO GENERAL SOBRE «POESIA, TEATRO Y NOVELA».

Los editores españoles tienen actualmente en preparación un interesantísimo Catálogo General de obras de «Poesía, Teatro y Novela», que aparecerá al público en este mes de abril.

EXPOSICION INTERNACIONAL DE LIBROS DE TEXTO.

MAS DE 8.000 LIBROS SELECCIONADOS ENTRE TODOS LOS PAISES DEL MUNDO.

Desde el pasado mes de marzo, se celebra, en la Biblioteca Nacional, la I Exposición Internacional de Libros de Texto de Enseñanza Media, organizada por el Centro de Orientación Didáctica y el Ministerio de Educación.

Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Canadá, Cuba, Chile, Dinamarca, Filipinas, Finlandia, Francia, Inglaterra, Italia, Japón, Nicaragua, Portugal, El Sal-

vador, Suecia, Suiza y Estados Unidos han remitido más de 8.000 libros.

La exposición comprende, además de los textos, tratados de Metodología para profesores. Se encuentra en prensa el Catálogo de los Fondos Editoriales, reunidos con este motivo.

LOS EDITORES ESPAÑOLES PIDEN QUE SE LES PERMITA PAGAR EN LIBROS UN DEPUESTO OFICIAL.

El Consejo de Administración del I.N.E.L.E. examinó en escrito, presentado por el Grupo Nacional de Editores al ministro de Hacienda, en el que se solicita que el Estado exima a los editores del pago del impuesto sobre beneficios industriales, y en contrapartida los editores se comprometen a entregar libros por un importe igual al doble de la cantidad en metálico cuya exención salte.

El presidente del Consejo de Administración del I.N.E.L.E. acordó apoyar a los libreros con todo interés y gestionar la aprobación de su propuesta.

Nuevos Horizontes: Barcelona, Vergara.—Denis, Henri: La crisis del pensamiento económico. Trad. Esteban Molit. Precio, 30 pesetas.

Perrin, Joseph Marie: Vivir con Dios. Madrid, Rialp. Precio, 30 pesetas.

Denis, Henri: La crisis del pensamiento económico. Trad. Esteban Molit. Precio, 30 pesetas. (Nuevos Horizontes.)

Gizzotti, Benvenuto: Principios de política, derecho y ciencia de la Hacienda. 2.ª edición.—Madrid, Inst. Edit. Raus. 200 pesetas.

Pedersen, H. W.: Los costes y la política de precios. Traducción de A. Koefoed. 2.ª edición.—Madrid, Aguilar (Biblioteca de Ciencias Sociales). Precio, 130 pesetas.

Ballesteros, Manuel: Observaciones sobre la reforma del Código Civil. Madrid, Inst. Edit. Raus. Precio, 16 pesetas.

Martínez Remis, Manuel: El amor y la mujer en la poesía.—Madrid, Edit. Siles. Precio, 35 pesetas.

Alonso, Dámaso: Tres sonetos sobre la lengua castellana (con tres comentarios). Madrid, Editorial Gredos.

Menéndez Pidal, Ramón: La lengua de Cristóbal Colón. 4.ª edición.—Madrid, Espasa Calpe. Precio, 18 pesetas.

Regnier, Georges: Cómo construir un film: 8, 9, 16 mm. Del escenario a la proyección.—Barcelona, Omega. Precio, 175 pesetas.

Sagardia, Ángel: La zarzuela y sus compositores... por J. Bilbao, Confidencias y ensayos. Precio, 10 pesetas.

Vileta, F.: La vida del circo.—Barcelona, Edic. G. P. (Encyclopédia Popular). Precio, 2 pesetas.

Ruiz Morales, Diego: Menudencias de historia taurina (siglo XIX).—Madrid, Unión de Bibliófilos Taurinos.

Warner, Fernando: Técnicas teatrales. 2.ª edición corregida y aumentada.—Barcelona. Precio, 795 pesetas.

Nora, Eugenio G. de: La novela española contemporánea. Vol. I.—Madrid, Edit. Gredos (Biblioteca Romántica Hispánica). Precio, 140 pesetas.

Hernández, Antonia: Eternidad de España.—Madrid, E. D. H. (Distribución: Ediciones Iberoamericanas). Precio, 150 pesetas.

Bartschmidt, Margarita: La conciencia del rey. Trad. B. Unzueta.—San Sebastián, Distribuidora del Norte (Madrid, Difusora del Libro). Precio, 110 pesetas.

Biblioteca: Premios Nobel. Madrid, Aguilar.—Paulkner, William: Novelas escogidas. J. Napoleón: Heidenstam. G. G. Verner: Obras escogidas. Pitandellio, Luigi.

Foto, Biblioteca: Barcelona, Omega. Regnier, Georges: Cómo construir un film: 8, 9, 16 mm. Del escenario a la proyección.

## TEATRO NACIONAL MARIA GUERRERO

### ● El autor no pretende hacer teatro educativo

REPRODUCIMOS a continuación, textualmente, el artículo 2º de la Orden del 6 de junio de 1861, que reglamenta el funcionamiento de los teatros oficiales Español y María Guerrero.

Dice así:

Art. 2º Serán fines de los teatros oficiales Español y María Guerrero la realización de campañas artísticas de carácter teatral, sujetas siempre a las más exigentes premisas de orden artístico y cultural, fundamentalmente basadas en el teatro clásico español y extranjero, y en el más estético entendimiento de las mejores obras de teatro moderno contemporáneo.

## LA OBRA DE NEVILLE

EL señor Edgar Neville nos dice en su artículo que él no hace teatro de mensaje. No creo que sea difícil convencernos. El señor Neville hace un teatro simpático, que trata de divertir al público que está en la sala, continuamente salpicado de chistes, que a veces no se notan y que a veces no se ríen. Sin embargo, de arranque, las obras siempre resultan graciosas y simpáticas y flota sobre el escenario ese concepto algo educativo que del teatro y de la vida tiene el autor. «Puede la pelmaztería ser curada?» —pregunta el señor Neville—. Importante pregunta en el mundo actual, que, a pesar de su trascendencia, el autor prefiere dejar sin solución, lo cual hace que la importancia de la obra sea algo menor que la de un anuncio de publicidad al uso que nos descubre un mal, pero siempre nos brinda una excelente solución para el



mismo. Menos importante, pero también menos presuntuoso.

Después de estas breves consideraciones pasamos a hacer para el público una crónica de lo que una señora, que el crítico tenía al lado, fue diciendo durante la representación, descartada la posibilidad de que el autor haga teatro, ni educativo ni de mensaje:

«Cuando aparece el decorado ese de casa vieja tan solemne, mi vecina dijo:

—¡Qué horror, qué pesadilla de habitación!

En cambio, cuando aparece el piso moderno en que mora la desconsolada viuda, la señora comentarista dijo:

—¡Qué piso más moderno, así da gusto!

Como se ve seguía filemente las intenciones del autor, a su vez filemente interpretadas por don Claudio de la Torre.

En el descanso, la vecina de localidad —dama elegante y suficiente ella— comentó:

—Pues mira, es verdad, de eso que dicen de la media naranja... ¡Nada!

Y cuando la vida del matrimonio transcurrió pintorescamente, añadió:

—¡Es verdad, ese de la pelmaztería no se cura nunca!

Mientras tanto, Picasso nos demostraba que se puede hacer el pelma con mucha gracia y que lo mejor de la obra era su interpretación del tipito que le había caído en suerte.

Al final de la obra la susodicha señora dijo:

—Este ha bajado mucho. No se mantiene el nivel. Es que es muy difícil.

Y la señora tenía razón: toda obra con situación, pero sin contenido de ninguna clase, baja inexorablemente. A mademoiselle Mallet Joris ya le dijeron, con ocasión del último Premio Fémina, que era difícil hacer una novela sobre la mediocridad sin que resultara mediocre. Así pues, es difícil hacer una comedia sobre la pelmaztería y que no resulte pesada. Aun para mi vecina de localidad, tan bien dispuesta a entender al autor.

Por mi parte no tengo nada que agregar, pues el autor y yo no esperamos del teatro las mismas cosas. Militamos en campos separados. Y como él dice en su auto-crítica: «Esto de la pelmaztería es cosa muy subjetiva y siempre hay quien se halla a gusto con el que aburre o irrita a los demás.» Pues eso.

LUIS MOLERO MANGLANO

## CARTA ABIERTA A DON RAMON PARDO MERINO

My señor mio:

Encantado del favor con que defiende a don José María Pemán, autor de toda mi consideración, quería empezar diciendo que en principio coincidimos, pues también yo, en mi artículo sobre el "Teatro 1939-40", he querido defenderle. Pero la expresión es incorrecta. Don José María Pemán no necesita de nadie que le defienda. Trato de decir que al resumir la obra de tan ilustre dramaturgo traté de ser positivo y poner de relieve las cualidades más destacadas de su teatro, como puede usted comprobar releyendo el citado artículo y la frase que da entrada al ensuicamiento de Pemán, Luca de Tena y Calvo Sotelo. Usted, además, habla de mi condena de la parte central de la obra del señor Pemán. Y esto es incorrecto: si mi juicio le parece a usted condena es simplemente que diferimos en la apreciación sobre el valor de la obra teatral ensuicin-

da. Para que conste que no fue mi intención condenar ni zaherir.

En cuanto a las obras que se escapan de esa zona central a que usted alude, para mí tienen, en su conjunto, menor importancia que la labor objeto del estudio. Coincido en que el señor Pemán ha sabido, con su teatro, dar un aire nuevo a temas viejos, pero no precisamente a través de sus versiones originales de las tragedias griegas que cita, sino a través de esa zona central en la que figuran obras que presentan con originalidad la eterna presencia de la ambigüedad de nuestro refranero. Me sigo resistiendo a creer que en dichas obras el señor Pemán haya puesto de relieve verdades de profundidad filosófica o religiosa. En cuanto a las obras que se escapan por debajo de la requerida zona central, no han sido mencionadas, primero porque, como usted reconoce, tienen menor importancia, y segundo, por-

que ninguna de ellas califican ni han servido para crear el prestigio del señor Pemán. La carencia de espacio debe ser fría a colación no sólo en este caso, sino en el estudio de otros muchos autores incluidos en el artístico y de aquéllos, muy a pesar mío, no mencionados. En breve aparecerá un estudio más extenso en el que, precisamente al hablar de la obra del señor Pemán, hay una cifra de la titulada "El viejo y la niña". Fuerza la frusquería, le diré que las he leído todas, todas las que no fuere el gusto de ver representar, y ello debido a la amabilidad de don José María, que tuvo la gentileza, no hace mucho, de enviármelas.

Nada más. Solo quiso en mi estudio representar el término medio entre los estupores desmedidos que de nuestro buen autor se hacen hoy en día y del prestigio que como autor dramático en la etapa ensuicinada tuvo.

De acuerdo también en que la prensa, cualquiera que sea, no debe mezclar en sus juicios literarios alusiones a las cualidades o defectos personales de la persona ensuicinada. Malo es acusar a nadie de vanidad, malo también decir que "el articulista, de una sola pluma, silenció obras, como meros pretextos para presentaciones espectaculares y populares que para él seguramente no cuentan". No me interprete usted, señor Pardo, si me admira. Eso no es justo. A mí las representaciones de ese tipo me gustan, y sobre todo si están montadas por Tomayo. ¡Cómo habrá de ir contra algo que va respaldado por una razón social tan potente e importante!

Berry de locos..., y en el teatro apenas si queda alguno. Un loco de esta clase ha de ser demasiado valiente e independiente.

LUIS MOLERO MANGLANO

# DE LO QUE OCURRIÓ ENTRE EL SAUCO Y LA RAMONA

CUENTO, POR FRANCISCO GOZALVEZ

A esos pueblos de la vieja Castilla, que guardan celosamente sus tradiciones.

**E**n Tartaja, las mujeres se aburren. Por eso ya no va nadie cuando lo de las vacaciones, y eso que el agua de la Fuente de la Chorriza no es manca, que digamos. Pero es lo de siempre, ya se sabe, que las señoritas de la capital, al no tener de qué hablar, inventan lo de las moscas, lo del calor, que si luego truena, y, lo que es peor, lo de las bofetadas por la calle. ¡Qué más quisieran ellas que barre sus casas como aquí en Tartaja barremos las calles!

Y no es que no haya cosas pa contarse las mujeres, que si las hay. Lo que pasa es que allí todo se ve, y lo que se ve no hace falta decirlo, que está bien claro. Y lo que no se ve se dice a grito pelado, y eso es lo que no gusta a las señoritas de la capital, «que pierda interés el asunto». Ya me tengo sabido que pa ellas eso del interés está en decirlo todo despacito, a la oreja, tirándole a una el aliento caliente a la cara.

Claro que, en realidad, cuando a Tartaja vinieron los primeros ciudadanos en el mulo del Choni (que eso es lo mejor del pueblo, que no tiene carretera y hay que ir veinte kilómetros en mulo a través de la sierra), no había ocurrido lo del Saúco (Salvador, según su madre, que en gloria esté).

Pero ahora me pasa por las mientes que ya pa entonces había ocurrido lo del coscorrío, y no sé bien si lo del hacerle la tranquera a la Ramona, aunque tengo entre cejas que también.

Lo del coscorrío fué bien claro, aunque era al anochecer y no había luz en la calle.

Dicen que en la capital esto del coscorrío no se conoce, y que moros y moras salen juntas y juntos: «Qué barbaridad! Hay que ver cómo está el mundo! Así no, ¡faltaría más! Cuando un moro quiere demostrar su interés a una moza, le da el coscorrío, y en paz.

La Ramona iba tan tranquila calle arriba, y sin fijarse en nada (no siempre he tenido pa mí que deba ser malo, aunque ella dirá que eso es una estupidez y uno se habla una amiga con un ojo cerrado y el otro a la mitad), cuando el Saúco saltó por la espalda del Sarracín y la dió el coscorrío, que aún debe dolerle el lado derecho del cuerno contra el que chocó el borrión del Saúco. Pa mí que fué una casualidad y que el Saúco no iba por ella. Pero la Ramona, que sabe lo suyo, que no se ríe, dice a ese veintidós años, ignorante en serrada la serrana de siempre: «Ay, qué dolor! ¡Ay, asay! ¡So brutal!»

Lo muy seguro es que si yo misma lo hice igual cuando el Rill me dió mi coscorrío, y me tenían en las mientes que fué por habérmele estafado, que no fué de sorpresa, como a la Ramona. Por eso diré que el Saúco se vió con la Ramona coscorreada del lado derecho, y tenía que servir, que no es de hombres el tropezar con una mujer en Tartaja y dejarla luego, sin más, como el sinvergüenza del sobrino del médico, que se fué con peteneras diciéndole a la Casilda que le perdonara, que había sido sin querer. «Mira que son frescos los de la capital, sopita! Le dan a una un empurón así, como cuien no quiere la cosa, y luego vienen con remilgos.

«Ahí, en Tartaja, no. Yo se sabe: el que la toca, la casa, que pa eso somos de lo más decente.

Y de lo de hablar a las mozas por la calle, es pan de San Roque (que se ve poco, porque no lo hay): el día del santo, y porque en el pueblo no hay postales, que es por eso...

este paso el mundo va del revés antes de nada.

Claro que, dado el coscorrío, el Saúco tenía que seguir y hacer la tranquera, que es lo acostumbrado. Y yo, que de tonta no tengo un pelo, sé que la Ramona pasó lo suyo de ver cuánto tardaba, que no es buen papel para una moza haber preguntado lo del coscorrío y no saber más.

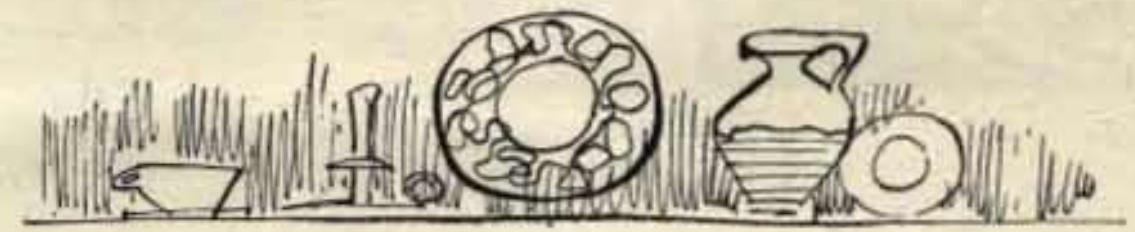
Lo que es el Saúco supo aprovechar la ocasión, que pa eso es más listo que el hambre del pedidor, y lo hizo en la Corrala.

No es que eso del cine a mí me ilusione, que a mi edad los cuentos no sirven. Si voy a la Corrala algún festivo es por aquello de estar a la moda, que es como no envejecer cada día. Y muy bien que la vi a la Ramona pasar con su sillita en alto, entre los hombres, pa ponerse cerca de la tela del cine, que por eso digo que es miope. El Saúco la vió pasar a su lado y la hizo entonces la tranquera. Sacó un tronco de dos palmas que traía bajo la chaca y lo cruzó entre los pies de la Ramona, que se dió de manos contra el suelo y se puso perdido el traje del dominguero.

Nadie lo vió, que pa eso estaba la luz apagada por lo del cine y sólo la luna alumbraba un poco. Claro que entonces se le fué a la cara lo del apetito a la Ramona, porque en vez de llamarla sin vergüenza con toda su alma (como han hecho todas las generaciones de Tartaja), le dijo: «Ya era hora, so lento.» Y es que a las mozas de hoy no hay quien las entienda.

Y cuando, hecha la tranquera, la cosa ya era pública, el Saúco tuvo que ir a lo del «campaloo frasado», por aquello de enterar a los padres, que, por otro lado, ya lo sabían todo desde el primer día (que pa eso la Ramona es hija única y de buen ver, que, según dicen, su padre tiene millones, y ya se sabe que con dinero se compra la ciencia).

El campaloo fué de lo más sonoro, y desde entonces se me ha atravesado el Saúco, que no está bien que un hombre haga lo que él hizo. Yo no sé por qué este mozo lo ha de hacer todo a torcidas, estando la cosa llana como piedra de fregar.



El día del cumpleaños, según dijo la Reme, fué el Saúco a casa de la Ramona todo puntillito y teso por lo de llevar el traje dominguero, que a él siempre le ha sobrado lo suyo.

Abora que, *sopla*, también deben pasar lo suyo los hombres el día del frío otoño, que no es mucho de pavo el dar la cara a los padres de una. Y no es que el Saúco sea de los de vergüenza lar, ya pero es que el padre de la Ramona, con eso de los millones, tampoco da pie ni mucha, y eso que el Saúco al entrar dió las buenas noches y no se sentó a la vera del resollo hasta que no se le dió el permiso, que pa eso se mozo bien educado. Pero eso de no querer la Ramona delante pu poner la cara baja, como quien no sabe nada, le debió poner nervioso y sin su aquello, porque, ya se sabe, en la vista del agua el pato nadia.

Fu mi que debió ser como lo cuenta el Saúco que me lo he criado yo y le tenía mucha ley. Pero, así así, me parece bien lo de la familia de la Ramona. El Saúco, sentado, empeñó las aclaraciones:

—Pues ya ve, señor Pascual...

—Sí, sí, ya veo... —le contestó el padre de la Ramona, que también tiene rizos lo suyo y es hombre de mucha labia—. Y el maiz, qué? —le preguntó en seguida.

—Pues mire usted... —le respondió el Saúco.

—¿Qué te parece si echáramos un cigarrillo? —le preguntó en luego el Pascual.

—Así, así... —le respondió el Saúco.

¡Es valiente el muzo, que eso de liar un cigarrillo del suegro no lo hizo nadie aún en Turtaja hasta él!!!

Y luego, que si las nieves, que si las vacas, que si la crubada no crece y todo lo demás...

La madre de la Ramona se había dormido hacia buen tiempo sentada en su sillón, que pa eso tiene la terciada alta y se duerme cuando hay ocasión.

Ahora que el Pascual debió de aguantar lo suyo, que el Saúco no decía ni pun de lo caprichos y ya eran las tres de la mañana.

—Y lo de tu madre, qué? —preguntó el Pascual con cara adormilada.

—Pues nada... lo de siempre —le contestó el Saúco ya entre sueños del calorcillo del fogón.

El Saúco dice que la culpa fué del Pascual, por no hacerle más preguntas, que no le hizo si cien. Y yo mi que tiene razón, que no está bien no enterarse de todo lo del futuro yerno, y yo saber, preguntar, ya se sabe.

Lo cierto es que a las cuatro estaban todos dormidos como leños al lado del resollo, con la cabeza sobre el pecho, por falta de preguntas y porque el Saúco no se decidía a arrimarse al hombre de firme, que por eso digo que se me ha atracado.

Y es lo que yo digo, que está muy bien lo que hizo la madre de la Ramona, que yo hubiera hecho lo mismo, aunque... de otra forma, claro.

Cuando, sobre las siete, la fogata se apagó por falta de leños, se despertó helada, y así, al imponente, no recordó (eso dice ella, que yo mi que bien lo sabía) que era el Saúco el que estaba sentado a la vera de la lumbre. Y, entre sueños, al ver a Pascual y a un desconocido, empeñó el gri-

terio, que siempre he dicho que es muy dueña de su casa la Solana y muy capaz de guardar sus intereses.

—Ay, *sopay!* —y lo que sigue.

Así que despertaron, al primer grito, el Pascual y el Saúco, la Solana le echó en cara lo que vería al caso: que qué hacía en su casa, qué poco vergüenza, qué diría la gente cuando lo vieran salir a esas horas...

Y en lo que yo digo, que aunque lo hiciera para asegurarse, el yerno tenía mucha razón, que no está bien que un mozo pase la noche a la vera del resollo de la casa de una morena, aunque ésta duerma en casa de su abuela, a la otra parte del pueblo (como la Ramona), y lo sepan todos.

Claro que la gente no sabe de la cosa la mitad, y por eso viene lo de los llos y disputas: que si tiene razón el Saúco, que si la culpa fué del Saúco por no arrimarse el hombre, que si fue su padre por no hacerle lo de las quinientas preguntas para demostrar interés, que si la Solana, que si la Ramona por no estar allí pu poner cara de no saber nada.

Pero es lo que yo digo: que cada uno defienda sus fanegas y que bien pueden tener razón todos y ser la culpa de todos. Ahora, eso sí, el Saúco ha sabido agachar la cabeza, y bien que se ha percatado que hay que casar a la chica, que no sería de hombres el dejarla con ilusiones después del concierto, de la tranquila y de haber pasado una noche en su casa. Claro que, bien vista la cosa, los señoritings de la capital no saben de esta historia, que bien podría distractora dos veranos seguidos, que si no, ¡ya presumirían los de Santirio (ese pueblo lleno de mozas de ahí al lado) con aquello de que su pueblo es mejor por lo de que allí van muchas a pasar sus vacaciones!

# cine

## UN CINE MODERNO

### «Mi tío» (*Mon oncle*)

Es de observar el hecho de la pérdida progresiva al correr del tiempo, de la tradición y de las virtudes apetidas por los grandes representantes del cine cómico: Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, etcétera. Esto es especialmente sensible en lo que se refiere al cine americano. Ninguno de los cómicos posteriores ha sido capaz de seguir el camino que estos habían trazado. La causa principal de esta degeneración ha sido asentada por Fernando Llano al indicar que sus seguidores —imitadores— se limitaron a copiar su técnica cuando su secreto no residía en unas simples formas exteriores, sino en la representación a través de ellas de una realidad interna. Es decir, la expresión de un mundo interior a través de la estilización cómica de la realidad.

En este sentido, Jacques Tati puede ser considerado como el más auténtico continuidor de esta tradición, si bien la ha renovado profundamente. Tati se vale de unas formas más humorísticas determinadas —el personaje de Hulot— y de un lenguaje cinematográfico muy personal para expresar su peculiar visión del mundo, evidente en «Las vacaciones de M. Hulot», y que en «Mi tío» toma unos caracteres todavía más precisos y definidos.

Como en el film anterior, «Mi tío» incluye los esquemas tradicionales de narración dramática. Se limita a representar una serie de momentos que poco a poco, por trazos sucesivos, van componiendo un cuadro comple-

ta, sin constituir una historia claramente desarrollada. Luego se advertirá que la historia existe: Hulot conseguirá dar un matiz nuevo a las vacaciones de unos seres vulgares, hacerlas distintas, y M. Arpel tomará contacto con su hijo Gérard, tras una evolución imperceptible. El tema base común es el de la comunicación, las dificultades con que tropieza y los caminos misteriosos con que se realiza.

Tati señala el peligro que para una comunicación entrañan los adelantos de la técnica moderna: la cosa ultrafuncional (todas las habitaciones dan al jardín), las maravillas de la cocina electrónica, la cámara fotorreflexa aplicada a las puertas de los garajes, etc., adelantos envueltos en sonidos discordantes que se imponen a las personas (Gérard llama a su madre, es un aspirador el que le responde; la cocina y la máquina de coser interactúan entre sí a los Arpel). Pero Tati no pretende combatir el progreso en sí que estas innovaciones representan (postura inconsistente, por otra parte), sino el uso abusivo e indiscriminado que de los mismos se hace: la fealdad agresiva de la casa de los Arpel, el seuertidor - recibidor, la fábrica automatizada de tubos de plástico, que puede conducir fatalmente a un mundo sin intimidad y sin calor humano. Por lo que la vida moderna y los nuevos sistemas sociales exigen al hombre una formación cada día mayor, formación de la que M. Arpel —y otros muchos como él— no ha



pedido (o no ha querido) disponer. Para hacer esto más perceptible, este mundo es confrontado con otro opuesto: el barrio antiguo del tío Hulot, más desordenado, menos práctica, pero de más vida y que poco a poco es destruido para dejar paso al nuevo. Hulot constituirá el enlace entre ambos, así como entre M. Arpel y Gérard y, en último término, entre el autor y el espectador. El autor se limita a dar su testimonio y a quedar a la expectativa. El espectador es quien tiene la última palabra.

El lenguaje de Tati se muestra sistemáticamente evolucionado en relación a «Las vacaciones de M. Hulot», habiendo superado el dominio de la técnica y alcanzado una estimable plenitud. La operación más inmediata e importante es el empleo del color, que Tati pensó utilizar ya en sus dos anteriores películas, pero que se vio obligado a descartar por razones económicas. Ahora ha podido probar su plena asimilación del mismo (enfrentamiento barrio moderno, colores metálicos y fríos-barrio viejo, colores

suaves y matizados; efectos cómicos: idílica indumentaria del perro y su dueño, vestuario de la repelente vecina, etc.) y sus grandes posibilidades. Se evita todo primer plano y movimiento de cámara para captar en plano medio las evoluciones de los personajes dentro del cuadro. No menos interesante es la oposición sonido-música que expresa el contraste entre el barrio moderno y el viejo.

No faltará quien, sucumbiendo a la tentación del específico filmico, perfume este film como obra de texos debido a la práctica supresión de los diálogos. A esto habrá que contestar una vez más que la adhesión de un estilo determinado por el creador está en función de su temperamento y no obedece otras leyes que las que rigen el proceso de creación artística. El mérito —y el secreto del éxito— de «Mi tío» es haber logrado con los medios expresivos de que dispone la fase actual del cine —movimiento, sonido, color— la participación total del espectador.

JOSE LUIS GUARNER

**E**n el número pasado de LA ESTAFETA LITERARIA pretendíamos lanzar el dedo en señal de aviso contra ese estado de confusión que atraviesan los cine-clubs. Es una crisis ineluctable, cual lo-escrupulos que nos atañen desde el nacimiento, porque no se trata de nada concreto y señalado. De pronto nos han servido las encuestas recibidas hasta la fecha, que coinciden en muy poco. Por ello, no podemos resignarnos a transigir o a firmar estúpidas transacciones. Es priori ser extremistas para vencer ese monstruo de volgaidad e insuficiencia que se va adueñando de los cine-clubs. De allí la necesidad de pensar, de conservar, de sentir ideas, de sacar a los unos puntos doctrinales, espíritu del pensamiento de los cine-clubs. Nadie tiene derecho a sentar sillas. Pero resulta difícil provocar un alumbroamiento del estado de opinión de los cine-clubs sobre materias concretas y fundamentales.

Tomando pie de la conferencia que Alfonso Sánchez dió en el Ateneo el día 6 de marzo, y de la que damos una reseña, exponemos distintos puntos de vista.

### Alfonso Sánchez dijo de la crítica:

«EN AMÉRICA LOS JEFES DE PUBLICIDAD ASPIRAN A TENER UN CADILLAC, Y EN ESPAÑA, A FIRMAR LAS CRÍTICAS DE CINE»

**P**ARTIENDO de la base de que la crítica de cine no sirve para corregir la cinta, de que el director acepta la crítica, pero no puede salvar los errores; de que el guionista se escuda en la traición a su guion, de que el actor rara vez acepta que lo baje de su pedestal de ídolo... la crítica debe ir dirigida a veinte profesionales y a un millón de espectadores.

Pero el público no tiene gusto. Es el mismo cine el que se le impone. Por cualquier circunstancia un productor de Hollywood decide hacer una película psicológica; otros lo imitan, y el cine psicológico se pone de moda.

El público que va al cine es ya un público conquistado. Solo necesita una educación, que debe darle el crítico. Por esto, las críticas se deben enfocar más en la dirección del espectador que en la del profesional.

El crítico debe tener en cuenta el público a que se dirige. No es lo mismo hacer la crítica en una revista dirigida a un público minoritario que hacerla en un diario de gran tirada, que leen todos clase de gentes.

El crítico, teniendo base de la película, debe escapar todos los valores que le sirven para elevar el gusto estético de sus lectores de una manera suave, continuada y permanente, para, a lo largo, ejercer sobre él una influencia.

Lo de nuevo es si la película de ayer es mejor o peor; lo principal es esa labor constante para mejorar la calidad del público.

Este, la primera que basa en la crítica es información; si la película es buena o mala, de qué se trata y si se puede ir a ver.

El cine español es completamente alérgico a la crítica por una serie de circunstancias, entre las que se encuentra la posición que los críticos tomaron ante este cine, al verlo, a raíz de la guerra, sin medios técnicos para realizar su labor. El cine español tomó posturas de niña mimada, y evolucionó a la situación actual de señorita entretenida por un banquero de Bilbao.

La crítica, en el cine español, queda reducida, para los profesionales, a una mera variedad, y para el público, a una influencia negativa. Se la creó a pies juntillas cuando dice que una película es mala, y se desconfía de ella cuando dice que una película es buena.

Desde siempre una minoría va exigiendo, cada vez más, una elevación estética del cine.

Los cine-clubs y los críticos deben luchar para ampliar esta minoría.

Lo mejor es conseguir que se vaya ampliando cada vez más esta minoría, hasta conseguir el ideal de que cada espectador sea su propio crítico. Ese día el cine habrá dado el paso definitivo para lograr su autonomía estética.



Al crítico lo que le gusta es elegir que es la labor más fácil, y a veces también le gustaría entrar como caballo en una cocharrería, como vulgarmente se dice. Es un deporte que se practica cuando se es joven, y también influido por

el público minoritario dentro de los festivales internacionales.

La situación actual de la crítica en España no es muy halagüeña. Si los críticos independientes de Madrid decidiesen jugar al dominó, uno que uno de ellos «pasea la gripe» se estropearía la partida.

Esto es consecuencia de un raro fenómeno: En América, los jefes de publicidad aspiran a tener un Cadillac, y en España, a firmar las críticas de cine, que en muchas ocasiones ha redactado un negro.

—Yo —dijo Alfonso Sánchez— he aceptado la posición de francotirador, no por pereza, sino por necesidad.

Cada vez que asistí a un jurado de clasificación de películas, se vota algo fáctil para que las decisiones no se tomen por unanimidad.

Finalmente, dijo que no es justo ni eficiente hablar de la crítica en abstracto, como entidad; la polémica debe centrarse en torno a un crítico concreto...

### PUNTO DE VISTA • PUNTO DE VISTA • PUNTO DE VISTA

**C**OMO dijo don Alfonso Sánchez, es necesario elevar el nivel del público, y ¿con qué medios contamos para realizar esta labor? En mi opinión hay dos: la crítica y los cine-clubs, estos últimos formando espectadores analíticos del cine, y la crítica formando críticos del gran público.

Pero este binomio critica-cineclub, que tanto fuerza formativa tiene en potencia, en la práctica es inefectivo. Nos encontramos ante una crítica distinta, que no dice absolutamente nada o casi nada de cine, informando al público únicamente del argumento de la película, sin atender para nada a su forma, y así, señora, poco se puede hacer. (No da miedo decir salvo excepciones, por si ésta es singular.)

Don Alfonso Sánchez dijo que la crítica se podía dividir en dos bloques: los independientes, que tienen libertad absoluta para hacer sus críticas, y los subordinados a exigencias publicitarias. Esto último hay que acusarlos en voz alta. El público de cine debe saber en la situación desamparada que se encuentra; ya no es el que no se le dé educación; es, además, que no le deje indiferente ante la mala educación. Ya somos aquí a los críticos, que no tienen idea de la responsabilidad que les concierne, han olvidado su tarea didáctica-selectiva.

Si consideramos al cine un arte, debemos hacer de sus obras una crítica amplia y racional, que ayude al público a conocer los medios por el que este arte se expresa. Entonces es cuando el público podrá con anterioridad rechazar o prever una película atendiendo a sus auténticos valores cinematográficos.

J. OS críticos han olvidado que sus críticas son para un público mayoritario.

De la gran masa de espectadores que hoy va al cine, aproximadamente la mitad o algo menos lee las críticas antes de ver las películas. Ahora bien, si ese sesgo sólo dice que una película es muy bonita y que el director la lleva muy bien, hemos perdido el tiempo nosotros y el papel el periódico.

El público, aunque lo disimula, es inteligente, entre otras cosas porque nosotros formamos parte de él; los críticos tratan por todos los medios de disimular esa inteligencia del público.

Va siendo hora de que se cuente al público a diferenciar el cine exclusivamente comercial del otro cine, y esto es labor de los críticos.

S. GARCIA C. (JUVENIL VINCES)

L A función crítica es una función valiosa y positiva, que al concretarse en una determinada actividad tiene, necesariamente, que jugar un aspecto específico de ella.

Para que una crítica pueda llamarse crítica, es necesario que valore de una película lo que corresponde específicamente al arte cinematográfico, por lo menos fundamentalmente. Si valora otros aspectos debe hacerlo aconciudadamente. Si se limita a un aspecto no específico, podrá ser una magnífica crítica social, moral o de cualquier otro tipo, cinematográfica, no.

Creo que la crítica positiva puede ejercerse y que incluso en películas malas, porque el crítico debe decir no sólo si es buena o mala, sino por qué lo es y hasta cómo podrías a su juicio haber sido buena por lo menos en algunos detalles.

Creemos que no es crítica de cine la que con ligeros variaciones podría servir para una obra de teatro, o una novela o otra obra de arte que tuviera idéntico tema.

Creemos que en Madrid no se realizan críticas de cine más que en algunas revistas especializadas. En los grandes diarios, sólo sporadicamente. Nos referimos a los escritores y no a los que escriben reseñas publicitarias. Estos no nos interesan más que como buenas que será necesario cubrir.

ROBERTO HODEGAS

FELIX PALACIOS

# LA VERDAD Y LA MASCARA DEL ARTE NUEVO

POR RAFAEL SANTOS TORROELLA

ES LO NO FIGURATIVO LO MAS AVANZADO?

No creo demasiado en avances o retrocesos en arte, como no sea dentro de una corriente o escuela determinadas, cuyas aspiraciones o postulados técnicos previos permitan medir aquéllas en razón de la mayor o menor distancia a que de su total cumplimiento hayan quedado las obras que a tal corriente pertenezcan. Me parece ilusoria la idea del progreso aplicada a las artes, entendidas éstas como totalidad de un fenómeno humano que, cualesquieras sean sus manifestaciones, se satisface plenamente. Cabe tal vez un progreso relativo en un momento dado y en relación a los inmediatamente anteriores, aunque, más que otra cosa, como espejismo de las promociones últimas en el tiempo que necesitan el estímulo y justificación de crecerse superadoras. Para Mondrian, el arte abstracto, la modalidad de éste, que denominó neoplasticismo, era el coronamiento y meta final de todo arte histórico. Tenía, por esas extrañas limitaciones que a veces sufren los novadores más audaces, fe ciega en la idea decimonónica del progreso; los últimos avances de la técnica, las manifestaciones más recientes del costumbrismo humano —incluido el «boogie-woogie», le llenaban de entusiasmo, y veía en ellas una confirmación de su creencia en la gran aventura de la liberación humana. Pero, frente a ese convencimiento, que comporta la renuencia a los más altos exponentes del acervo artístico del pasado, resulta menos dudosa la idea no de un progreso, sino de una sucesiva y diversa iluminación de las caras de un políptico jamás conocido del todo, irrepetible en ellas, pero tan valioso en cada una como pueda serlo la luz frente a la sombra. Esta iluminación no es tanto producto de las artes mismas, aunque a ellas pueda corresponder una intervención decisiva, como de la concepción general del mundo y de la vida en un momento determinado de la humanidad. Como fenómeno de cultura, como manifestación, entre otras, del espíritu y la sensibilidad, comparten la atmósfera universal a la que contribuyen tanto como son determinadas por ella.

En cualquier caso, sea por esa dinámica progresiva, en la que ciegamente creía Mondrian, o sea en razón del acontecer general de la cultura, un movimiento artístico como el protagonista de esta encuesta se explica correctamente en su necesidad y su vigencia. Lo contrario, si no existiera, en momentos en que la atmósfera antes aludida está sufriendo tan hondas modificaciones, implicaría un absurdo histórico, la condenación del arte a un detestable y misero estatismo.

ES MAS DE NUESTROS DIAS QUE LO FIGURATIVO MODERNO, O SEA NO REALISTA?

Indudablemente, dados los términos en que está plantada esta pregunta, el arte no figurativo es más de nuestros días que lo figurativo moderno. Históricamente, éste no puede presentársenos, sino como los chapuzones terminales o últimos de una cara del políptico cuya iluminación no nos corresponde o, si se prefiere, de un concepto plástico cuyas raíces no son del presente. Una versión, por nueva que podría ser, de algo que básicamente pertenece al pasado, claro está que nunca ha de tener modernidad absoluta; en todo caso, siempre se hallará más cerca de ésta; lo que, como el abstractismo, de tener algún precedente, será lejano y en modo alguno de inestimación inmediata.

SE PUEDE DISTINGUIR EN LAS COMPOSICIONES NO FIGURATIVAS LA SINCERIDAD DEL FRAUDE?

Parco o cierto, a estas alturas, plantearse preguntas como ésta. Nunca en arte se produce algo porque sí, caprichosa o absurdamente, mucho menos corrientes que alcanzan tan mayoritario y universal sentimiento como la del movimiento artístico contemporáneo, al que se aplica el nombre genérico de abstracción. Cuando tal cosa sucede, resulta inútil preguntarse acerca de la sinceridad o 'insinceridad' de tal o cual artista, acerca de la honestidad o no de la voluntad creadora en éste o aquél. El inciso en movimientos semejantes, cualquiera que sea su actitud, digamos, de ética profesional, por el hecho mismo de hallarse envuelto en alguno de ellos no hace, en el peor de los casos, sino cheñecer a algo que por su misma necesidad justifica incluso a lo que parcialmente —es decir, en la mera adhesión personal— pudiera ofrecer dudas a tal respecto. Ninguna otra tendencia —fauvismo, cubismo, pintura metafísica, dadaísmo, surrealismo, etcétera— ha perdido tanto ni logrado tan extensa difusión; cabe, pues, sospechar, dado que ninguna modalidad artística puede constituir un mundo cerrado y aparte, que el abstractismo posee una razón de ser de base más amplia que la meramente estética, y que seguramente sea ésta la que justifique, tal vez sin saberlo ellos mismos, incluso a los que se lanzan a cultivarlo con buena dosis de arrivismo artístico. Pero éstos no son, ciertamente, los que importan desde un punto de vista absoluto, como no importan tampoco sus congéneres del pasado, seguramente tan numerosos como ellos, o en análoga proporción respecto a los valores positivos de su época. La mayor vinculación actual del artista con su obra, al menos en su formulación expresiva externa, hace, claro está, más difíciles sus obras, más secretas e 'impenetrables' en la adecuación de intenciones a resultados, de autenticidad vocacional ejercida a aciertos expresivos logrados. La repugnancia a toda fórmula pre establecida o ya practicada por otros, el prurito de originalidad a ultranza, incluso dentro de ese general antifigurativismo que desde fuera hace aparecer a miles de artistas como emojonadamente crepedos; la fiebre de autodidactismo, de partir del cero total —en contraste con la antigua adhesión, como necesario esplandor, a unos maestros reconocidos— implica, entre otras cosas, un mayor acentamiento de distancia entre la concepción y la realización, entre la voluntad creadora y su logro, y, por consiguiente, una, por así decirlo, mayor especialización artística. Nunca como ahora la obra de arte se ha mostrado como una prolongación inmediata y exclusiva de su autor; nunca como ahora la exteriorización que todo hacer supone se ha traducido por una interiorización, en el sentido de que aquella implica una acentuación de la misión del artista. Es decir, que en el fondo, y contra el criterio que parece

QUE ES UNA REFERENCIA ALGUNA A QUE EL PINTOR  
SÍNCRONICO DE LOS PRIMEROS DÍAS HACIA UNA PREVIA  
PRIMACIA DEL CRITERIO QUE SIRVE LAS CONDICIONES EN DÍAS MA  
TENIDAS ENTONCES LA ENQUETADA LITERARIA, AL EXPONER  
EL FORMULADOR DE LAS MISMAS EN DÍAS DE LA PREVIA  
REUNIÓN DEL CONGRESO DEL PINTOR, SIN PARTIDO, PERO INVESTIGANDO  
UNA MÁSURA O UNA OTRA —YA DICE, SÍNDIC Y DECIMONÓNICO—  
EN LOS PRIMEROS DÍAS CONTEMPORÁNEOS, COMO LOS  
DÍAS DE NOSOTROS, QUE VENÍAN OCURRIDOS ENTRE AQUELLOS QUE  
CON NUEVA ESTIMACIÓN Y QUITA UN DISCURSO BOCAL ESTÉTICO, SE  
CONECTA AL DISCURSO ARTÍSTICO DE NUESTROS DÍAS. SI ESTA DISCUSIÓN  
NO EXISTIERA, EL CRITERIO CONSIDERADO Y MÁS BIEN CONGRUENTES  
CON LA COMPRENSIÓN MÁSICA CRÍTICA Y PLÁSTICA —AL VIGILAR  
ESTAS MÁSURAS DÍAS—, QUE EL ARTE DE NUESTROS DÍAS ES SÍNCRONICO  
ARTÍSTICO, MÁSICO DEL CONTEMPORÁNEO, SÍNDIC, COMO DIS  
CÚDIO QUE ES CONOCER DEL QUÉS DE TÍPO DEL CONTEMPORÁNEO, CON  
ESTAS PREGUNTAS, SÍNDICOS CONSIDERADOS Y VIGILANTES CRÍTICOS Y  
CONTEMPORÁNEOS. PERO NO ES ASÍ, Y SI NOS PREGUNTAMOS COMO LA  
ENQUETADA LITERARIA, DEDICA POCO DE SU DISCURSO A PREGUNTA  
SÍNCRONAS, ESTAS MÁSURAS, QUÉ ES UN DÍA DE PODER  
PREGUNTA DÍAS DE PODER, SE ENCONTRARÁ AL VIGILAR A SÍ MISMO, CON LA  
COMPRENSIÓN DE LOS MÁS PRESTIGIOSOS CRÍTICOS DE ARTE, SUS  
MENTEADAS MÁSURAS Y SUSCRIPTORES.

haber animado la formulación de esta pregunta, el prurito de autenticidad, la exacerbada autentificación de la tarea creadora, resulta ser la constante más acusada en el arte contemporáneo.

Quedan así eliminadas de él esas referencias a formas, conceptos o representaciones comunes, desde las cuales era fácil el acceso al contenido de la obra de arte, bien que las más de las veces sólo a una parte de él, pero que cada vez, a su satisfacción, podía tomar por el todo y, naturalmente, el espectador viene a sentirse ahora un tanto al margen, más ajeno que nunca a cuánto ocurre o se halla presente en el ámbito de la obra pictórica. De aquí que se produzca esa paradójica situación a la que, sin duda, obedece el planteamiento de preguntas como la que encabeza estas líneas: la de que a esa mayor identificación del artista con su obra corresponda una también mayor dificultad, por parte del espectador, para saber hasta qué punto ha sido lograda —e incluso hasta qué punto se ha intentado que así fuera— tal identificación. Sólo en la medida en que ese espectador se sienta parte de algún modo, es decir, desde sus posibilidades de revivirlo, en el proceso de creación, podrá juzgar con acierto de la verdad o autenticidad del mismo. Lo que viene a significar que también a éste, al contemplador, se le exige una autenticidad, una plenitud en el sentir y penetrar la obra de arte, paralela a la que el artista se exige a sí mismo, y éstas sólo podrán alcanzarse no desde la información de unos postulados genéricos, sino, en cada caso, desde la identificación de su sentir o su emoción estética con los del propio artista. Y puestas las cosas así, esos advenedizos de que se habla —que, de existir, serían la repetición de otros que en otras épocas hayan adoptado análoga actitud— sólo podrán contentar, como en otras épocas habrá contentado, a espectadores advenedizos también.

PERTENECE EL LLAMADO «ARTE OTRO» A LA MISMA CLASE DE COSA QUE EL ARTE ANTERIOR?

Sí, en cuanto que es tan arte como el anterior, o los anteriores, puesto que comparte con ellos el mismo principio de voluntad de creación. No en cuanto ésta, que, como tal, en su interior necesidad, es la misma, se orienta, en cambio, en otro sentido. Cabe decir que es lenguaje como lo fueron aquéllos, pero que emplea otras palabras e incluso, si se quiere, otros signos y otra sintaxis, y pretende decir otras cosas.

HAN SIDO FRUCTÍFEROS LOS ISMOS...

En cualquier caso, aparte el valor particular de las obras, han sido fructíferos, puesto que han cumplido una misión en su momento y puesto que todos ellos, en conjunto, atestiguan la búsqueda necesaria de una expresión acorde con su tiempo. Me parece lógico preguntar cuáles han podido ser «acertados» para el arte, puesto que todos han sido, son y están siendo el arte, que no es esa vaga e inmóvil entelequia que parece darse por admitida en la pregunta.

COMO SE VISLUUMBRA EL FUTURO DEL ARTE?

No creo que se vislumbre ni se pueda vislumbrar. Si así fuera, ese futuro, por el hecho mismo de su previsión posible, me parece que sería poco esperanzador y de escaso interés. En cualquier caso, no creo que pueda importarnos demasiado; al menos, no puede importarnos en la misma medida que el presente —y tampoco tanto como el pasado, que está ya ahí, en su plena, riquísima y conquistada iluminación—, únicos que nos cabe vivir intensamente y por el que podemos apasionarnos en la decidida y ambiciosa aventura de sus creadores.

(Encuesta de M. García-Villalba.)

# Manuel Rivera

ATENEO - SALA DEL PRADO

W ilhelm Worringer, al principio de su «Problemática del arte contemporáneo», dice las siguientes confortadoras —al menos para mí y seguramente para los que piensan como yo— palabras: «Si sólo quien posee un inquebrantable gusto de vista tiene el derecho de tomar la palabra en la presente controversia de opiniones sobre el arte, entonces yo debo callar. Mi único derecho es el de bregar, en constante autoinquieto, por la conquista de un nuevo punto de mira. Mi único derecho es el de esforzarme, incessantemente, por comprender las dos opiniones en pugna. Sólo en este derecho no siento instacable. Dolemente confortadora para mí, en el presente caso, estas palabras, por la coincidencia con mi propia manera de pensar y por venir de persona tan poco sospechosa en cuanto a la comprensión de las manifestaciones artísticas de signo abstracto como es el escritor mencionado.

Manuel Rivera ha expuesto en el Ateneo de Madrid una muestra de sus obras con el título de «Composiciones con espacios abiertos» y con el subtítulo de «Tramas metálicas». Como éste claramente indica, por lo que casi se merecía ocupar el primer lugar, se trata de obras compuestas a base de alambres y telas metálicas de diferente forma y espesor y, en algunos, muy pocos casos, un poco de color. Por lo dicho, no cabe duda de que la cosa ofrece, al menos, el atractivo de la novedad. Y que conste la apurada reserva y la ausencia total de intención peyorativa.

tal, tendrá ante sus ojos una veida de incomprendimiento que no sólo la imposibilitará para la visión clara, sino que le llevará a afirmar que es malo y condenable todo aquello que él no entienda, con lo que cometerá una de las más estúpidas variantes del pecado de soberbia.

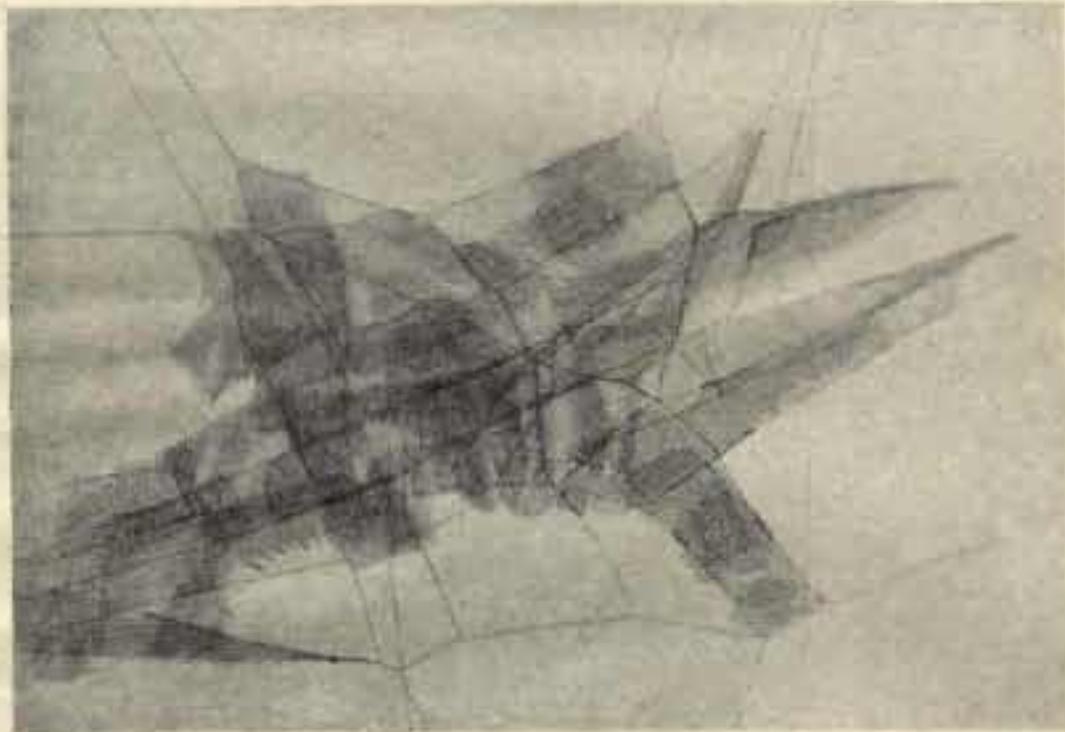
Una cosa se advierte al primer golpe de vista ante las composiciones metálicas de Rivera, y es su enorme ventaja sobre las composiciones pictóricas de signo no figurativo con las que pudieran estar emparentadas. Es decir, con las que pudieran estar emparentadas y con las que, de hecho, el sán enemigo y archivista de la moderna historiografía artística se empeña en emparentarlas. Pero hablábamos de que tenían una ventaja, y ella es, a nuestro entender, que a estas composiciones, dada la dureza casi inauditable de su materia —en muchas ocasiones ya previamente estructurada y no por el artista—, nadie les exige una referencia a los objetos del mundo exterior. Las considera objetos independientes, que sólo a sí mismos evocan y a sí mismos se parecen, no implicando relación con nada que los sea ajeno, aparte, claro, de las intenciones estéticas, las emociones o los sentimientos del autor. Si el público aprendiera a mirar de esta forma los cuadros, quanto ganaría en facultad de comprensión del arte nuevo! Porque el asombro —caso cabría decir el susto— ha sido ya superado. Me ha sucedido en observar a los espectadores de la exposición de R.

vera y he notado cómo, desgraciados del ocio, agotado prejuicio del arte como reflejo de algo externo y corpóreo, se paraban con el ceño fruncido y preguntaban: «¿Qué es esto?», pero enseguida añadían: «Tiene gracia o sea bonito. Sí, una dama, que no tengo otro remedio que estimar frívola, me preguntó: «Usted entiende esto?», y yo le respondí: «Tanto o tan poco como su hermosísimo peinado, señora». No, el hombre de hoy ya no se asombra ante nada. Y si se asombra es que, aunque vive en nuestra época, no es de ella, sino de otra preñita. Lo es, al menos, mi espíritu, que, en definitiva, es lo que interesa.

Mi admirado Cirilo Popovici insiste en afirmar que estas tramas metálicas son pictura. «Pinturas metálicas» las llama él, y explica: «Existe una tradición que a la postre se demuestra un duro prejuicio, la de que una pintura debe ser, indefectiblemente, picta, y hay quien clama hasta el cielo hablando de superejemplos cada vez que la pintura no es picta. Yo, particularmente, no veo la cosa tan fácil. Quizás se trate de un prejuicio, si, pero, en todo caso, de un prejuicio de la misma índole que ese que hace que todos llamen bolígrafo a este chinito con el que escribo, y papel a aquello sobre lo que trazo mi escritura. Sí, bien, pero yo, se trata de una convicción que solamente otra posterior puede liquidar. ¿Estamos ya en ello? No lo creo. Sin embargo, pensamiento las aplicaciones metálicas, de quanto más la pintura medieval, más bien me inclino a relacionar estas tramas metálicas con una nueva especie de mosaico, o, mejor, de tapiz. Pero puede que exageradamente —perdón—, puesto más tarde, a el mes que viene, piense de cosas totalmente diferentes.

El principal motivo de esta experiencia es el de realizar (quisiendo poder decir creírse), porque de hacer realidad algo se trata) las veinduras y los espacios que en la plástica bidimensional sólo se dan en la mente. Con una sinceridad de la que insisto en agradecerle mucha, quiero decir que, en mi opinión, este intento se lleva a término unas veces con verdadera y agradable finura y otras veces en forma de unos semiendo que se no lo son tanto. Pero que conste que a la hora de juzgar la obra de Rivera, tengo en cuenta las primeras y procure olvidarme de los segundos. Creo que es lo que en justicia debe hacerse.

He dicho experiencia. Hasta el presente, no crea que la obra que comentó tenga otras pretensiones. Ni el cuadro tiene su autor entresacado en ella. Pero, según mis noticias, el suficiente para que ya esté en posesión de la obligación de exigirse una salida. Así no puede quedar la cosa. Supongo que él sabe, como yo sé por experiencia propia, cuán tremendo es para un artista el peligro de monotonía romántica o formal. Tal y como está en este momento plasmada la cosa, particularmente, no sé cuál podría ser la tabla de salvación. Con el propio Rivera, en su exposición, habló del color. Pero no sé si sería un salvavidas completo. No lo sé, de veras. Si alguna vez descubro algo, prometo comunicarlo.



RIVERA

Es la primera vez que me enfrento con una obra de esta índole y pienso que tan insensato sería afirmar que me parece un iudeo como rasgar las vestiduras de mi asombro y proclamar a los cuatro vientos el nacimiento de un nuevo arte. En el fondo, yo creo que ningún hombre inventa nada. Todo lo más que hace es descubrir, encontrar. Y, aunque esto no se tenga siempre en cuenta, tanto se descubrimiento es de una nueva materia o especialidad de ella como es de una nueva manera de expresarse con una ya existente, como, en fin y sobre todo, el de una cosa que dice, aunque sea con materia y de maneras ya empleadas.

Siempre he defendido que a la obra de arte no debe acercar el interés mucho más que el gusto. Ello nos permitirá en muchas ocasiones que esto venga después, y nos evitaremos, en todo caso, llegar a un exagerado individualismo que, lógicamente, nos llevaría a rehuir la existencia de la estética, la filosofía del arte y el comentario de las mismas; es decir, los libros, los artículos y las conferencias con coloquios que tan distraídos resultan algunas veces, aunque no demasiados. Hay quien afirma que la norma del gusto personal, aunque arbitraria, es la única y definitiva. Yo no creo que sea así. Por lo apurado más arriba, y por la circunstancia de que sólo nos acuerda la obligación de respetar muchas estupideces.

Consecuentemente con mis ideas, siempre me acerco con interés a toda real o pretendida manifestación de arte. También con el máximo respeto. Quien no haga

## Martín de Vidales

FERNANDO FE

LOS juzgues perfectamente diferenciados podremos advertir en la exposición que Martín de Vidales hace de su obra en la galería Fernando Fe. Una ingenuista y otra francamente expresionista. Ambas están hermanadas, sin embargo, por un común denominador expresionista, así como por una técnica que, a través de la materia, el oficio y el color, hacen sentir claramente una misma mano, un mismo espíritu y un mismo aliento inspirador.

Creo que fueron los escaldantes los que adoptaron la buena norma de emplear con carácter metálico, al comienzo de toda indagación, una saludable fijación de términos. Y creo que yo, ahora, después de haber llegado expresionista al total de la exposición que comenté y expresionista a una buena parte de ello, estoy obligado a algo por el estilo. La cosa no es muy complicada. Por expresionismo entiendo lo que, conceptualmente, la historiografía del arte ha dado en designar de tal modo y que afecta a la forma tanto como al contenido. Con el término expresionista, en cambio, trato de designar el carácter de toda obra de arte significante por el contenido aprobable.

en esa cosa algo más que su visión superficial. Es decir, ese contenido de carácter que casi todo el mundo denomina mensaje, aunque, indefectiblemente, con errores extremadamente caras sobre su carácter típico, manuscrito o impreciso. A mí, por el contrario, y en esto me parece que soy hasta ahora absolutamente único, la fuerza expresiva del término mensaje, aplicado a lo que un artista tiene que decir, me parece extraordinaria. Y creo que quien lo emplee deberá hacerlo sin reservas, redobladas si tienen. Si no lo parece bien, que inserte otro. De lo contrario, que sea humilde y emplee con agrado y honradez lo que otro, más lista que él, le ha dado solucionado.

Pues bien: la totalidad de la obra de Martín de Vidales la encuentro bañada de un matiz expresionista, si bien en su parte ingenuista arranca de un lirismo dulce, sereno y optimista, y en su sector expresionista de otro más desgarrado y trágico.

Creo sinceramente que Martín de Vidales tiene algo que decir y que posee un lenguaje propio para decirlo.

M. GARCIA-VISO

### LA MUERTE DEL EDITOR JOSE JAMES

QUEZAS numerosas lectores ya conocían la noticia de la muerte, trágicamente en persecución automovilística, del editor barcelonés José James, uno de los más importantes editores del país. España pierde no sólo a un gran industrial del negocio de publicaciones, sino a un editor que amaba a los libros, a los que había dedicado toda su vida. José James tenía tan sólo cuarenta y cinco años; desde 1939 había realizado tal actividad que su catálogo asomaba casi los mil títulos, cifra fabulosa en nuestro país. Y este autor al libro lo demostró James continuamente, ya que publicaba obras que él mismo no se iban a vender ni más, como los grandes conjuntos de obras poéticas.

José James creó dos importantes premios literarios: el Premio Internacional de Primera Novela y el Premio Miguel Villalba, en recuerdo de este escritor madrileño. Pero la personalidad de este gran editor, de este poeta del negocio editorial, se ha convertido en cosa puramente en verdad James era poeta. De modo muy breve citaré la llamada de la poesía, que practicó en veintidós años los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1932 y 1936, muy recientemente, publicó, en edición reseñada, un nuevo libro de poemas, que viene a sumarse a sus otras antologías, entre las que destaca, sin duda, los libros titulados «*Vida y Combate del poeta*, libros de una poesía depurada, de una gran riqueza expresiva, de una gran imaginación.

José James representaba mucho en la vida cultural de España hasta el punto que gracias a él el público lector español pudo conocer la obra de grandes valores universales. Era un hombre de una inquietud actividad cultural; sensible, palpitante de turcos culturales y literarios, amigo de descubrir jóvenes valores, a quienes ayudaba generosamente. Los que vivimos en torno a la literatura, amigos o no de James, lamentamos su falta de ahorro en adelante.

### MARIO VARGAS, IV PREMIO LEOPOLDO ALAS PARA LIBROS DE CUENTOS

SI HABEMOS comenzado hablando en esta crónica de un hombre que desaparece, bruscamente truncada su vida de dedicación al libro, tenemos que ahora a-

ctosas columnas el nombre de un hombre joven que llega a la literatura: Mario Vargas, ganador, con su libro «*Los peines*», del IV Premio Leopoldo Alas para libros de cuentos.

Hace unos días se concedió en Barcelona este importante premio, que ha significado mucho ya el renacimiento actual del cuento, este difícil género literario que de nuevo viene a resurgir en nuestro país y que ya nos ha ofrecido la presencia de muy destacados autores. En este Premio, sinceramente, han confirmado su calidad, escritores como Jorge Ferrer Vidal, Laura Giménez, Ramón Nieto, Manuel San Martín, etc.

Este año se presentaban veintiuna y dos libros de cuentos; entre ellos, el Jurado calificador presidente del concurso, que fueron los que tomaron parte en las votaciones eliminatorias. En ellos, los libros que dieron la batalla a «*Los peines*», de Mario Vargas, fueron: «*La turista*», de José G. Barber; «*Ciudad con voz de cuchillo*», de Manuel Alonso Alcalde, que quedó finalista; «*Cuentos de José Luis Arana*»; «*Ellos no hay nadie*», de José O. Roldán; y «*El Indio y otros cuentos*», de Vicente Mora. La votación final se resolvió con cuatro votos a favor de Mario Vargas contra tres que consiguieron Manuel Alonso Alcalde.

Del autor poco podemos por aquí que es peruano, que tiene veintitrés años y que se encuentra en Madrid preparando el doctorado de su carrera, Filosofía y Letras, para lo que la Universidad de San Marcos le concedió una beca.

El libro «*Los peines*» agrupa cinco relatos autóctonos entre el Tres de otoño los escribió Vargas en su patria y los otros dos en Madrid. Es un libro recto por su estilo, por su temática y por el modo con que el autor plantea, desarrolla y resuelve las situaciones. Transcurre la acción en tierras de América y americanos son los protagonistas, sin que ello signifique un carácter más o menos folklórico para el lector español.

Mario Vargas da a su libro una unidad de sentido, pues en la obra se agita una viril sentido ante la vida, acitina que viene protagonizada por unos personajes bien delineados en su condición psicológica y en su comportamiento vital. Puede ser que ellos peinen entraña la lucha del hombre contra la adversi-

sidad y, así, sus esfuerzos pueden mantener un constante valor de simbolo.

Por los comentarios de varios miembros del Jurado, nos atrevemos a pensar que el Premio Leopoldo Alas ha muerto de nuevo. El Jurado se integra por el doctor Martín Roca, como presidente; veniente como vocalista al doctor Carreras, don Manuel Pia, don Gonzalo Lloveras, don Miguel Palma, don Enrique Badiola, don Esteban Padilla de Palacios y don Juan Planas Cerdá, etc.

### EL PREMIO NADAL YA ESTÁ EN LA CALLE

Con un asombroso irrupción primaveral ya está en la calle la novela «*No sea de los matadores*», de José Vidal Cadellá, Premio Etnográfico 1952. Todas las librerías han llenado sus escaparates con ejemplares de la novela premiada, pero hasta ahora no han llegado hasta nosotros ejemplares sueltos sobre su calidad. Suponemos que en Madrid y otras ciudades españolas la circulación del Nasal de este año se habrá producido igualmente que en Barcelona. Ahora vendrá el comentario, la crítica, la discusión... todo forma parte de la actividad del premio literario más importante de España.

### EL DOMINGO SE CONCEDEN LOS PREMIOS DE LA CRÍTICA

Y ya estamos en abril, lo que significa que los Premios de la Crítica están al caer; exactamente, el próximo domingo, primer domingo de abril, se concederán en Zaragoza los Premios de la Crítica de novela, poesía, ensayo y narración.

Los miembros del Jurado, en número de veinte, se reunirán en Zaragoza, tras haber reunido una serie de reuniones parciales en Madrid y en Barcelona. El cronista podrá asistir a todas sus sesiones, porque forma parte de este Jurado, pero su dirección como miembro del mismo lo impide cumplir con su necesaria indiscrección de cronista. Dentro de poco daremos algunas detalles en su próximo artículo.

JULIO MANEGAT

# La temporada teatral en BROADWAY

## DRAMA

N O hay más que observar los diarios de Nueva York y los semanarios más importantes de este país para darse cuenta que la actividad teatral de Broadway tiene ahora caracteres de efervescencia. Rara es la semana en que no se estrenan una, dos o más obras de un género u otro, y esto no es necesariamente sustituyendo a otras fracasadas, sino que los teatros inactivos van abriendo sucesivamente sus puertas y abriendo nuevos titulos a la cartelera de experiencias. Esta es la época propicia, esta es la época para la que se han reservado muchas compañías con sede a una caída vertiginosa. Ahora también hay caídas, pero la abundancia de público las hace graduadas.

Una característica de esta temporada es que las obras serias constituyen minoría. Pero hay una obra de esta minoría que es la que da a Broadway la nota de prestigio y solemnidad. Se trata de «*A Touch of Poet*», de Eugene O'Neill. Sin celos y sin miedo al público, más bien dispuesta a aprovechar el tiempo, se presenta de las primeras. El aplauso fue unánime y todas las noches se repite. Lo difícil de determinar, sin embargo, es qué parte del entusiasmo de este numeroso auditorio corresponde a este drama en particular y qué parte al bien establecido prestigio de O'Neill. De todas maneras, clara crítica vanguardista ha clasificado esta obra póstuma entre las mejores buenas de su autor.

El argumento trata de un nidiño inglés —hijo de padres irlandeses— que ha luchado como oficial en el ejército de Wellington. Emigró a Nueva Inglaterra y no consigue adaptarse a la vida próspera, pragmática de esta región de los Estados Unidos. Estamos a principios del siglo XIX. El caballero inglés choca con las costumbres y con la gente de aquél ambiente. Su cabeza sólo está llena de glorias y grandezas. A través de una

acción lenta e inmóvil, en que Eric Portman —primer actor— se dedica a soltar largos discursos de existencia a sus hazañas, o a discutir con su hija que constantemente le tacha su dispego de la realidad, o a vituperar o amolar a su mujer, según los casos, se llega a un final de pésimato folletino. Se describe entonces quién no existía tal infarto, que no habla más que un maternista vulgar y corriente, cargado de pose.

Dicha consecuencia antihumana no contribuye precisamente a remediar la falta de homogeneidad, lógica y cohesión del conjunto. En «*A Touch of the Poet*» hay rasgos de una pluma muy avinada en asuntos de teatro, más el ensayo defensivo de ciertas piezas, lo dan seguramente un valor escasal bajo en lo dramático. Sin embargo, tiene una gran fascinación derivada de los problemas filosóficos e ideológicos característicos de este autor, aunque en este caso no los agrade de lleno.

Helen Hayes, actriz excelente si las hay, no logra controlar su teatralidad en ciertos momentos, y su papel es exclusivamente sumiso con frecuencia en una caricatura que resta veracidad al sentido.

Eric Portman hace uso de su estilo personalísimo de actor: estilo que triunfa en Inglaterra y en U. S. A. con su intervención de primera figura en «*Separate Tables*», de Terence Rattigan. Portman tiene una dicción brusca, de rugido creciente e intermitente que ha influido visiblemente en actores jóvenes como Kenneth Ralagh, que la temporada pasada protagonizó aquí «*Look Back in Anger*», de John Osborne. En «*A Touch of the Poet*» hay demasiadas oportunidades para lucir este estilo, y al analizar la representación el espectador comprensivo termina por comparar la garganta de Portman y su propia vida. Kim Stanley hace de hija de



Helen Hayes y Eric Portman en una escena de «*A Touch of the Poet*», de Eugene O'Neill

esta matrimonio. Su papel consiste mayormente en discutir violentamente con su padre y en corretear descalzo de acá para allá. Es una joven que se ha apuntado ya muy buenos triunfos en su carrera de actriz, pero su vitalidad y sentido personal sustituyen a una maternidad aún no conseguida.

Este es el trío que recibe la plena de las aplaudidas. Los demás personajes

se mueven por los rincones del escenario. De vez en cuando alguno de ellos se acerca un poco más al espectador, pero tan fugazmente que lo impresiona de que viven en las sombras no desaparecen.

J. BILBAO

Febrero de 1952.

ON un gran Bono, pronunció su anómala conferencia Oswaldo Marquet. Dijo: «puedo considerar algunas cuestiones previstas acerca de la Estética, afirmo que se encuentra ligada íntimamente a la teoría del Conocimiento. Por otro lado —afirmó— el artista no es el constructor de cosas ya existentes en la Naturaleza; el artista considera cierto haz de cosas, las que se están haciendo; de aquí el aspecto dinámico de las obras de arte. Después de estudiar la evolución del concepto estético, afirma que en la Edad Media conociera el concepto empírico de lo bello. Más tarde afirma que la belleza decía, hasta el punto que Kant la coloca en el nivel más bajo, pues, a diferencia de las demás artes, ésta no tiene educación ni armonía; no respeta la intimidad de los hogares, y penetra incluso donde no se desea ir. Estudio después el concepto del signo como algo que representa a otra cosa, pero que no es esa cosa. El signo puede ser natural (el humo, signo del fuego; pero que no es fuego), o arbitrario (las letras representan sonidos). ¿La obra de arte es signo natural o artificial? Oswaldo Marquet opina que cuando está fabricada por el hombre es artificial; pero también es natural en cuanto que está limitada por su objeto.

Después de su conferencia se inició un animado coloquio en el que intervieron, entre otros, S. A. R. don José Eugenio de Baviera, Fernando Ruiz Coza y el pintor Lalira.

#### OSWALDO MARQUET



## EL ATENEO, VISTO POR LOS SOCIOS

SIGUENDO la encuesta que iniciamos hace dos números, traemos hoy las respuestas de dos socios muy conocidos entre sus miembros del Ateneo. Como recordarán, las preguntas eran:

- 1.º ¿Qué le parecen las actividades del Ateneo?
- 2.º ¿Qué sobre y qué falta en el Ateneo?
- 3.º ¿Cuál es el Ateneo las necesidades de los socios?
- 4.º ¿Qué va a su juicio, el Ateneo ideal?

La primera en contestar esta quincena ha sido María Jesús Echevarría, licenciada en Filosofía y Letras, periodista y conocida redactora de «El Heraldo».

Sus respuestas han sido las siguientes:

1.º Me parecen bien. Abordan diversidad de temas y el programa es amplio. Sin embargo, dentro de este programa yo encuentro una cierta desigualdad, por lo que la panorámica de la vida intelectual resulta agnóstica en un sentido y empequeñecida en otro. En suma, que nos gustaría ver más caras que algunas que ya se van haciendo habituales.

2.º Faltan libros a veces. Tú del te-

sótano público es una verdadera lástima, aunque yo lo comprendo, no sé si lo he podido dar otra solución.

3.º Sobre algún ganadero de antellos que en dos ocasiones pusieron intrusas las cabinas telefónicas. Una medida llamada actualmente con los teléfonos bien precisas para recordar aquéllos malos. Falta el estar coordinadamente al día en la cuestión sociográfica. El gran baile sufrido con motivo de la guerra es difícil de saber, aunque esperemos que sea todo lo superior. En punto a libros es relativamente fácil. El problema de las revistas es cosa más difícil, ya que existen muchas inútiles.

4.º Ahora está bastante bien. Pero una debería ver al socio participar más de personal de una manera ordenada y digna en las tareas del Ateneo.

También, y vuelvo a hacer hincapié, sería necesario una labor a fondo en la biblioteca. El siglo XIX está representado bibliográficamente en ella, ¡pero sería una lástima que no lo estuviera el siglo XX!

Y por último, falta una revista, no periodística ni de información —días ya la hacen vosotros—, sino de creación e investigación. Una revista de gran talla intelectual.

A continuación responde Mariano Pasqual de Biarritz, autor de varias obras, licenciado en Derecho, que tiene publicados algunos ensayos sobre Sociología y Política. También cultiva la poesía. Sus contestaciones han sido:

1.º Excesivamente ortodoxia en el sentido de la programación. Entiendo que debería crearse un poco más ciertas coetáneas al campo, excursiones protegidas económica y técnicamente, incluso al extranjero durante las vacaciones de verano; seminarios de investigación social; labor educativa externa por medio de equipos técnicos bien preparados, a campos subdesarrollados intelectualmente.

2.º Sobre todavía una tendencia a lo contrípito en la formación y manifestación de la personalidad, acentuándose la falta de humanismo integral.

3.º Intelectualmente, creo que el viernes, también, como consecuencia del padecimiento pasajero que tuve sufrido en la respuesta anterior.

4.º Aquel que cumpliera en la realidad el verdadero significado de su nombre.

Y esto ha sido todo lo interesante recibido en esta quincena.



S. A. R. don José Eugenio de Baviera durante su intervención en el Ateneo (Foto Tánster)

## ECHEVARRIA-HALFFTER «Muere la sinfonía?»

SIGUEN las conferencias en el Ateneo sobre el tema de las modernas tendencias que se manifiestan en la música a partir de principios de siglo.

La del jueves dia 12 fué pronunciada por S. A. R. don José Eugenio de Baviera, quien desarrolló el tema referente al sistema dodecafonico. El conferenciante ilustró la conferencia con ejemplos prácticos interpretados por él mismo al piano.

El compositor Ricardo Olmo inició las preguntas solicitando declaraciones sobre la forma de la fuga empleada por algún dodecafonista manteniendo la tesis de que lo realizado en el dodecafonismo en ese aspecto sciso no encaja dentro del concepto que de la fuga se tiene en el sistema diatónico.

Al generalizarse la discusión intervinieron con sumo acierto los compositores Cristóbal Halffter, Muñoz, Molleda, Echevarría y otros.

Al intervenir el especialista en la materia, Víctorino Echevarría, catedrático de Armonía del Conservatorio de Música de Madrid, la atmósfera subió en intensidad, al formular éste atinadísimas observaciones sobre los procedimientos dodecafonistas, que, dice, no trata de combatir, sino de señalar algunos —a su juicio— fallos de tal sistema. Cristóbal Halffter dialogó distritamente con Echevarría, al plantear la cuestión de si en el sistema dodecafonista son posibles las grandes formas —la sinfonía, por ejemplo— y se refiere al hecho de que Alban Berg, colaborador íntimo de Schoenberg, creador del dodecafonismo, hablara de recurrir en algunas de sus obras al contraste nodal y sus procedimientos musicales propios del sistema diatónico.

Cristóbal Halffter afirma que la sinfonía, con todas las grandes formas musicales, está condenada a morir. Al generalizarse la discusión intervinieron con sumo acierto los compositores Cristóbal Halffter, Muñoz, Molleda, Echevarría y otros.

Al intervenir el especialista en la materia, Víctorino Echevarría, catedrático de Armonía del Conservatorio de Música de Madrid, la atmósfera subió en intensidad, al formular éste atinadísimas observaciones sobre los procedimientos dodecafonistas, que, dice, no trata de combatir, sino de señalar algunos —a su juicio— fallos de tal sistema. Cristóbal Halffter dialogó distritamente con Echevarría, al plantear la cuestión de si en el sistema dodecafonista son posibles las grandes formas —la sinfonía, por ejemplo— y se refiere al hecho de que Alban Berg, colaborador íntimo de Schoenberg, creador del dodecafonismo, hablara de recurrir en algunas de sus obras al contraste nodal y sus procedimientos musicales propios del sistema diatónico.

Cristóbal Halffter afirma que la sinfonía, con todas las grandes formas musicales, está condenada a morir.

DJO Tur dio un concierto de piano en el aula grande, el jueves 5 de marzo, que tuvo un éxito impresionante. Entre las dos obras que interpretó, la más aplaudida fué el «Ritmo de Habana», de Peña, en la segunda parte. Antes del descanso tuvo las preferencias del público la alianata polifónica, opus IX, de Beethoven.

# TORCUATO LUCA DE TENA

Esta quincena

## habla de todo... menos del Planeta

A terraza del edificio de «A B C» y «Blanco y Negro» domina una gran parte del Madrid moderno. Abierto a esa terraza está el despacho de Torcuato Luca de Tena. Allí conversamos; bebiendo café y contemplando la decoración magnífica de la caída de la tarde, teniendo por fondo nuestros modestos rascacielos. Un buen marco para hablar de literatura; para hablar también de periodismo. Y de todo eso tratamos, empezando —no podía ser otra cosa— por la poesía.

—Mi obra poética está prácticamente abandonada desde hace diez años —comienza diciendo Luca de Tena—. Mi primera manifestación literaria fue precisamente la poesía; y mi primer libro de poesías fue publicado por la Editorial Albor, de Santiago de Chile. Francamente, hoy no me atrevería a enseñárselo a nadie.

—Y luego?

—Otro libro: «Espuma, Nube y Viento». De éste se salvará un cinco por ciento de su contenido. Luego, nada más en forma de libro; pero si he escrito muchos poemas sueltos, de los que estoy menos insatisfecho.

—¿No se considera, pues, poeta?

—No, simplemente aficionado; más bien un gran lector de poesía, pero desarrraigado de los millones de aficionados que andan por ahí.

—Y éstos?

—No pasan de ser... aficionados. Por eso puedo decirle que lo que se escribe no me gusta.

—Cuál es, por tanto, el momento poético español.

—La poesía se ha deshumanizado, como el arte en general. La poesía actual peca de ser excesivamente intelectualista y poco humana, poco lírica. A través de la poesía puede tomarse el pulso del momento literario en cualquier parte, porque la poesía es la más sincera de todas las manifestaciones literarias. Quizás por eso haya dejado yo de escribir poesía. Hay que revelarse con más fuerza, entrando cierto pudor por mi parte, causa de que no escriba. Además, no entiendo la poesía intelectualista, a no la lírica, la que nace del amor o de los sentimientos, y es tan íntimo que a veces pienso si será impudicia el mostrar los sentimientos a través de la poesía.

—Y la poesía extranjera?

—Hay que dominar tanto el idioma, que es difícil apreciarla. En esto ocurre al revés que en la novela, que puede conocerse a través de buenas traducciones. Aquí, no; por ejemplo, los poemas de Pasternak en «Jivago» son buenos y tienen valor y calidad; pero no se les puede apreciar en toda su amplitud; para ello sería necesario conocer y comprender su contenido en la versión original.

—¿Qué proyectos tiene como poeta?

—En mis novelas siempre suelo intercalar algunos poemas originales; pienso seguir haciendolo. Pero no entra en mis proyectos publicar ningún libro de poemas.

LA PRENSA, VENTANA A LA CULTURA

—¿Qué me dice ahora del periodismo?

—Que es la ventana para medir el nivel in-

lectual de un país, no el nivel literario, pero sí el interés cultural que se advierte a través de las noticias. En este sentido, el nivel del lector que se advierte a través de la prensa española es alto.

### ■ NOVELA: OPTIMISMO; TEATRO: PESIMISMO; ENSAYO... VAYA USTED A SABER

—Hablemos un poco de la novela y su nivel.

—¡Ah! —responde Luca de Tena—, aquí es superior al nivel literario de la poesía y del periodismo. Claro que en este último tiene excusa: que no esté perfectamente redactado a causa de la rapidez; pero las páginas de colaboración no suelen estar mal hechas.

—Quiere decirme que hay más inquietud en la novela que en otros géneros?

—Sí, desde luego, hay más inquietud, quizás porque el tiempo lo da.

—Contribuyen a esa inquietud los premios literarios?

—No se puede negar esa influencia. Pero, a pesar de todo, es difícil que un buen novelista —donde existe— pase inadvertido.

—Hay más inquietud ahora que en 1936?

—Hay más ahora que en el 36.

—Hubo algún bache novelístico antes de nuestra guerra?

—Sí, después de la guerra europea, y hasta la guerra civil, hubo un auténtico bache novelístico en España, que en la actualidad podemos decir que ya está superado. Creo que estamos en un momento de verdadero renacimiento del género novelístico.

—¿Cómo va hoy la novela?

—Va hacia arriba. Y llegará muy alto cuando hayan alcanzado madurez los novelistas que ahora empiezan a destacar.

—Tiene usted, pues, confianza en los jóvenes?

—Sí; es más, creo que el buen novelista en España tiene menos de cuarenta años.

—A qué se debe esto?

—Al bache de la guerra, a los malogrados por aquella época y a la división de los literatos.

—¿Qué futuro aguarda, pues, a la novela?

—Magnífico. Ya te he dicho que cuando estos nombres de los que ya se habla, todos jóvenes, alcancen su madurez será un momento importante de la novelística española. Podemos decir, sin temor a engaño, que existe una auténtica generación de la posguerra.

—Y el teatro de la posguerra?

Muchos buenos autores en potencia se lograrán en el futuro por el cine. En el teatro no ocurre lo mismo que en la novela; como ya te he repetido varias veces, la generación novelística es ascendente; en el teatro hay figuras anteriores a la guerra que no han sido desbanquadas todavía.

—Y de la generación de autores jóvenes?



—Pues... no podría dar ni diez nombres.

—Por qué?

—Porque se han metido en el mundo del cine; hacer un guion es más oscuro, pero infinitamente más remunerativo. Además, el guionista no tiene que convencer más que a una persona: al productor. En cambio, en el teatro hay todo un público detrás de la obra que la observa y la juzga.

—¿Cómo va, pues, el porvenir?

—Desde luego, no optimista. Creo que es una mala época la que aguarda al autor teatral español.

—Por último, ¿qué me dice usted del ensayo?

—Pues... que es un mundo más limitado, en que autores y lectores son los mismos. Es un mundo, como le digo, más reducido, más intelectual y de bastante calidad. Para los ensayistas, el artículo de periódico es un magnífico laboratorio.

\* \* \*

Es ya de noche, y la ciudad tiene un fantástico aspecto desde la terraza del edificio «A B C». Torcuato Luca de Tena, joven —de la generación de la posguerra—, que cultiva lo mismo la novela, la poesía, el periodismo y el teatro, se esfrasa de nuevo, mientras me bajan en el ascensor hasta la calle, en sus tareas periodísticas; fundamentalmente, la dirección de «Blanco y Negro». Pero en el momento de marcharme me dice ser lector de LA ESTAFETA. Se lo agradecemos, pues siempre es interesante contar entre los lectores con figuras tan destacadas de las letras españolas.

RAFAEL COTTA PINTO

