

La Estafeta Literaria

VIDA, OBRA Y PENSAMIENTO



de **ANTOINE**
DE SAINT-EXUPÉRY

Por Jean des Georges

En páginas interiores publicamos, ilustrando este ensayo, algunos dibujos del propio Saint-Exupéry.

LA importancia que adquiere Antoine de Saint-Exupéry en la joven literatura del mundo actual, y los numerosos estudios, dedicados a su obra, demuestran que esta tiene un valor profundo y permanente y que es del mayor interés estudiar su pensamiento para determinar las grandes directrices que le han orientado en su labor literaria.

LA VIDA
Antoine Jean-Baptiste-Marie Roger de Saint-Exupéry nació el 29 de junio de 1900, en Lyon, en el número 2 de la Place Bellecour. Descendiente de una de las más antiguas y nobles familias de Francia, su padre, Jean-Marie de Saint-Exupéry era originario de Limoges, y murió en 1904, dejando cinco hijos a su viuda, Marie de Fonscolombe, perteneciente a una antigua familia de Provenza.

Saint-Exupéry tenía título de nobleza, que nunca utilizó, pero que quizá le hizo aumentar su sentido de la responsabilidad cuando llegó a la juventud. Su madre le profesó siempre un amor comprensivo y vigilante y fué una guía de lúcida inteligencia para todos sus hijos, aunque un poco revolucionaria en la elección de los

libros que les recomendaba para lectura.

Antoine tenía dos hermanas mayores, Marie-Magdalaine y Simone y un hermano y una hermana menores que él, François y Gabrielle. Antoine fué un niño robusto, alegre, franco y travieso, pero al mismo tiempo soñador. A los seis años escribía versos y también le gustaba extraordinariamente la mecánica. Hasta los diez años pasó la mayor parte de su infancia en la finca de una tía suya, en Saint-Maurice de Remmens, cerca de Ambérieu. Fué una infancia maravillosa que evocará con frecuencia en sus libros. Allí, lugar de cuento de hadas, fué en donde su alma de niño imaginó el "Petit Prince".

La aviación estaba entonces en sus comienzos. Ya los aviadores Blériot, Farman, Esnault-Pelterie, Santos Dumond, Voisin, Bréguet, habían sucedido a los pioneros del aire Latam, Morane, Garros, Védrières, Brindejone, les Moulinais, Pégoud, etc. Cerca de la casa familiar de los Saint-Exupéry se había instalado un aeródromo, y Antoine lo visitaba con admiración y entusiasmo. Se había hecho muy amigo de los mecánicos, ha-

blaba con los pilotos y se ponía más orgulloso que Artaban, cuando le contestaban a sus preguntas. Un día uno de aquellos pilotos accedió a darle una vuelta en avión. A los siete años Antoine recibió su bautismo del aire.

En octubre de 1910, Antoine ingresó en el Colegio de la Sainte-Croix de Mans, como alumno externo, y vivía en casa de una hermana de su padre. De 1914 a 1917 Antoine continuó sus estudios en los Maristas, en el Colegio de Saint-Jean de Friburgo. Después de terminar el Bachillerato, entra en la Escuela Bossuet, de París, para preparar el ingreso en la Escuela Naval. En esta oposición aprobó el ejercicio escrito, pero fué suspendido en el oral. Al año siguiente abandona los estudios escolares y las oposiciones. No sabemos si tendría vocación por el mar, y quizá pensó en ser marino, porque uno de sus antepasados, César de Saint-Exupéry, había llegado a ser un ilustre personaje de la Marina Real, o quizá también por viajar alrededor del mundo. En 1920, después de ingresar en el ejército, solicita ser incorporado a las fuerzas aéreas, y el 2 de abril de 1921 fué llamado al Segundo Regimiento de Aviación de Estrasburgo. En el mes de junio pasa al Regimiento 37 de Aviación, en Rabat, donde obtiene el título de aviador civil, siendo nombrado cabo de aviación el 5 de febrero de 1922, en Istres, después de obtener el título de aviador militar, siguiendo los cursos de alumno oficial de reserva en Avord y ascendiendo a alférez de reserva el 10 de octubre de 1922.

En enero de 1932, sufre un grave

accidente de aviación en Bourget, le sacan de entre los restos del aparato con el cráneo fracturado por distintas partes, pero su robusta constitución hizo que se restableciera rápidamente. Después vuelve a pilotar un avión. Aquel día el tiempo era malo, con escasa visibilidad, y tuvo que volar muy bajo sobre Beauvoisis, en medio de la lluvia, evitando los obstáculos que sólo podía percibir en el último momento. Así fué adquiriendo la experiencia necesaria para su carrera. Hasta fines de marzo de 1923 en que fué desmovilizado, Saint-Exupéry no dejaba un momento de completar su aprendizaje de piloto.

En diciembre de 1925, conoce en un salón parisién a Jean Prévoist, secretario de redacción de *Navire d'argent*, revista recién aparecida que dirigía

N.º 183

TERCERA
EPOCA

15 de Diciembre de 1959

DIEZ PESETAS

APARECE LOS DIAS
1 y 15 DE CADA MES

Depósito legal: M. 615-1958

Adrienne Monnier. Jean Prévost leyó algunas páginas de Saint-Exupéry, y las publicó en el número de abril, presentando al desconocido autor de las mismas, que llamó la atención de los lectores por la calidad y novedad de las páginas.

En septiembre de 1923, el P. Sudour se entrevistó con Monsieur de Massimi, director de las líneas aéreas Latécoère y le habló del que había sido antiguo alumno suyo, Antoine de Saint-Exupéry. La Sociedad Latécoère había sido creada en 1918, después del armisticio. Unos seis meses después del primer reconocimiento del recorrido Toulouse-Rabat, Didier Daurat, el 1 de septiembre de 1919 llevó el primer correo postal aéreo a Marruecos. Todas las semanas los pilotos Beauté, Dombray, Dehien, aseguraban por turno este importante servicio. Los jefes de esta compañía en Barcelona, Alicante y Málaga, también aviadores, estaban en guardia día y noche y todos ellos tenían fe en el porvenir de su empresa, a pesar de que el material con el que contaban estaba compuesto por antiguos Bréguet de guerra. Después este equipo de aviadores aumentó y entre todos ellos surgió un jefe, Didier Daurat, que asumió la dirección de la empresa, reorganizó todo y despidió a los que carecían de empuje suficiente para llevar a cabo esta labor. Saint-Exupéry fué piloto de la línea Casablanca-Dakar, y perteneció a la aviación hasta 1939, pero al mismo tiempo realizaba su labor literaria.

Al declararse la guerra el 1 de septiembre de 1939, Antoine de Saint-Exupéry, ya capitán, permaneció en París algunos días antes de dirigirse a Toulouse-Fracas, donde había de ser movilizado. Inmediatamente inició las gestiones para formar parte de una escuadrilla de combate, y rechazó el ofrecimiento de Giraudoux para trabajar en los servicios de información, mientras en Toulouse el coronel de la base aérea consideraba difícil proporcionarle un destino. Entre tanto, Saint-Exupéry da

A lo largo de toda su obra pudorosa y dramática ha sentido la derrota del mundo y la ha expresado por la tensión del pensamiento y de la Gracia.

El pensamiento de Saint-Exupéry parece estar siempre entre dos polos, uno de los cuales es la inmensa tristeza engendrada por el espectáculo del



ULTIMA FOTO DE SAINT-EXUPÉRY UN MES ANTES DE SU DESAPARICIÓN.

mundo actual arrastrado por su locura, y el otro, una invencible esperanza fundada en la convicción de que la vida camina hacia la conciencia.

alemán de Filosofía, el cual le comunicaba que acababa de leer en una revista publicada en Francia un estudio sobre la vida y la obra de Saint-Exupéry, y que de este modo se había enterado de la desaparición ocurrida el 31 de julio de 1944 del piloto-escritor, a quien admiraba mucho, lo mismo que su heroica muerte. Este estudiante había sido antiguo oficial del Estado Mayor de la Luftwaffe en Italia, y en su carta añadía que había estado hojeando en sus papeles de la guerra y había leído que un avión había sido derribado por un caza alemán en el frente del Mediterráneo el 31 de julio, y este avión, el único derribado aquel día, era un avión francés; el combate tuvo lugar al borde de la costa corsa hacia la una de la tarde.

Estos primeros informes sobre la muerte de Saint-Exupéry fueron comprobados con exactitud y complementados más tarde por la persona que los había proporcionado. Así se pudo comprobar que fué una patrulla de Focke-Wulf, con base en Avignon, la que derribó a Saint-Exupéry al regreso de un reconocimiento en la región de Annecy y que le ametralló cuando sólo estaba a unos pocos kilómetros de Borgo y había empezado a descender. Parece cierto que no vio a sus enemigos hasta el último momento, pues no emitió ninguna llamada de auxilio. Al ver la costa corsa se creyó seguro, su misión había terminado. Y el avión, con su piloto herido de muerte, debió caer al mar.

LA OBRA

La obra literaria de Saint-Exupéry es la siguiente: primera obra impresa; un artículo en la revista *Navire d'Argent* (abril, 1926); *Courrier du Sud* con prólogo de André Beucler (Ed. Gallimard, 1928); *Vol de nuit*, con prólogo de André Gide (Ed. Gallimard, 1931. Premio Fémina); *Terre des Hommes* (Ed. Gallimard, 1939, Gran Premio de Novela de la Academia Francesa); *Pilote de guerre* (Ed. Gallimard, 1942, 1.ª edición en Nueva York, febrero de 1942, con el

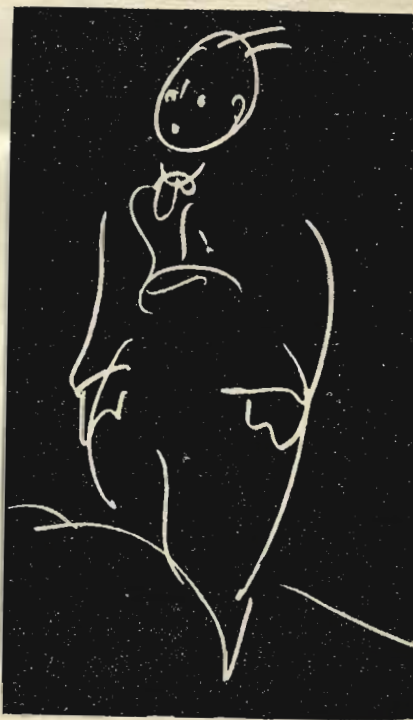
clases de navegación a los oficiales del centro y por las tardes vuela en un Simoun, y suele terminar su paseo aéreo con algunos virajes a ras del suelo sobre la ciudad de Carcassonne.

Entre tanto multiplica sus instancias para ir al frente, y si va a París por algunas horas, se le encuentra siempre en los servicios del Ministerio del Aire, o en el despacho del Presidente del Consejo. Por fin, el 3 de noviembre es destinado al grupo 2/33, de reconocimiento estratégico, que dependen del alto mando. Al finalizar la guerra franco-alemana, en 1940, marcha a los Estados Unidos, donde publica sus famosas obras *Le Petit Prince* y *Pilote de Guerre*, pero desea continuar su parte activa en la lucha y marcha a África del Norte. En cuanto llega a Argel pide que le destinen a su antiguo grupo 2/33 y telefona al comandante Gélée, que está al mando de esta formación en Larghouat. Precisamente en este momento, bajo la intervención personal del coronel Eliot Roosevelt, hijo del presidente de los Estados Unidos, la primera escuadrilla del grupo 2/33 se equipaba con P-38 Lightning, que habían prestado servicios extraordinarios en la guerra del Pacífico, como aviones de caza. Estos aparatos, monoplazas, de doble cola, eran entonces los más rápidos del mundo y se destinaban al reconocimiento fotográfico en el frente mediterráneo, volando a gran altura. Pero la superioridad dudó en conceder uno de estos aviones a Saint-Exupéry, al que se consideraba con demasiada edad para pilotarlo. La aviación francesa estaba bajo el mando de los americanos, y sus pilotos tenían una edad que oscilaba entre los diecinueve a veinticinco años, en cualquiera de las graduaciones, y por ello un piloto de cuarenta y tres años parecía un anacronismo. Saint-Exupéry puso en juego todas sus relaciones y su prestigio y al fin consiguió que le inscribieran en la lista de aviadores que pilotarían los Lightning. Desde junio de 1943 comienza su entrenamiento y es el más dócil y aventajado de todos los alumnos.

Peró el alto mando americano dudó en arriesgar la vida de Saint-Exupéry, teniendo en cuenta su edad y su prestigio y por último le niegan la autorización para pilotar aviones americanos de guerra. Entonces, Saint-Exupéry intenta volver a su puesto en el ejército del general De Gaulle, en Argel, paso que induda-

blemente molesta a su independencia política. A partir de este momento, todos los caminos que emprende no tienen objeto, y solamente se orientan hacia un fin: tomar parte activa en la guerra. La depresión que esto le proporciona influye en su estado físico. Se imagina que está enfermo de cáncer y consulta a una serie de especialistas, pero los resultados de los análisis son todos negativos. Después, una grave caída por una escalera le deja inútil durante varias semanas y entonces está plenamente convencido de que se ha fracturado una vértebra, se hace radiografía tras radiografía y escribe: "Estoy cansado." Pasan semanas y meses sin poder encontrar reposo. Se siente aislado en un mundo que le es extraño. Los juegos de la política le descorazonan. Algunos que antes le daban muestras de simpatía, le tratan ahora con frialdad, e incluso le vuelven la cabeza cuando le encuentran. Entonces se repliega en sí mismo, tiene gran tendencia al pesimismo y le mina poco a poco una lúgubre desesperación.

En mayo de 1944 se pone en contacto con el comisario del Aire del Comité de Liberación Nacional y, por fin, se le nombra comandante de Aviación y entra a formar parte de una escuadrilla de combate, dirigida por el coronel Chassin, el cual, por su parte, está muy contento de contar con la ayuda de Saint-Exupéry; pero éste sólo está satisfecho a medias con un puesto que solamente le permite el papel de simple pasajero y no un puesto activo en una tribulación. Por ello apremia al coronel Chassin para que intervenga e incluso le acompaña al cuartel del general Eakers, jefe de la aviación del Mediterráneo, para anular la prohibición de pilotar a todo aviador mayor de treinta y cinco años. Después de numerosas gestiones, obtiene la autorización excepcional de efectuar cinco misiones de guerra en el grupo 2/33. Y así, la guerra, la actividad de la escuadrilla, el peligro, comienza de nuevo. Varias veces está en peligro de muerte, pero ésta le espera, el 31 de julio de 1944. Desde el aeródromo de Borgo, en Córcega, parte para una misión; pero no volverá nunca. Y nunca se sabrá lo que le ha sucedido ni se encontrará su cuerpo. Las investigaciones realizadas en los archivos de la Luftwaffe fueron inútiles, y el único indicio que se posee es que a principios de la primavera de 1948, el editor Gastón Gallimard recibió una carta de un estudiante



DIBUJO DE SAINT-EXUPÉRY

título de *Flight to Arras*; *Lettres à un otage* (Ed. Gallimard, 1944); *Le Petit Prince* (Ed. Gallimard, 1945); *Citadelle* (Ed. Gallimard, 1948).

Uno de los temas esenciales en la obra de Saint-Exupéry es el trabajo bien realizado, su valor humano. Los problemas que presenta la Naturaleza, ya sean de la tierra, del agua, del aire, en opinión del autor, son "problemas del hombre, y dispuestos para que el hombre los conquiste, debe penetrar en ellos, reglamentarlos, regirlos y someterlos de forma razonable a su voluntad". Pero estos grandes problemas de la Naturaleza oponen mil obstáculos al hombre, que para vencerlos tiene que contar con los medios necesarios utilizados con mano firme.

El medio —avión, barco, arado— lo da el trabajo, y por el medio, que permite entrar en contacto, lo que se opone y resiste dará ocasión a nuevos conocimientos y situaciones. El piloto y el campesino tienen mu-

(Pasa a la página 14)

La Estafeta Literaria

DIRECTOR:

Rafael Morales.

SUBDIRECTOR:

Manuel García Viñó.

REDACTOR-JEFE:

José Julio Perlado.

REDACCIÓN:

Luis Molero Manglano, G. Hebrero San Martín, Rafael Co'ta Pintó, Fernando Ruiz Coca, José María Otero, José Hierro.

CORRESPONSALES EN EL EXTRANJERO:

París: Jorge Collar; Londres: Mariano del Pozo; Roma: Antonio Fernández; Viena: Antonio M. Rothbauer; Lisboa: Mario de Oliveira; Bruselas: Thiele; Frankfurt: Federico Müller; São Paulo: Orlando Lopes Couto; Berlín: Virgilio Cabello.

CONFECCIONAN:

Felipe Navarro Pastor. Francisco José Verdú Bonet.

DIBUJAN:

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

REDACTOR GRÁFICO:

«Tanisfer».

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Un año (24 números) ... 230
Un semestre (12 núms.) ... 115

EDITA:

EL ATENEO DE MADRID

PRADO, 21 - MADRID - 14

Impreso en Artes Gráficas ELICA. - Teléf. 549472
MADRID. 16

LA MISION DEL ESCRITOR

POR PABLO CEPEDA CALZADA

LA misión del escritor está determinada por las cualidades que, al concurrir en una persona, le otorgan semejante condición, y por las circunstancias o supuestos generales en los que le ha tocado en suerte vivir. Las facultades literarias han de proyectarse hacia el exterior. Si así no ocurre, estos poderes artísticos quedarán inoperantes, como las desconocidas virtudes de los gnomos enterradas en las entrañas de las cavernas. Es necesario, pues, para rozar este tema hacer, al menos, dos alusiones: la una al hombre y la otra al mundo.

El hombre. En la generación actual late un anhelo de encontrar sentido al oficio del escritor. Se va haciendo demasiado cuestionable toda la ingente producción literaria.

No ocurre como se dijo en otros épocas, que la palabra «intelectual» sea la más desprestigiada de cuantas corren por la Península. El desprestigio es un envés, una oposición, y supone un prestigio previo que se ha aniquilado y deshecho en mil pedazos. Yo diría más bien que, impulsado por muy especialísimas circunstancias, el hombre director de la opinión pública y representativo de las letras se ha ido situando en una posición, en la que se encuentra descolocado con arreglo a sus tendencias vocacionales. Han cooperado en gran parte a ello las urgencias económicas y la absorción de la individualidad por la técnica. No voy a repetir lo ya dicho muchas veces sobre los peligros de la técnica para las ciencias del espíritu o humanidades. Al menos, una obvia cuestión quiero reducir y es que el prestigio o desprestigio del escritor tiene un sentido muy distinto de otros momentos literarios.

Tan distinto, que incluso llega a perder este oficio sus caracteres admirativos para algún sector de la muchedumbre. En general, se había rendido el incienso sentimental del asombro adhesivo o repulsivo ante los famosos. Hoy parece que se puede escribir una novela como se puede comprar una moto. Todo el mundo lo hace. Es una de las diversas posibilidades de nuestro tiempo que devora las distancias.

Y, sin embargo, para entrar en el noble gremio de los escritores, se requiere un aprendizaje y unas cualidades que no a todo el mundo cabe exigir. El código de honor que los caballeros de la Edad Media llevaban impreso en su alma y hacían valer con su lanza, corresponde al literato extenderle con el brioso empuje de su pluma. Este código de honor es el respeto, la proclamación de la verdad y la exhibición de la belleza.

Paseaba yo un día en compañía de un amigo por Puenteillas, el remanso más acogedor en la serenidad del paisaje palentino. En este remanso, el Carrión, atravesado por la pesadez romana del puente, goza de arrullar tiernamente las agujas de la catedral y la torre airosa de San Miguel, que en sus aguas se reflejan. Mi buen amigo era incapaz de captar los matices de las diferentes representaciones de un objeto y las sugerencias que despertaban esos matices. En efecto, la imagen ideal de las torres mecidas por el río tenía mucho de cromo y de ensueño, mientras la directa contemplación de las pétreas figuras de esos templos se presentaba a la mirada como imagen arisca, dura, inmóvil a perpetuidad, como una ilusión definitivamente clausurada. El hacer ver a los demás las infinitas relaciones de la realidad, el dejar que ésta hable con la elocuencia y la voz de las obras cosmológicas, es una de las diferencias que distinguen al artista de los demás hombres. Como el gitano traidor de la película *Aventuras de Quintín Durval* no podía comprender las leyes de la caballería, hay personas a quienes les es extremadamente difícil percibir la gama maravillosa de matices que inunda el universo.

El escritor escucha los sonos del mundo, capta sus matices y los expone hábilmente. Será tanto más artista cuanto más deje resonar en sí y amplificar los ecos que a él llegan, como la caracola marina guarda el recuerdo rumoroso de los océanos.

La primera y más perogrullesca cosa que cabe decir del escritor, es que éste es una persona que sabe escribir. Saber escribir es un arte, como lo es el tocar un instrumento musical, como lo es el cuajar de significaciones trascendentes con las figuras de los santos las naves de los templos. Ya decía Bergson que: «En realidad, el arte del escritor es hacernos olvidar que se sirve de palabras. La armonía que busca es una cierta correspondencia entre las idas y venidas de su espíritu y las de su discurso, correspondencia tan perfecta que, llevadas por

El mundo. A primera vista parece que el momento social que nos ha tocado vivir reclama del artista la identificación de éste con los gustos rudos y sin cultivo del hombre de la calle. El imperio de las masas se manifiesta en múltiples coacciones a que se somete al escritor. Van éstas desde la presión que ejerce la multitud por unos temas determinados, pasando por una preocupación o problemática específicamente masiva, hasta el consciente abandono de las perfecciones formales. La falta de corrección gramatical, el descuido de la redacción ha llegado en algún sector a constituir una especie de estilo, consistente en la ausencia de estilo, adaptándose sin más a las entrecortadas conversaciones callejeras. Todo alejamiento del clasicismo es una caída, un retorno a un estadio previo a aquél. En esta caída en que actualmente se anega el planeta—y España no es una excepción—hullen numerosas aspiraciones, cuya sola enumeración sería muy prolijo exponer.

Pero estos alejamientos del clasicismo formal suponen, por lo pronto, una asidua toma de contacto



Impulsado por muy especialísimas circunstancias, el hombre director de la opinión pública y representativo de las letras se ha ido situando en una posición, en la que se encuentra descolocado con arreglo a sus tendencias vocacionales.

la frase, las ondulaciones de su pensamiento se comunican al nuestro y entonces cada una de las palabras tomadas individualmente, no tienen importancia.» El manifestarse, aunque sea en letra impresa, en la forma inarticulada con que lo hacen algunos hombres de la calle, ahogados por la emoción, las pasiones o la falta de instrucción, sin sintaxis y con una colérica efusión de frases truncadas e incompletas no es saber escribir. En ocasiones, parece que ante el mal orador asistimos a un combate en el que aquél pretende capturar la fiera de los significados y la presencia de la palabra oportuna, que a cada paso deja escapar. Son estadios más avanzados del puro grito que nuestra animalidad a cada paso nos está provocando, aptos, quizá, para la utilización doméstica. El dirigirse a un público requiere otras complicaciones y exigencias más pulcras de las cuales no podemos prescindir. La perfección de la forma se lograría según la intuición bergsoniana, cuando el lector volara por la frase hasta penetrar en regiones ideales entrevistas o desconocidas.

Una vez que el hombre se hace cargo de los balbuceos literarios o de las apetencias de belleza que en él brotan, ha de mirar a su contorno. Entonces se encuentra frente a un mundo. Parte de ese mundo lo constituyen sus semejantes, los demás hombres, aquello en que consiste la generalidad, lo cual compone sectores o elementos propios de cada hombre, ya que intentar desconocer lo que afecta a los demás es amputar porciones de la propia persona. Lo social, además de incidir originariamente en la vida de cada individuo, integra el mundo humano de cada tiempo.

con lo popular. Los contactos con lo popular son siempre vivificadores. Y más en la presente coyuntura, en la que el fiero huracán de las guerras implacables y el inverosímil avance de las ciencias han dejado atónita con temblores de orfandad y de desamparo, el alma de las muchedumbres. La misión del escritor, que sea digno de tal nombre, consiste en recoger esos balbuceos de la doliente humanidad y depurarlos para que brillen con la claridad de su significado profundo.

Hubo un tiempo de candorosa euforia sentimental, en el que la humanidad quiso ejercitarse turbulentamente en unas determinadas reglas de actuación colectiva. El tiempo que instauró la Revolución Francesa estaba bajo el signo de los derechos políticos del hombre y del ciudadano. A esos derechos se correspondían las facultades de proclamar abiertamente ante los demás todas las interminables eclosiones líricas del individuo y, con ello, se constituyeron los supuestos del romanticismo en la literatura. De los derechos del ciudadano hemos pasado al signo de los seguros sociales. Mediante la idea de seguro, una hipotética lesión o riesgo en el patrimonio de una persona, se la hace recaer o se la difunde en el patrimonio genérico de la colectividad. Esta repercusión nos muestra una directa relación entre todas las economías particulares, nos descubre el supuesto en que las mismas se mueven. Es la solidaridad el tejido que delimita el individualismo para atarle fuertemente a la colectividad.

La implantación de los seguros es una de las más indiscutibles revelaciones de la realidad comunitaria. Hay apetencias de espontaneidad en nuestra generación. Los alejamientos del clasicismo, a que antes me refería, manifestados en una especie de avance del proletariado de la cultura que impone la tosquedad literaria, pueden tener un significado. Representar una fase histórica en la que todas las clases sociales se mezclan e interfieren, en la que el escritor se introduce en el ambiente y vive agudamente sus problemas. Desde esta cálida convivencia, el fuego de las emociones humanas, necesario

(Pasa a la página 23)

La Universidad Católica FU-JEN de Pekín volverá a funcionar en Formosa

EL 23 de octubre, la Sagrada Congregación de Propaganda ha decidido la reconstrucción en Formosa de la Universidad Católica Fu Jen, anteriormente instalada en Pekín. A este efecto, las autoridades de propaganda han nombrado Rector Magnífico de la nueva Universidad a su excelencia Mgr. Yu Pin, Arzobispo de Nankin, Doctor en Filosofía, Teología y Derecho.

Su Santidad Juan XXIII ha mostrado un interés paternal por la reconstrucción de esta Universidad, recibiendo en audiencia privada el 3 de noviembre último a su excelencia Mgr. Yu Pin, a quien acompañaba su eminencia el Cardenal Agagianian, pro-Prefecto de la Propaganda. En el curso de la audiencia, el Santo Padre ha manifestado que está muy contento de continuar la tradición de su predecesor el Papa Pío XI, bajo cuyo Pontificado fué fundada en Pekín, en 1925, la Universidad de Fu Jen. Al propio tiempo, ha donado al Rector una suma de 100.000 dólares, afirmando que su ayuda no se limitará solamente a esta cifra.

El nuevo Rector, que fué miembro de la Oficina Directora de la Universidad Fu Jen, de Pekín, contará con la colaboración de varios Institutos religiosos y la ayuda generosa del mundo católico. Un aspecto interesante de la Universidad Fu Jen, de Formosa, es que no será confiada a una sola Orden o congregación religiosa, sino que diferentes sociedades y sacerdotes seculares trabajarán en ella bajo la dirección de Mgr. Yu Pin, quien se ha dado cuenta rápidamente de que una sola sociedad no podría soportar las pesadas cargas materiales que supone la Universidad ni encontrar el personal adecuado para la misma.

La nueva Universidad tendrá facultades de Letras y Artes, Ciencias Sociales, Filosofía, Educación, Lenguas y Pe-

S. EXC. MGR. YU PIN



ACTIVIDADES DE GRAHAM GREENE

EL gran novelista y buen escritor Inglés viaja. Tal vez, en busca de ambientes exóticos en que centrar la nueva acción de su próxima novela. En los medios literarios ingleses se dice que Graham Greene dará al público, en breve, otra gran novela. No sería malo, porque hace ya tiempo que nada nuevo ha venido a prestigiar el nombre de esa gran trilogía de novelas que son «El poder y la gloria», «El revés de la trama» y «El fin de la aventura». A partir de estas tres grandes novelas, el escritor inglés se comercializó y llegaron a nosotros guiones de cine, novelas ligeras, sencillas, como «El tren de Estambul» o «Inglaterra me hizo así», cuando no comedias musicales de enredo que buscaban el halago del gusto del público.

Pasa Graham Greene por un momento comprometido en su historial novelístico, y también en su prestancia humana de hombre buscador de temas trascendentes. Al igual que Sartre, durante casi diez años Graham Greene, católico, opuesto al escritor francés está en entredicho. Mientras goza de los dividendos que le suponen sus guiones de cine o sus comedias musicales, Graham Greene ha visitado el sur de España, el norte de África y el mediodía de Italia. ¿Prepara otra gran novela de ambiente latino? La respuesta es importante, pues significa que Greene utilizó sus producciones inferiores para poder vivir libremente en busca de un gran tema, o bien que, simplemente, dejó a un lado su trascendencia para dedicarse a vivir fácilmente.



riodismo, y Escuelas de Ingenieros, de Comercio, de Agricultura y de alta especialización.

Desde que el proyecto de apertura de Fu Jen, en Formosa, ha sido conocido, el Gobierno de la China libre y varios particulares han ofrecido terrenos sobre los que podrán edificarse las futuras construcciones. Se ha propuesto distinta altura en los edificios y distinto lugar

para el emplazamiento más adecuado de las diferentes facultades. Varios institutos religiosos han prometido ya construir y equipar alguna de las secciones previstas; pero hay otras que esperan aún la generosidad de sus bienhechores. Un «Comité Americano para la Universidad Católica de China» se forma actualmente para prestar su ayuda a la realización del proyecto.



WILLIAM SAROYAN EN ESPAÑA

EFFECTIVAMENTE, el autor de *La historia de una gente*, considerado como uno de los más sólidos representantes del moderno teatro poético, ha pasado una temporada en Barcelona, procedente de París, donde, al decir del buen autor norteamericano, existe el mismo bullicio inconsecuente, la misma vida mecanizada que en el resto del mundo. Saroyan necesita paz. Hace ya algunos años que no escribe nada importante. Saroyan necesita tranquilidad para escribir y ha escogido España donde su presencia ha pasado casi totalmente inadvertida. Este invierno se ha ido a Mallorca en unión de su mujer. Y está trabajando y haciendo amistades con las gentes de un pequeño pueblo mallorquín que le recuerdan a sus personajes de *Santa Inés de los ratones*. No quiere ser molestado y no concede entrevistas a los periodistas. Probablemente para la primavera tendrá finalizada una obra con personajes mallorquines.



EN TORNO AL GONCOURT

EL Premio Goncourt, que tantas magníficas y buenas novelas ha dado a la literatura universal; está perdiendo su prestigio. Por dos años consecutivos se ha concedido el Premio a otras tantas obras que se escapan de la pura labor de creación. Ambas parece que acometen la tarea, más bien periodística, del reportaje. Especialmente, la novela «Le dernier des justes», premiada este año, ha dado lugar a una serie de polémicas y controversias, cuando no a protestas airadas en contra de la obra y de su autor. Monsieur Schwartz-Bart ha conseguido un relato apasionante en torno a la raza judía, sus cualidades, su modo de vivir y, muy especialmente, las operaciones de que son objeto por los gobiernos totalitarios y absolutistas. En este sentido, la acción se ha centrado en la Alemania de la gran guerra. Pero lo que los críticos y los intelectuales del vecino país no han perdonado al nuevo y flamante Goncourt es que no conozca personalmente ni el lugar en que centra la acción, ni el ambiente, ni siquiera los personajes que en la novela aparecen hayan sido basados en un conocimiento más o menos cercano de seres humanos semejantes. Por otra parte, y para paliar todas estas dificultades,

el autor ha echado mano de una serie de textos, reportajes y novelas anteriores de los que algunas veces ha reproducido páginas enteras con la fácil excusa de conseguir «color local» o «ambientación adecuada». Los críticos parisienses han reproducido, aun antes de ser otorgado el premio, párrafos y páginas enteras que son fiel trasunto de páginas de otras novelas. Apenas si ha habido un solo crítico—tachado por sus colegas de pobre hombre—que ha dicho que la novela de Schwartz-Barz «está por fuera de la literatura».

Parece además que los académicos del Goncourt estuvieron titubeando dado el éxito que la novela está teniendo entre el público. Pero cuando las damas del Fémina hicieron pública su decisión de conceder su Premio a la novela «Le dernier des justes», parece ser que los señores del Goncourt no quisieron ser menos. Con todo ello están amenazadas de desprestigio y menosprecio varias instituciones francesas consideradas casi como sagradas: el Goncourt, la Academia y el Teatro Francés. Si a todo ello se une el matiz político que va tiñendo el Premio Nóbel, fácilmente puede deducirse «que algo hay de podrido en el reino de la literatura».



Ultimo ejemplo de PASTORA IMPERIO

Algunos periódicos nos han dicho recientemente que Pastora Imperio se retiraba, que la genial bailaora abandonaba para siempre el resonante tabladillo flamenco. Pero ella acaba de desmentirlo. Pastora Imperio—aunque sea con carácter excepcional—seguirá bailando, seguirá abriendo su gran falda de faralaes en el aire gozoso y festivo, seguirá haciendo brotar la alegría y la gracia bajo el taconeo repiqueteante de sus zapatos. Aún tiene en los brazos la suficiente energía para levantarlos con elegancia de cisne y para hacer estallar en el aire el ritmo sonoro de los crótalos enardecidos.

No, no se va Pastora Imperio. Lo acaba de asegurar. Su caso es el de una vocación decidida. Pronto será bisabuela, pero seguirá bailando con sus siete pulseras de oro y, allá dentro, junto a su corazón, con las tres medallas que siempre le acompañan: la del Cristo del Gran Poder, la de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y la de la Virgen de la Esperanza.

Falla compuso para ella *El amor brujo*, y él mismo lo dirigió cuando lo estrenó con su garbo gitano la gran Pastora en el viejo teatro de Lara. Romero de Torres la pintó con sus maravillosos ojos verdes. Benlliure la inmortalizó en un paso de baile. Benavente dijo de ella que valía un Imperio, y desde aquel día la jovenísima Pastora Rojas cambió de nombre. Un rey aficionado a los pinceles, don Carlos de Braganza, también la retrató. El triunfo de Pastora fué resonante y universal.

Pero todo se acaba. Y Pastora Imperio apenas si bailará ya más. No, no se marcha, porque decir adiós es morir. Así lo cree ella. Y Pastora seguirá bailando, aunque sea de tarde en tarde. Pero seguirá firme en su vocación y en su arte hasta el último día. Aún no se pueden decir de ella los versos que a la derruida Itálica dijo Rodrigo Caro:

*Las torres que desprecio al aire fíeron,
a su gran pesadumbre se rindieron.*

Porque Pastora sigue en pie, después de haber bailado durante cincuenta y cinco años, después de haber asombrado con su arte a todo el mundo, desde el hombre sencillo hasta el monarca poderoso. No ha dicho adiós la gran Pastora, pero todos sabemos que está cansada y que antes o después dejará de ofrecernos su gracia gitana, como acaba de hacerlo con el público de Barcelona.

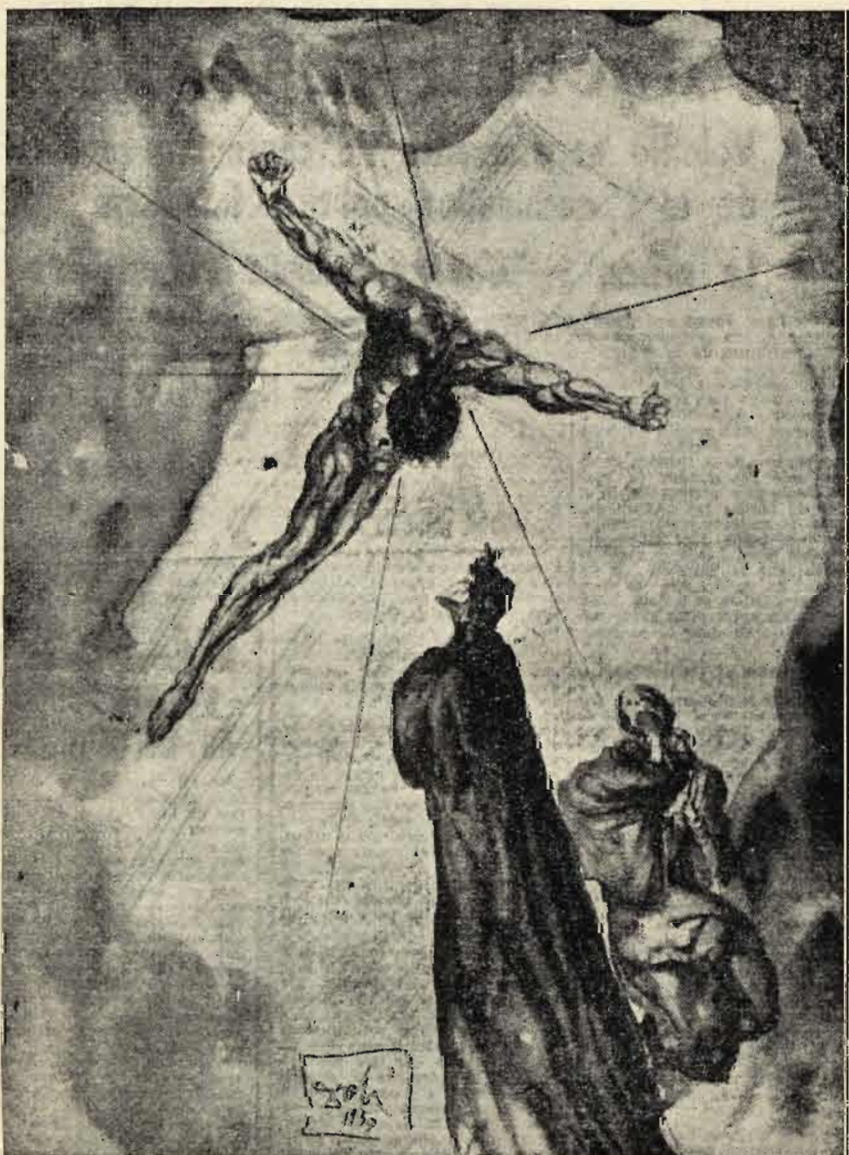
Si su baile ha servido de ejemplo, más ejemplares aún pudieran ser las palabras que ha dicho a un periodista con motivo de su despedida en Barcelona. Ellas pueden coronar muy bien toda una vida. Han sido éstas: *No tengo millones, pero en mi casa hay gracia sana porque todos somos de buen conformar. No vivo en un palacio, aunque pude hacerlo, porque he ganado mucho y se fué en salvas. He dado de comer a mucha gente, he puesto muchos zapatos en muchos pies descalzos, he remediado fatigas y he enterrado a muchas personas.*

Después de esto, ¿qué importa ya, Pastora, que empiecen a fallarte las fuerzas de tus piernas o el garbo de tus brazos?

R. M.

LA DIVINA COMEDIA VISTA POR SALVADOR DALI

Publica «Le Figaro» la presente fotografía con el siguiente pie: Salvador Dalí, que ya ha contribuido de una forma importante a la literatura ilustrando la edición artística de «Don Quijote», emprende hoy una labor aún más considerable. Se trata de la ilustración con cien acuarelas de «La Divina Comedia». Como no se trata de reproducir ilustraciones mecánicamente, los editores Joseph Foret y Les Heures han tenido que formar seis equipos de grabadores en madera que, bajo la dirección de Raymond Jaquet, seleccionan sobre 25 planchas los colores de cada imagen. Así las acuarelas serán traducidas con la mayor fidelidad.



EUGENIO D'ORS

MAESTRO IMPOSIBLE

EL PREMIO CARLO

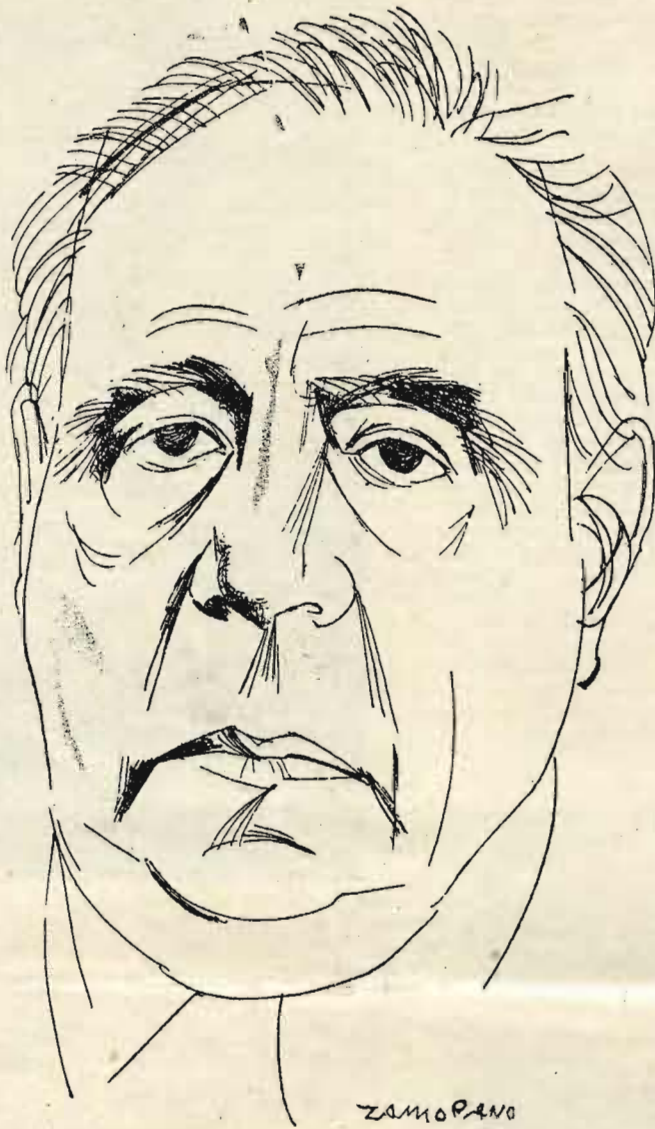
DESDE la desaparición de Eugenio D'Ors, los aniversarios de su muerte—en septiembre pasado el quinto—han venido sucediéndose sin apenas solemnidad de conmemoración, y lo que es mucho más importante, sin virtud perennizadora. Digamos—hay que decirlo—que ello es lamentable; mas, para no quedarnos en ese lamento del fervor ingenuo, mejor será profundizar un poco la queja y saber de qué nos quejamos.

Eugenio D'Ors representa, quizá, entre nosotros, el último empeño serio de mantener norma y clasicismo frente a la dispersión de una época relativista. Más aún: él ejerció su clasicismo con función asimiladora e integradora de esos relativismos. Quienes hoy, a su sombra, intentan el mismo juego, pero jugado a menos altura, no bastan a sustituirnoslo, ésa es la verdad. Digamos, incluso, que ni él mismo nos bastaba ya últimamente, porque había en nuestro cielo y nuestra tierra más cosas de las que pudieran caber en su magisterio de perfecciones. Eugenio D'Ors, maestro ya imposible para toda una juventud.

El era un plasticismo barroco al servicio de una inteligencia clásica, o una voluntad de clasicismo depurando el propio barroco temperamental. Nunca sabremos hasta qué punto D'Ors jugaba con el barroco, o se defendía de él. En todo caso, esta dualidad, esta rara ambivalencia de norma y exceso, de esquema y capricho, de Grecia y Berruguete, es Eugenio D'Ors. Una idea latina puesta en prosa gótica, era su singularidad. Temeroso de quedar en la anécdota, hizo la novela de la categoría: *La bien plantada*. Llevó la novela—apoteosis de la anécdota—a la pura categoría. En *La bien plantada* se novela con esencias. Sin acudir tampoco a un juego de niños, pues aunque Teresa sea mito, lo que no hay en la obra es juego alguno, ya que nada oculta el símbolo. Y, sin embargo, en *La bien plantada*, novela de categorías, ¡qué deliciosos y medios toques de anécdota...!

Contrariamente, supo Eugenio D'Ors jugar a lo anecdótico, construyendo primores como la *Oceanografía del medio*, donde se autoprohíbe toda formulación mental. Es la gracia y elegancia para descender a lo mínimo de quien se ha ejercitado en el ascetismo de la idea desnuda. Quiere decirse, en suma, que entre anécdota y categoría se movió siempre la mente dorsiana, vocada a la categoría y tentada por la anécdota. En sus coordenadas filosóficas y espirituales iba situando todos los fenómenos de nuestro tiempo. Con incesante tarea de molino payés, trocaba la granada actualidad en sutil harina mental. Y qué incansable acarreo, de la anécdota a la categoría, en la diaria glosa transmutadora.

Pero, con todo, no sé si eso basta para ganarse a una juventud, por ejemplo. No hay suficiente con decirle al hombre joven que todo aquello que imperiosamente le reclama y complica es mera anécdota, y antes o después quedará absorbida—como él mismo—por la categoría, sino que es preciso debatirse junto a la juventud, renunciar, paradójicamente a todo magisterio, para ser maestro, ayudándola, paso a paso, a construir categorías, porque la juventud, más que encontrar valores necesita inventárselos. La letra, efectivamente, con sangre entra. Pero ha de ser con sangre del maestro.



Y, sobre todo, que Eugenio D'Ors ejercía un magisterio de clasicismos y hoy hemos perdido su fe en la perfección. «La Obra Bien Hecha», que era su lema, no va con el nuevo modo de crear. Diremos, incluso, que sólo es obra la obra bien hecha, pero ocurre que se está perdiendo el gusto por la creación. Lo que mueve hoy a la mejor juventud es un afán revisionista, un nerviosismo testimonial y una sed de comunicación. Sobre este problema del comunicarse, decía el maestro D'Ors: «Ser diferente es un pecado; el castigo se llama soledad. Pero la soledad, que es castigo, es también un pecado.» Bien han comprendido las nuevas generaciones que ser diferente es un pecado, pero no quisiéramos creer que las palabras dorsianas vayan a volverse contra el propio D'Ors, que quizá quiso ser diferente, a pesar de su sentencia.

Eugenio D'Ors, maestro imposible. No tan imposible como se pudiera suponer, no tan imposible si lo pensamos seriamente. Y no sólo porque en el clasicismo, como en el cristianismo, resulta, venturosamente, que cabe todo, sino porque de cada maestro, más que la consecuencia—el corolario, diría él—, debe aprovecharse el procedimiento. La verdad no necesita auxiliares de maestros. La verdad, al fin, no es clásica ni romántica. Se es romántico o clásico en el modo, en el sistema, en el estilo de buscar—de vivir, incluso—esa verdad.

Y en cuanto a estilo, a nuestra época, que no quiere—¡horror!—parecer romántica, algo tiene que aprender de Eugenio D'Ors.

FRANCISCO UMBRAL

- El autor recibirá medio millón de pesetas.
- La novela premiada se editará en diez ejemplares.
- Es posible que también haya premios.

Los periódicos de varios países acaban de dar la gran noticia con una breve gaceta. Sin embargo, la creación de este gran Premio Internacional de Novela que ha sido bautizado con el nombre de *Carlomagno* merece mayor atención. El hará famoso mundialmente a un novelista si es que ya no lo fuera, y le entregará millones de pesetas.

Como sabíamos que la idea de crear este nuevo premio era de don Jorge Villén, consejero delegado de la Editorial Escelicer, de Madrid, a él nos dirigimos en busca de una mayor ampliación de las noticias que circulan. El señor Villén es un hombre simpático y acogedor que nos informa de todo lo que deseamos saber con una gran amabilidad. Como él es un hombre activo y nosotros también, nuestra conversación es rápida y apenas sin preámbulos. No llevo un minuto a su lado cuando ya le he lanzado la primera pregunta:

Quisiéramos conocer, señor Villén, algo sobre el origen y estado actual del Premio Carlomagno...

—Pues verá. Después de estudiada detenidamente la constitución de un Consorcio internacional de editores, acabamos de firmar con las Ediciones de *La Table Ronde* un convenio en virtud del cual ha de quedar constituido dicho Consorcio, que estará integrado por diez editores católicos, cada uno representando a una lengua nacional diferente. A la española le representará mi editorial.

—¿Y qué idiomas serán los representados?

—El francés, el italiano, el alemán, el inglés, el holandés, el sueco, el islandés, el portugués y el irlandés. El Premio Carlomagno será la primera manifestación conjunta de este Convenio.

—¿Dice usted que se trata de editores católicos?

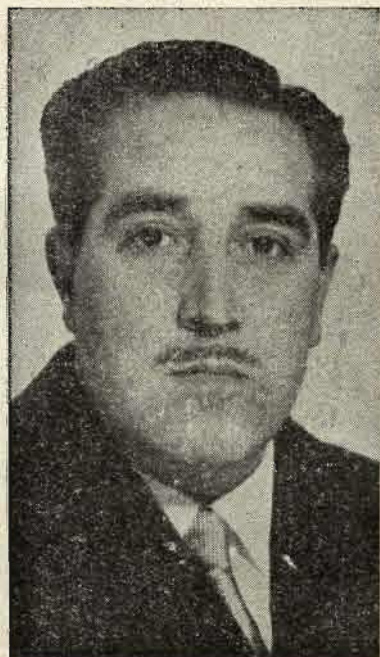
—En efecto, y eso es precisamente lo que debe caracterizar a nuestro grupo editorial. Esto servirá, entre otras cosas, para ahuyentar posibles tentativas de infiltraciones equívocas y dará, a nuestro esfuerzo para contribuir a la unidad cultural de Occidente, la calidad moral que consideramos necesaria.

—Y este premio de novela, ¿qué mecanismo ha de tener?

—Lo que usted me pide es anticipar sobre las discusiones y acuerdos del pleno que pensamos se reúna aquí en Madrid, por primera vez, hacia el mes de febrero próximo, teniendo como uno de los principales motivos de la reunión estudiar la forma en que el Consorcio Internacional de Editores Católicos debe funcionar para poner a punto la mecánica del Premio Carlomagno.

—De todos modos, usted personalmente ya debe tener formado un criterio a este propósito.

—Pues sí. Es natural que hayamos comenzado a meditar sobre esta cuestión aparentemente complicada; y digo aparentemente, porque en realidad ese mecanismo puede funcionar con relativa sencillez. Verá usted cómo: cada uno de los editores asociados convocará, en su respectivo país, y para toda la extensión de la lengua que represente, un concurso sin otras complicaciones que las de los concursos normales con su jurado correspondiente. Bien entendido, éste será un concurso selectivo del que



etas y los derechos correspondientes.

idiomas simultáneamente.

para poesía, teatro y ensayo.

saldrán una o dos obras candidatas a la decisión final. Es decir, aspirantes al *Premio Carlomagno*, propiamente dicho. Y de entre esas doce o quince, o, a lo máximo veinte obras seleccionadas por el conjunto de las diferentes lenguas, el Consorcio elegirá una que será la galardonada.

—¿Y cómo será posible que este jurado máximo del *Premio Carlomagno* pueda apreciar la calidad de todas esas obras escritas en lenguas tan diferentes y algunas tan poco accesibles como el holandés o el islandés?

—Es cosa prevista. La dificultad se resolverá mediante la obligación por parte de las editoriales de presentar su obra o sus obras candidatas al premio, vertidas a la lengua francesa, que va a ser el idioma oficial del Consorcio. Aunque en algunos casos estas versiones no sean íntegras, la traducción de varios capítulos y una buena sinopsis de cada obra llenarán su cometido. Puede ocurrir que alguno de los editores asociados desee completar su conocimiento de la obra y pida la traducción íntegra. En ese caso la recibirá lo antes posible y sin ninguna clase de reparos.

—Se ha dicho que la cuantía del premio será considerable, alrededor del medio millón de pesetas. ¿Es cierto?

—Pues sí. Ya hay un acuerdo de principio para que cada miembro del Consorcio contribuya al *Premio Carlomagno* con 50.000 pesetas o su equivalencia en las monedas de cada país; y, si somos diez, como está previsto, el importe del Premio será ése, alrededor de medio millón de pesetas. De todos modos, quiero hacerle observar, porque soy editor y mido el alcance de este proyecto, que más importante aún que la cuantía del premio es el hecho de que el autor de la obra premiada obtenga la edición simultánea en las diez lenguas nacionales más prestigiosas del mundo occidental. Eso puede suponer muchos ingresos, superiores al Premio mismo.

—Y dígame: ¿queda mucho camino para que empiece a funcionar ese Consorcio Internacional?

—Muy poco, puesto que virtualmente ya contamos con el acuerdo en principio de casi todos los que han de ser sus miembros. La *Table Ronde*, por su parte, y nosotros, por la nuestra, estamos ultimando las gestiones a fin de que, como antes le dije, el pleno del Consorcio se reúna en Madrid en febrero próximo. También le anticipo nuestro propósito de que, entre esta fecha y el próximo octubre tengan lugar los diferentes concursos simultáneos; y que entre octubre y diciembre, siempre dentro del mismo próximo año, podamos atribuir el *Premio Carlomagno* con la mayor solemnidad.

—¿Y no cree usted que al apreciar los méritos de las obras pueda influir en los editores el carácter «comercial» del libro con preferencia a la calidad?

—A esto sólo puedo contestarle de una manera muy personal. Yo siempre he creído, y sigo creyendo, que cuanto mejor es el libro, mejor se vende.

—Un extremo que quisiera aclarar: las obras premiadas ¿han de ser obras ya publicadas o inéditas?

—Los concursos se celebrarán a base de manuscritos rigurosamente inéditos y en cada país sólo se conocerán los nombres de los autores al pronunciarse el fallo de la selección. Por tanto, se trata de un concurso al que tendrán acceso todos los escritores de las diferentes lenguas, aunque sean absolutamente noveles o inéditos. A nuestro concurso podrán acudir, por ejemplo, no sólo escritores españoles, sino de todos los países de lengua española: argentinos, mejicanos, chilenos, portorriqueños, etc., como ya creo haberle dicho.

—¿Qué entiende usted, o mejor dicho, que va a entender el Consorcio Internacional de Editores por novela católica?

—No resulta fácil decirselo a usted en dos palabras; pero, en esencia, nosotros entendemos por novela u obra católica, toda creación literaria, de libre inspiración, que desprenda un sentimiento o una enseñanza concorde con nuestra ortodoxia.

—¿Alguna cosa más?

—Creo que solamente me queda decirle que ya funciona en Madrid un Secretariado permanente del Consorcio que asegura la continuidad de todos los acuerdos que se han ido adoptando en el curso de estos últimos meses. Está desempeñado por don Emilio Gascó Contell.

—Pues nada más, señor Villén. Muchas gracias y que el *Premio Carlomagno* sea un gran éxito.

A. S. HERMIDA

LA PINTURA Y LA ESCULTURA A LA CABEZA DE LAS BELLAS ARTES EN NORUEGA

Haakon Bugge-Mahrt, consejero de prensa en la Embajada Noruega en París, expone el momento cultural en su país.

En la tarde del pasado viernes 27 de noviembre, pronunció una conferencia en el salón de actos del Ateneo madrileño el consejero de prensa de la Embajada de Noruega en París. El tema: «Cultura e historia de Noruega», atrajo a numerosísimo público que llenó la sala y escuchó con creciente interés las perfectas palabras castellanas del señor Haakon Bugge-Mahrt. Pero no se limitó a hablar sobre el más septentrional país escandinavo, sino que también ilustró su charla con tres películas, magníficas de contenido y color, con las que pudimos hacer un auténtico viaje al norte del país, y después nos dimos una vuelta por el moderno ambiente del sur, gozando de las delicias de Oslo. Y en medio de ambas excursiones visitamos una exposición de arte vikingo. No tengo necesidad de decir que tanto las películas como las palabras del diplomático noruego fueron muy aplaudidas. Y a causa, precisamente, de ese interés que despertó entre los asistentes, solicité del conferenciante unas declaraciones ampliatorias para los lectores de LA ESTAFETA.

Y fué en el momento de terminar su charla, o más concretamente su última película, cuando el señor Bugge-Mahrt me habló del momento cultural en su país, en respuesta a mis preguntas.

—Hay, en toda la zona escandinava, una actividad cultural muy destacada; la vida literaria y artística es grande; y no se trata de algo de ahora, sino que es una corriente innata al temperamento noruego. En la conferencia he citado nombres comparativos; unos universales, como Ibsen, cuyos personajes, aunque noruegos, son en realidad una representación de toda la humanidad.

—¿En qué artes destacan más los noruegos de hoy?

—De una manera especial la pintura y la escultura están formando una escuela que constituye una especie de «edad de oro» de esas bellas artes de mi país. Esta escuela está dando también un magnífico resultado en lo que podríamos denominar «artes aplicadas».

—Y ese arte noruego, ¿ha tenido éxito en el extranjero?

—Desde luego; se han celebrado varias exposiciones fuera de Noruega, que han avalado los méritos de nuestros artistas. Concretamente, en París —que es donde yo vivo y, por lo tanto, soy testigo presencial—, hubo una exposición en 1954, en el Petit Palais, al que asistió muchísima gente y que gustó de una forma extraordinaria.

—¿Puede decirme quién es el mejor pintor noruego de hoy?

—Edvard Munch, que también lo he citado en la conferencia, es uno de los grandes pintores europeos del momento actual, y sus obras fueron las más admiradas de la exposición de París de 1954. También en París, y en 1955, un año después de la de pintura y escultura, se celebró una exposición de arte vikingo.

LAS LETRAS NORUEGAS

Cuando le pregunto al señor Bugge-Mahrt que novelistas españoles de hoy son más leídos en Noruega, me contesta que hay dos o tres que están traducidos y son bastante célebres allá, pero no recuerda los nombres... Trato de ayudarle diciéndole un par de autores que se caracterizan por el volumen de sus tomos. Mi entrevistado piensa un rato, hace memoria, y no, no son esos los conocidos; por lo visto son los que escriben novelas de un máximo de trescientos folios, que es lo bueno. Se ve que en Noruega no acaban de convencer los rollos ibéricos. Pero no quiero que el señor Bugge exprima más su cerebro, pues en realidad no merece la pena; tenemos poco tiempo; el embajador de su país lo está esperando en el coche a la puerta del Ateneo, y hay varias cosas más de que hablar. Por eso le pregunto:

—Respecto a los autores españoles de antes de la guerra, ¿cuáles son los más conocidos allí?

—Traducidos al noruego, hay varios autores españoles; naturalmente, no pueden faltar los nombres del premio Nobel Jacinto Benavente ni Pío Baroja. Estos dos son muy conocidos por el lector de mi país.

—¿Y el momento literario en Noruega, hoy?

—Hay fundamentalmente un nombre: Knut Hamsun. Un gran novelista que está traducido a muchos idiomas, entre ellos al español. Este autor es famoso, sobre todo por sus novelas de temas relativos a la vida y las costumbres del norte de Noruega.

—¿Qué me dice de la música en su país?

—Antes tuvo cierto esplendor, pero hoy, aunque

hay algunos buenos compositores, no son de fama internacional.

LA «NORUEGA DE PANDERETA»

Ustedes habrán leído, sin duda, la novela de Maurice Bedel «Jerónimo, 60 grados latitud norte». Una de las cosas que más intriga de la misma es el ambiente social y literario de Noruega que describe con vivos colores. ¿Es realmente así? A los noruegos no les hizo ninguna gracia la novela—a pesar del fino humor que encierra—, pero Francia la había galardonado previamente con su máximo premio literario; y de esta forma «Jerónimo» dió la vuelta al mundo con la etiqueta de garantía del «Goncourt». En mi deseo de aprovechar la entrevista para romper una lanza en favor de Noruega, solicité del señor Bugge la respuesta a la pregunta que todo lector que no conozca ese país se hace tras la lectura de la obra de Bedel. Y el diplomático noruego, se echó a reír mientras decía:

—A la idea que por ahí se tiene de España, ustedes le llaman «la España de pandereta», pues bien, Bedel describe la «Noruega de pandereta», utilizando la expresión española. «Jerónimo» es una sátira fácil y exagerada, muy divertida desde luego, pero que sólo recoge lo que los franceses llaman «le petit milieu». A esto los franceses son muy aficionados, a captar el pequeño detalle del medio ambiente, de los países extranjeros, pero son incapaces de captar el auténtico fondo social en que se desenvuelven.

—¿Cómo ve usted el futuro de las relaciones culturales entre nuestros dos países?

—Esperanzador, sobre todo cuando sea una realidad el acuerdo cultural que ahora se está negociando, y que el actual embajador de mi país en Madrid—que esta tarde ha presidido este acto del Ateneo—está llevando a feliz término. Puedo decirle que dentro de poco habrá un intercambio fértil tanto en el aspecto literario, como en las bellas artes, en las ciencias y en las universidades.

—Por último, señor Bugge: ¿hay interés en Noruega por las cosas de España, las cosas culturales, claro está?

—Sí, sobre todo por las bellas artes y, en especial, por la pintura. La escuela española es muy conocida en mi país. Respecto a las otras actividades culturales, en realidad se conocían hasta ahora demasiado poco; mas con el interés que actualmente se pone, como antes le he dicho, en un futuro próximo se conseguirá una gran aproximación cultural entre los dos pueblos.

RAFAEL COTTA PINTO



ENCUESTA SOBRE LA NOVELA

IV: ¿Cuál es el futuro de la novela?



Juan Antonio de Zunzunegui

QUÉ difícil resulta contestar a esta pregunta! ¿Quién es capaz de predecir el futuro de la novela? Hay quien la cree periclitada, dando ya sus últimas boqueadas... Yo no lo creo así. Todo es que surja un escritor dotado de sus mejores armas para que brille de nuevo. Tal vez con su empobrecimiento nazca otra forma de expresión más de acuerdo con los nuevos tiempos.

Predecir sobre esto es peligroso porque le acecha a uno el error. En fin, Dios dirá.

«Hay personas que piensan que ante la mecanización de la vida, ante los

Alejandro Núñez Alonso

perfeccionamientos técnicos de ciertos medios de difusión «artística», las artes van a desaparecer. Para aceptar esto habría que admitir que en un futuro los hombres nacieran ya con el alma mecanizada. Si esto ocurre será con el permiso de Dios, al que de vez en cuando debemos tener en cuenta.

El liberalismo tenía proyectada una serie de conquistas de independencia personal que redundarían en favor de las «horas ocio». Fué el Estado moderno quien aplicó leyes y medidas de liberación «personal», individual del hombre. Por tanto, es el hombre estatal de hoy quien cuenta con mayor número de «horas ocio», medidas de tiempo que es clave, sustancial e importantísima para el novelista y su lector. Cabe esperar que en lo futuro los progresos mecánicos proporcionen al hombre mayor riqueza de «horas ocio». El porvenir será de los creadores, de los artistas capaces de cubrir, distraer, satisfacer con sus creaciones—novela, poesía, música, etc.—a ese hombre del futuro rebotado de «horas ocio». Cambiarán los medios mecánicos de difusión, pero no la creación en su esencia. Los sentidos son susceptibles a la percepción de fórmulas más rápidas y sintéticas de expresión. Pero el alma tiene un *tempo* inmutable. Las artes todas se desarrollan dentro del *tempo* del alma. Es esta estabilidad del *tempo* anímico la que justifica hoy y explicará siempre por qué, en tiempos de dinamismo y velocidad, el hombre angustiado por las prisas, por la falta de tiempo, escribe y lee extensas novelas como en los siglos anteriores, compone y escucha obras musicales de máxima extensión. Hay un tiempo insobornable, y que el hombre defiende contra todas las restricciones. No es el tiempo de «utilidad pública», sino el tiempo del ocio, el que retiene para sí el alma. Por esto las creaciones artísticas nunca estarán coaccionadas por la falta de tiempo. El hombre va a la conquista del ocio, del ocio noble. Esto sí se lo permite Dios, pero no la mecanización del alma.»

Camilo José Cela

«Admito la realización de todas sus muchas posibilidades, pero en un futuro un tanto incierto. La novela, como toda función crítica, es un producto de la libertad; veamos cómo evoluciona la causa de la libertad.»

Luis Goytisolo Gay

«Adivinar, no adivino nada. Simplemente pienso que, superada la crisis, la

novela discurrirá por cauces distintos a los seguidos hasta ahora. Ni mejores ni peores; diferentes. Del mismo modo que tras comparar, por ejemplo, *Don Quijote* y *Los Hermanos Karamazov*, sólo podemos decir eso, que son diferentes.»

José Manuel Lara

«Siempre se está hablando, y no me refiero al momento actual, de crisis, de malas épocas, etc. Lo cierto es que el arte, en cualquiera de sus facetas, evoluciona continuamente conforme evoluciona el hombre, pero jamás ha dejado de existir el arte. La novela, en España, está comenzando un camino magnífico..., pero hay que darle tiempo al tiempo. En la novela actual se dibujan una serie de procedimientos y técnicas que yo no comparto totalmente; me parecen procedimientos aburridos para el lector, para este lector al que quizá se intenta dar demasiada importancia al afirmar que él recrea en la lectura la obra del escritor. Yo, sencillamente, creo que lo que es bueno quedará por sí mismo y pienso que en todas las épocas hay libros muy buenos. La novela seguirá su camino en todas partes, camino que se dibuja como uno de los más brillantes desde principios de siglo.»

Juan Teixidor

«Me atrevo a augurar un espléndido futuro a la novela. Sencillamente porque tengo fe en ella.»

Carlos Barral

«Soy más bien optimista con respecto a la nueva generación de narradores españoles. Pienso que existe la posibilidad de que la novela española joven de los próximos diez años cumpla en el mundo una función paralela a la de la poesía de los años treinta.»

Charles Moeller

«Creo que si la novela se ocupa de la exploración del mundo interior religioso y místico, y también poético, penetrará en un reino inmenso, apenas, todavía, explorado. Se descubrirá, de esta forma, que el hombre no es, en principio, un temperamento, un carácter,

más o menos sólido, sino una conciencia íntima, una apertura a las visitas, sean las de abajo, en el desorden y el pecado, sean las de arriba, en la gracia y el amor.»

Miguel Cruz Hernández

«Respeto a la novela en sí; veo para ella el mismo futuro que podían intuir Cervantes, Balzac o Dostoyewsky; posibilidades, todas las que da la existencia humana: la «varia, multimoda vida e inmensa vehementer». Otra co-



sa son los «aprovechamientos» de la novela, o los medios de difusión. Naturalmente que ahora la novela se puede utilizar para guiones cinematográficos, para seriales radiofónicos o televisados, pero eso no tiene nada que ver con la creación novelística en sí. Tampoco los cohetes intercontinentales, ni los satélites artificiales, ni los marcianos o venusianos tienen nada que ver con la novela considerada en sí misma. En cambio, sí creo que el mayor conocimiento del hombre—del hombre que hoy puebla toda la tierra, y que va incorporando regiones, antes poco menos que sólo existentes en los mapas, a la vida presente de cada ser humano y del hombre que en otras épocas vivió sobre nuestro planeta—sí que abre perspectivas nuevas a la creación novelística. Indudablemente, la novela exótica y la novela arqueológica son ya viejas en la historia de la literatura; novelas exóticas eran las llamadas «bizantinas»; y Flaubert creó una estúpida novela arqueológica en *Salambo*; pero ahora un mayor conocimiento y una más pura sencillez pueden aprovechar estos conocimientos.»

Franz Niedermayer

«Nos faltan ideas porque nos faltan ideales; sin la renovación de la religión, mueren las musas. Ya es famosa la obra de Sedlmayer *La pérdida del centro* (*Verlust der Mitte*); ahora viene la voz de un ruso afrancesado, Wladimir Weidle: *Les Abeilles d'Aristée*. Es una obra documental, gemela de la de Sedlmayer, sólo que más literaria y universal, tocando la situación internacional de las artes sajonas y romanas, rusas y americanas. Y llega a la resolución muy inocente y significativa de que la novela no es reportaje, ni ensayo, ni poema, ni drama, es documento de «un vivir metafísicamente sin techo». Depende de las facultades creadoras del novelista, no de su talento como fotógrafo o técnico. Puede estar abierta hacia el «más allá» de Unamuno, hacia un nuevo mito. Pero no puede



venir sin fe, sin religión, sin interés por el mundo superior. El interés es un acto personal, individual, no una reacción de las masas. La curiosidad en la novela disminuye mientras falta el interés en el más allá. Se dirige hacia el diario, el ensayo, el tratado de filosofía. Una novela sin «metafísica innata»—ni discutida, no exterior—es una novela fracasada y sin actualidad. *Wo keine Goetter sind, walten Gespenster*», dice Novalis, el romántico para hoy. Algo muy literario tenemos que aprender de Weidle: la novela del campo no es provincialismo, es un refugio, un trago hondo en la vida esencial, eterna y sencilla. Así creo que sus Galán y Pereda, Hernández y Lorca indican un rumbo hacia un camino donde deben marchar también los novelistas españoles. La ejemplaridad del campo, la sintió no menos agudamente Ortega, el perfecto observador del movimiento intelectual europeo, mientras escribía en 1925 sobre «Pepe Tudela vuelve a la mesta». No hay que volver al campo, sino aprender como todos los tiempos grandes que son los clásicos, llegando a la meta de los románticos. España, un país agrario, una nación de campesinos, según Ortega, con un estilo de vida de sencillez, sosiego, sinceridad, puede guiar a los otros europeos que se desviven por ejemplos semejantes, como lo prueban Sedlmayer y Weidle. Hispania docet!—me repito, para evitar errores: no hay que huir de las ciudades, pero la meditación y el ascetismo que pidió Romano Guardini como remedios para el alma moderna, no los aprendemos del yoga hindú; mejor de los campesinos del Tyrol, de la Suiza, de Castilla. Buscan los artistas modernos «nuevas estructuras» para la vida, pero el ingeniero debe aprender de las formas más humanas y eternas. Sea así, que hoy se prueban nuevas formas de la presentación artística, que el contenido no vale tanto, mientras fluye lo exterior, como dice el gran novelista de Viena, Doderer, aunque él también se muestra en la línea de hispanidad cuando pide del novelista que sea «como un tomista nacido» (París, 1958, en su discurso). Uniendo los índices de Weidle y Doderer, aceptamos el juicio de Henry James: «La novela queda de todas las formas literarias la más independiente y más flexible, la que rinde más.»

Melchor Fernández Almagro

«La novela tiene siempre las mismas posibilidades, puesto que el hombre siempre se hallará en trance de observar, de transfigurar, de inventar... Claro es que a mundos tan agitados y sideralmente extendidos como el que se vislumbra, corresponde mayor repertorio temático, mayores motivos y estímulos de observación, de invención o de hallazgo.»

Federico Carlos Sainz de Robles

«Muchas y buenas esperanzas. Porque es justo reconocer que los actuales novelistas españoles dominan la técnica: genérica tan magistralmente, que no es raro leer *primeras novelas* impecables en su «construcción» y escritos en una prosa sabrosa y rica. Este hecho no lo ha registrado antes la historia de nuestra novela. Y, sin embargo, abundando ahora las excelentes novelas, escasean hasta lo inverosímil los novelistas con *personalidad inconfundible*. Y es que la artesanía ha sustituido al arte.»

Pierre Sipriot

Se espera aún la novela etnográfica y la novela de la psicología colectiva.



La obra de Jung no ha dado nada a la novela, la novela de la antropología en tanto que ella recubre todas las ciencias del hombre, etc...

Mariano Baquero Goyanes

«Creo que el futuro puede ser bueno para la novela, género muy rico en recursos, dúctil y adecuado para toda clase de experiencias. Resulta particularmente interesante la joven novela francesa. No he leído aún demasiadas obras, pero las que conozco de Robbe-Grillet, Butor, Marguerite Duras, Claude Ollier, etcétera, me han parecido un experimento muy inteligente y digno de la mayor atención.»

Juan Luis Alborg

«Las tres preguntas restantes necesito agruparlas en un solo apartado. Al decir que creo en la perennidad de la novela y en sus formas ilimitadas debo hacer, sin embargo, una aclaración fundamental. La única cosa que creo le está vedada a la novela en el futuro es la banalidad, el anecdotismo sin más, la pretensión de no ser otra cosa que un pasatiempo de ociosos. Este es el punto único en que, a mi juicio, puede hablarse de crisis. La novela puede disponer de todos los caminos, utilizar todas las técnicas, valerse de todas las formas, tendencias o matices; pero es preciso que tenga meollo y consistencia: es la única condición.»

En el siglo pasado, y en buena parte de éste, la novela—sin dejar de ser también otras muchas cosas—era la diversión más universal. Recordemos que, con excepción del teatro, no existía otra y el teatro era un fenómeno reducido al ámbito de las grandes ciudades.

Hoy, en cambio, concebir la novela como un género de evasión es un error tremendo. El público vulgar, para pasar el rato tiene a mano—literalmente a la mano—tantas posibilidades, que milagro será si compra una novela. El deseo, tan arraigado en toda gente, de seguir una peripecia humana, lo satisface ese buen público en la radio, en la televisión, en el cine y en las revistas ilustradas, donde le ofrecen desmochados y escuetos los puros esquemas argumentales, que es lo único que importa.

El solo hecho de adquirir un libro supone ya una preocupación inteligente (me da un poco de miedo decir «intelectual»), más o menos grande; y el escritor debe satisfacerla. Si el novelista no escribe para este público de cierta altura mental, que es el que lee, tiene que quedarse al cabo, fatalmente, sin clientes. (Ya que existen—me lo recuerdan muchas veces—novelas de esas otras que también se leen mucho, y con frecuencia las que más; pero siempre por excepción y al calor de causas muy variadas que sólo son parientes lejanas de la auténtica literatura. Que lleven, en cambio, el censo de las que se apolillan en los almacenes.)

En algunos países de nivel medio más culto, de público menos callejero, más hogareño, la lectura es una costumbre más arraigada y hasta el hombre trivial puede encontrar placer en ella. Entre

nosotros es más difícil; entre nosotros no lee sino una minoría que pudiéramos llamar entendida; y a ese lector exigente la inmensa mayoría de las novelas que se escriben le parecen tan huecas como una caña. Entiendo que toda novela debe justificarse hoy más que nunca y dar todo aquello que ni la radio, ni la televisión ni el cine le pueden disputar. Si pretende hacerles la competencia—obligándonos a leer lo que puede verse sin esfuerzo—perderá el juego. Porque la sociedad humana no está compuesta de eruditos, sino de vagos. No lo perdamos de vista.

En cuanto a ese peso y gravedad que debe darse a la novela, traté de ser muy claro en mi libro, pero debí de expresarme mal, porque algunos no me han entendido. No es preciso—o, mejor dicho, sería fatal—que una novela tenga moraleja o que se le embutan disquisiciones intelectuales. Una novela puede tener mucha trastienda retratando llamamente las más vulgares cosas. Ahora bien: ¿cómo hay que hacer para que la «anécdota» se convierta en «categoría»? Según la sentencia de Eugenio d'Ors, que tanto gusto de citar, eso debe saberlo cada autor; o lo hace sin saberlo cuando lleva la fuerza dentro. Pero el lector que no esté tonto se da cuenta en seguida y distingue a la lengua lo que es simplemente un «asunto» y lo que tiene dimensión humana de largo alcance.

A la novela, insisto, se le puede dar esa dimensión que digo, sin necesidad de tesis ni pedanterías: basta con que el autor tenga su visión peculiar del mundo, una tipología y una problemática características, y les dé a sus novelas un sentido. Si expresan una peculiaridad, son ya profundas. Claro que a ver quién le pone al gato ese cas-

cabel! Pero por lo menos hay que apuntar a esa meta. Después de la lectura de innumerables novelas se siente uno abochornado—sobre todo cuando ya se tienen ciertos años—de haber quemado unas cuantas horas en una ocupación baladí.

Otra cosa que también estimo esencial para la novela es que se despidan de una vez del costumbrismo y del realismo canijo y del sabor local a la manera decimonónica. Esto estuvo muy bien, sin duda, en su momento; pero creo que ahora debemos caminar hacia otro rumbo: a buscar lo que hay de universal en lo particular; una vez más, la «categoría» en la «anécdota». Y el costumbrismo es una forma de «anécdota». Y ojo también para que luego no me vengan con gaitas: en una aldea se puede dar lo más universal. Es la mirada del novelista la que engrandece el tema y no la calidad del lugar. En este asunto me siento un poco kantiano: la universalidad no está en las cosas, sino en la mente o la mano que las toca. Mas para saber cuándo se gana esa universalidad no existen barómetros. Ni tampoco para alcanzarla. Se tiene o no se tiene ese pulso.

En resumen: la novela se justifica y se salva si da algo peculiar, algo que no pueda disputarle ningún competidor. Si da ese algo y es además novela (pues no veo por qué esas cualidades que le deseo le impidan ser auténtica novela, como algún despabilado manifiesta que he dicho), no hay enemigo que la mate. Con cualquiera de las dos cosas que falle, tiemblo por su vida. Lo que creo imposible es que persista siendo lo que fué en tiempos pasados. La historia nunca se repite. Cada día es un día nuevo.»

(Encuesta de Luis Sastre.)



EL URBANISMO TAMBIEN ES ARTE

Por RAMIREZ DE LUCAS

ARTE tanto como ciencia, ciencia tanto como arte. Ciencia reciente en cuanto que su estructuración se ha llevado a cabo en estos últimos años, convencidos en todos los países de la necesidad de tener formados unos equipos de urbanistas que eviten para el futuro los graves defectos de las ciudades que nos legó el siglo XIX.

Arte, en cuanto el Urbanismo, es también inspiración de una personalidad, hallazgo del artista, tarea a realizar no sujeta a rigurosos cánones únicos. El urbanista ideal sería aquel que participase por igual medida del rigor del analista y el matemático, de la decisión del cirujano, del "ojo clínico" del médico avezado, de la espiritualidad del monje y el poeta, de la audacia técnica del ingeniero, del pulso firme del arquitecto, del conocimiento de los volúmenes del escultor, del sentido cromático del pintor, del conocimiento estudioso de los hombres del sociólogo, del sentido de empresa del industrial, del conocimiento de la tierra del agricultor y el geólogo. Pero todas estas tan contrapuestas condiciones poco o nada servirían al urbanista, si éste no fuera capaz de ensamblarlas con el toque mágico del arte, con eso inefable y milagroso que puede hacer de lo que sea algo sublime o vulgar.

Como esta época nuestra es cada día más de especializaciones se comprenderá que es casi imposible que exista un individuo que domine todas las materias anteriormente enumeradas en la intensidad ideal. Por ello lo que se viene haciendo es reunir equipos de estudiosos de diferentes disciplinas, cada uno de los cuales encargado de dictaminar o proyectar sobre el particular propuesto. Pero siempre guiados por una mente autora de las líneas esenciales del proyecto, por "alguien" que ha concebido la obra con la clarividencia que sólo da el arte.

Para comprender que el Urbanismo es fundamentalmente arte, baste sólo conocer una conocida historia

de un puente londinense, el de Blackfriars, una especie de "puente de los suicidas", famoso por las personas que desde él se arrojaban al río. A un urbanista-artista se le ocurrió pensar si la razón de aquellos suicidios no sería el tétrico color negro del que estaba pintada la estructura metálica. Lo volvieron a pintar de verde intenso y radiante; los suicidios disminuyeron en más del sesenta por ciento. El color influyó decisivamente en el ánimo de los ciudadanos.

Se sabe perfectamente que una ciudad puede enloquecer o hacer felices en gran manera a quienes la habitan, partiendo de este convencimiento es cuando se comprende la enorme responsabilidad del Urbanismo, encaminado no sólo a que las ciudades sean más humanas, sino también en que todos los humanos—tanto los que habitan los núcleos densos, como los rurales—participen de todas las ventajas que puede ofrecernos la técnica y el arte conciliados.

Y como a todos nos interesa, a todos se debe informar: para ello se ha creído lo más urgente comenzar desde la escuela primaria, inculcando a los niños el amor a las múltiples actividades que el urbanismo abarca.

Durante muchos años, el tratado de la urbanidad fué tema de enseñanza en las escuelas y colegios de buen tono. Dicha enseñanza sólo se refería a los modales finos, corteses y amables a los que habían de atenerse el tratado de cada cual con sus semejante. Tal vez a consecuencia de la dureza de la vida, puesta

de manifiesto en guerras y portguerras, aquellas enseñanzas "de adorno" cayeron en desuso.

Algo más verdadero y eficaz ha venido ahora a sustituirlos, también desde la iniciación de la escuela elemental: el Urbanismo, que, partiendo de la misma raíz etimológica, viene a ser la ciencia y el arte de que la ciudad sea grata para los que la tienen que vivir. Ciencia y arte de vida; por ello tal vez resulte tan compleja y difícil de definir y explicar. Si la ciudad no empieza por ser ella misma amable con quienes la pueblan, cómo se puede exigir que sus ciudadanos lo sean en todas las consecuencias útiles de la palabra?

Para remediar en muchos aspectos, caóticos estados de cosas, fué formulándose esta ciencia bien reciente; sus frutos ya comienzan a ser visibles en todo el mundo, lo cual demuestra que era semilla fértil y que por tanto tenía que germinar.

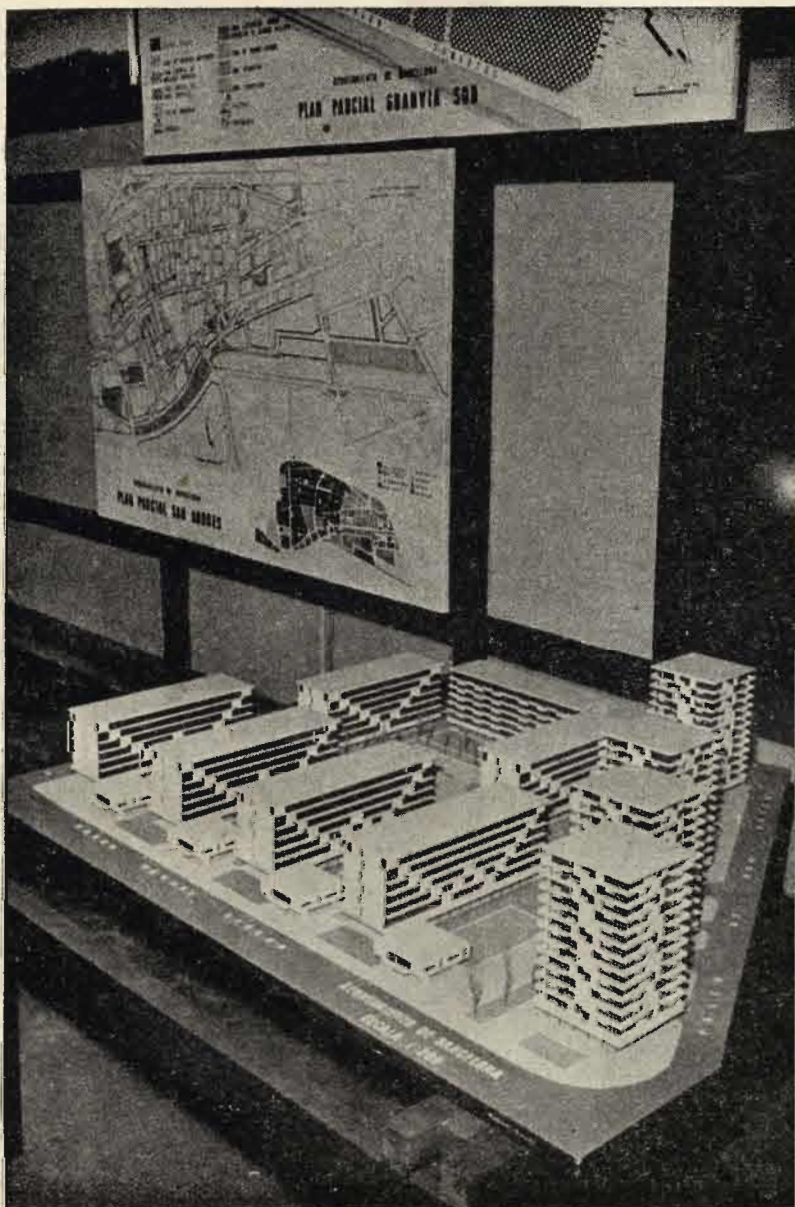
Ha sido precisamente en estos días cuando la ciudad de Barcelona ha dedicado sus más atentos esfuerzos en estudiar las cuestiones urbanísticas y en presentar a propios y extraños lo conseguido por el urbanismo nacional. Primer Congreso nacional de Urbanismo, Exposición de planificaciones de muchas ciudades y regiones españolas, Exposición conmemorativa del centenario del ensanche barcelonés proyectado por Cerdá, Exposición de la Unión Internacional de Arquitectos, Exposición de la nueva capital del Brasil (Brasilia), tan denso programa de actividades se ha cumplido con el ritmo que es proverbial en la ciudad que lo albergó y con la pasión fecunda que presupone toda urgente tarea en común. El Urbanismo ha nacido para resolver problemas que a todos atañen y es obligatorio que todos nos interese por saber qué es lo que se propone y cuánto lleva logrado.

Estudiosos de veinte naciones, más de seiscientos asistentes congresistas españoles, más de cuatrocientos proyectos y maquetas, infinidad de fotografías de lo realizado; todas estas cifras son de una consideración demostrativa de que la nueva urbanidad de las ciudades es asignatura vigente.

Por una ciudad más humana, mejor, en la que el hombre no se vea anulado ni desvalido, en la que encuentre cumplida satisfacción a todas sus necesidades vitales, tanto existenciales como intelectivas; esta es la responsable tarea que tiene que cumplir el Urbanismo: ayudemos todos a este arte nuevo.

(Fotos Valls.)

ESTOS BLOQUES DE VIVIENDAS SE VAN A CONSTRUIR EN BARCELONA



UNA TRAGEDIA ENTRE SONRISAS

Becket,

OU L'HONNEUR DE DIEU,

de Jean Anouilh

Por JORGE COLLAR

Sin duda es Jean Anouilh el autor francés en plena actividad que goza del mayor favor del público. No es tópico decir que sus obras se cuentan por éxitos. Este hecho tiene naturalmente una explicación. Jean Anouilh es, sobre todo, un hombre de teatro, un autor que sabe su oficio, que conoce a las mil maravillas las reacciones del público y que sabe siempre lo que es eficaz sobre la escena. El mismo acaba de decir, definiéndose, que es un hombre ligero y fácil, pues escribe para el teatro. Si esta ligereza lleva aparejada las más de las veces una serie de concesiones al público, es cosa que el mismo Anouilh reconoce. Estas concesiones se concretan en esas «plaisanteries de chansonnier», de las que nunca se curará.

Pero veamos su última obra. Un tema serio, trágico, una historia emocionante que debía ser fundamentalmente espiritual: el martirio de un santo. De la historia real muy poco ha tomado la obra de Anouilh, salvo las líneas generales, él mismo confiesa que sus leves fuentes históricas carecen, al parecer, de todo fundamento, por eso no podremos exigir a *Becket ou l'honneur de Dieu* un rigor que está muy lejos de pretender.

Dos figuras dominan la obra, el rey Enrique II y Thomas Becket, todos los demás personajes paldescen al lado de ellos, son una tela de fondo indispensable, pero irrelevante. Ya sabemos que la anécdota es sencilla. Thomas, que ha sido un fiel servidor del rey, es colocado por éste en la sede primada de Inglaterra, con ello espera poder resolver los conflictos planteados con la Iglesia, pero he aquí que el nuevo prelado olvida los designios de su soberano para sólo servir a Dios. Dos temas llenan la obra de Anouilh: de un lado la amistad, y de otro, el del servicio de Dios, o si se prefiere, del honor de Dios, que el antiguo amigo del monarca se pone a servir con su celo más ardoroso. El final de la tragedia es la muerte de Thomas, en su propia catedral, a manos de unos asesinos enviados por el rey; éste, no obstante, en la última escena se hará flagelar sobre la tumba de su amigo muerto y simulará buscar a sus asesinos.

La amistad que une al rey con su canciller es turbulenta y apasionada. Enrique II, en la obra de Anouilh, es un bruto sentimental al que Thomas sabe librar de la mediocridad ambiente. El monarca sólo puede recurrir a Thomas, sólo puede encontrar en él un eco humano. Su esposa y su madre son dos insoportables arpías. Sus nobles, casi animales. Sus amantes, un pretexto para satisfacer sus bajos instintos. Su pueblo, el temor concretado en un frío silencio. Por eso el rey, que no resiste la soledad, encuentra en Thomas el amigo y el confidente, se siente en él salvado y reconfortado. Pero llega un momento en que esta amistad se rompe. El rey quiere seguir empleando a Thomas como un servidor y como un amigo, cuando ya Thomas ha emprendido el camino que le llevará al martirio. El rey se siente humillado, traicionado, burlado y, lo que es más grave, solo. Vuelve la soledad de

EL NUEVO TEATRO INGLES BRENDAN BEHAN

POR GUDIE LAWAETZ

la mano de la tristeza. Porque Enrique se da cuenta que no es nada sin Thomas, que todo lo que le rodea ha perdido el interés que antes tenía. El personaje de Anouilh es como un animal herido que es capaz de revolverse y suplicar aunque sienta su honor desgarrado. Para el rey la amistad de Becket es un problema de vida o muerte.

Este lado es, sin duda, el más importante del drama y al mismo tiempo el más conseguido. Esta amistad extrema, que no tiene nada de equivoco, que es siempre profundamente viril, es lo que da a la obra su peso, su emoción y su valor dramático. Por eso la figura del rey es la más importante y está retratada con fidelidad hasta en sus más sutiles trazos psicológicos. ¿Podemos decir lo mismo de Thomas?

El segundo personaje no tiene la plenitud humana del primero. Thomas Becket es, en la primera parte de la obra, un diletante, un hombre que ama el placer y el arte, cuya regla de acción es más estética que moral. La primera pregunta que se nos ocurre es si paga al rey con la misma moneda, en otras palabras, si la amistad es recíproca. Aunque en una ocasión Becket afirma su amistad, de su actitud general ésta no se presenta como evidente. Thomas sirve al rey, no estamos tan seguros de que sea su amigo. De ahí que el drama de la amistad en Thomas no tenga todas las resonancias que debiera. No tenemos la sensación de que el servicio de Dios rompa en su corazón ningún afecto.

Pero es, sobre todo este servicio, el que en la obra de Anouilh se presenta como sumamente borroso. La parte más espiritual del drama se ha escapado entre frases festivas. Becket cambia de vestidoe, de vida y también de señor. Lo grave es que su transformación ignora la parte sobrenatural. La gracia está ausente o, al menos, no se llega a manifestar ante el público. Este honor de Dios, no es equiparable a ningún honor humano, porque Dios no es equiparable a ningún soberano de la tierra. La actitud de Thomas parece más bien fruto de un frío formalismo que de la verdadera piedad. Del lado humano tiene su grandeza, entre otras cosas porque sabe que marcha hacia la muerte, pero está lejos de la plenitud cristiana del martirio. Salvo dos o tres plegarias convincentes, hay algo en Becket que no nos termina de emocionar. La figura del santo, que ha sido tratada, sin duda, con respeto y amor, no responde, sin embargo, a una realidad sobrenatural, le falta toda la profundidad que el caso requería.

Por lo demás, no será necesario insistir en la buena factura dramática de la obra, ni en la belleza de los decorados, ni en la justeza de la interpretación—Bruno Cremer y Daniel Ivernel—, ni en todos los aciertos de la dirección escénica. Sólo es de lamentar, junto a las limitaciones más arriba anotadas, una escena totalmente gratuita, desagradable y torpe en la que se nos presenta una conversación entre el Papa y uno de los cardenales. Quizá la diplomacia eclesiástica de la época tuviera sus fallos, pero presentarla de la forma que lo hace Anouilh es un error de primer orden. Cuando las «plaisanteries de chansonnier» versan sobre temas serios, se convierten inevitablemente en «plaisanterías» del peor de los gustos. Esta escena, en vez de añadir algo a la obra, le quita una parte de su gravedad, es un paso en falso absolutamente imperdonable.



Brendan Behan nace en Dublín—Irlanda Libre—en el año 1923, de familia tradicionalmente rebelde. Muchos de sus antepasados han sucumbido en la lucha contra el imperialismo inglés; él no escapa a este sino, y continúa la lucha por la liberación de su país. Encarcelado por las Autoridades británicas, pasa su tiempo de cárcel escribiendo. A su salida de la cárcel regresa a Dublín, donde consigue hacerse una gran popularidad. Asiduo visitante de las tabernas, ha conseguido incorporar este mundo fabuloso de gentes desarraigadas y rebeldes que se dedican al consumo sistemático de la cerveza y del whisky nacional y que se hallan unidas por esa tarea común que es la independencia.

En Inglaterra se ha dado a conocer a partir del año 1952, con el estreno de su obra *The Quare Fellow*—*El Cliente Matinal*—, obra que fué montada por el Theatre Workshop—Taller del teatro—. En ella trata de crear un clima dramático a partir de una situación límite, que consiste en recoger los momentos anteriores a la ejecución de un condenado a muerte. A través de la trama van apareciendo diversos personajes: un carcelero convencido de la inutilidad de la pena de muerte, el verdugo que ha llegado a concebir su oficio como una de las Bellas Artes—hay aquí resonancias de un escritor famoso por sus paradojas en este tema, nos referimos concretamente a Tomás Quincey—Y, como telón de fondo, el mundo de la cárcel, con los presos, seres al margen de la sociedad, que van planteando sus problemas, y que consiguen el suficiente clima humano que ha pretendido el autor.

Esta obra da el toque de alerta a la crítica, que intuye en Brendan Behan un posible dramaturgo. El año pasado se estrenó en Nueva York y este año en Berlín y París. La crítica francesa la ha tratado mejor que la británica y la da una resonancia europea, colocando la obra en la trayectoria general del teatro europeo de Samuel Beckett y Ionesco.

Su personalidad extraordinaria ha hecho impacto en la sociedad inglesa. Siguiendo el ejemplo—por demás frecuente entre los escritores ingleses—de Dylan Thomas, demuestra un desprecio total por las formas sociales, suele aparecer ante las cámaras de la televisión

en estado de embriaguez, es el terror de los directores de teatro que procuran huir de él, porque más de una vez ha interrumpido los estrenos. La expectación del público inglés ante su segunda obra era grande. No ha defraudado las esperanzas de la gente. Efectivamente, *The Hosage*—*El Rehén*—ha sido un éxito. En ella incorpora al juego dramático un pin'o-resquismo popular que enlaza algunas veces con la farsa.

En *El Rehén* trae a la escena el mundo de los rebeldes irlandeses de Dublín, un mundo extraño y desquiciado, en el que hay personajes despistados que se pasean con la gaita nacional y que en el fondo no tienen una idea muy clara de lo que están haciendo. Para ellos la rebelión es más bien un pretexto para no hacer nada. Ante la inminente ejecución de un irlandés en Londres, deciden tomar como rehén a un soldado que han encontrado a la salida de un cine. La obra se desarrolla en una taberna, donde han llevado al prisionero, y el clima dramático se consigue por la intercesión de dos líneas paralelas de acción: por una parte el "suspense" ante las noticias de Londres, por la otra, el sentido humanitario de convivencia que se va creando entre el prisionero y sus raptores. La obra termina con la llamada telefónica de Londres y la ejecución del soldado inglés al amanecer.

Entre los profesionales de teatro la obra ha sido recibida con un carácter polémico. Algunos han acusado a la crítica de haberse dejado influir por el reciente éxito de Behan en París. Desde el punto de vista teatral, la obra tiene varios fallos, el desarrollo del tema es un poco gratuito y cae en el sentimentalismo barato y la gracia fácil. No obstante, el tema es de un gran interés y se acerca a un sentido popular del teatro que puede ser muy fecundo. Representa, por otra parte, un sentido original y una concepción propia de lo que puede ser el teatro. Para ello se vale de toda clase de innovaciones. Introduce el folklore y la canción popular, de tal manera que hace gravitar a través de sus personajes un sentido localista muy estrecho.

Sobre sus próximas obras nada se sabe. Hay las mismas posibilidades de que siga escribiendo teatro como de que se dedique a cualquier otra cosa que considere más importante.

EL REHEN DE BRENDAN BEHAN



LA EVOLUCION ARTISTICA DEL PRESENTE

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA EXPOSICION "DOCUMENTA II", DE CASSEL

EL 4 de octubre pasado se clausuró en el Museum Fridericianum de Cassel la exposición *Documenta II*, organizada por Arnold Bode. En ella, con carácter de confrontación internacional, se ha ofrecido al público una muestra de lo más característico del arte actual a partir del año 1945.

ARTE DE ULTIMA HORA

La fecha límite fijada, esa reducción a los últimos quince años de arte, pone de manifiesto uno de los signos más distintivos de la referida exposición: la novedosidad del arte de hoy, la fecundidad de artistas triunfantes, tantas concepciones, tantas técnicas, tantos nombres consagrados mundialmente en pocos años, en meses quizá. He ahí un fenómeno social digno de más detenido estudio. ¿Es que el arte ha llegado hoy a la máxima culminación intensiva y extensiva—un arte superior cultivado por más artistas geniales que hubo nunca? Así lo ha creído en cierto modo Etienne Gilson en una de sus últimas obras: *Peinture et réalité*. ¿Podría también explicarse este fenómeno social por el poderoso aparato propagandístico de que hoy disponemos?

La propuesta en valor de unas concepciones estéticas lleva implícita la infravaloración de todas aquellas obras de arte que se oponen a dichas concepciones. Cuando esta puesta en valor se realiza con la conciencia de un carácter evolutivo, entonces esas concepciones estéticas precedentes conservan el valor de posibilidad histórica que condicionó la aparición del presente. Cuando dicha puesta en valor trata de revestirse con carácter revolucionario pregonando el carácter de oposición, de alteridad, que ofrece respecto a todo lo demás (la denominación más aceptada para esas nuevas concepciones es la de «arte otro»), entonces se explica la ignorancia, la renuncia o el repudio de todo arte inmediatamente precedente, y eso se halla también presente en Cassel, donde no tuvo acogida ningún pintor académico, ningún artista figurativo, donde no aparecen nombres que alcanzaron relieve en el arte de hoy, como son Sonia Delaunay, Lippold, Anthoons, Glarner, Oteiza, Atlan, Zao Wou-ky o Yves Klein.

UNA POSIBLE CLASIFICACION

Las actuales exigencias estéticas o críticas (puede pensar alguien que la moda) postulan del arte una acción proteica, un cambio constante de faz. Ello quizá explique las dificultades que se ofrecen para clasificar las obras reunidas en este certamen. Acogiéndose a unas denominaciones generalmente admitidas, Guy Habasque ensaya la siguiente clasificación: artistas semifigurativos, constructivistas, abstractos libres y tachistas o informistas. Esto es el arte de hoy para los organizadores de *Documenta II*. Esto fué también el arte de hoy para la última biennial de Venecia. Esto es el arte para todas las revistas y publicaciones estéticas que quieren reflejar el mundo en que vivimos. Es de temer que este arte de hoy, nacido bajo el signo de Proteo, no sea el arte del mañana inmediato, aunque esta fugacidad, caducidad tan suya y tan típica, sea el signo más característico de toda creación estética actual. Yo he pensado más de una vez en el estigma heraclíteo que marca todas las obras de arte que se remontan en sus orígenes al impresionismo. He meditado en la coincidencia que ofrece esta concepción dinamista del ser y del universo con el idealismo, y en la ineficacia y falta de

vigencia que el idealismo posee en nuestros días. No es éste el momento oportuno de entrar en el problema, pero sí puede adelantarse, ateniéndose a este enfoque, la posibilidad de que el arte actual sea la evolución necesaria para salvar a la historia del arte del manifiesto retraso que ofrece con respecto a otras tendencias culturales del presente, con toda nuestra vida cultural. Quizá se explique así la resistencia de los hombres de hoy a comprender el lenguaje de los artistas de hoy, plagado de arcaísmos. Hace ya unos cien años que Europa dejó de creer en el angelismo racionalista de Descartes; hace más de cincuenta años, si se salvan las pocas excepciones, que el pensamiento occidental que Europa ha olvidado el sueño irracionalista y subjetivista que se halla implicado en todos los idealismos.

PRECEDENTES HISTORICOS

Pese a este afán casi escatológico, ese limitarse exclusivamente a la ultimidad estética—ultimidad en el tiempo, no en el ser del arte—postulaba una atención a los obligados precedentes históricos. Ni las revoluciones ni las «alteraciones» pueden prescindir de esta ley de la historia o, mejor dicho, del ser histórico que poseen tanto el arte como el artista. Por eso quizá figura en Cassel Picasso, con sus *Bañistas* de bronce; por lo que tiene Picasso de proteico, de representativo y perdurable también en el arte de hoy. La misma significación tienen en este certamen Chirico, Schlemmer y Paul Klee; y los homenajes póstumos que plenamente se justifican en esta exposición, y no a título arqueológico, tributados a Nicolás de Staël, Wols y Willi Baumeister.

Sin embargo, ¿posee de verdad esta representación un carácter de precedente histórico? De ser ello así, necesariamente habrían de figurar en *Documenta II* alguna obra de Ernst, Masson o Ensor, como ineludible referencia al pasado de toda esa preocupación texturalista, de toda esa floración de nuevas materias que tanto abruma, obsesiona y ocupa a los artistas de hoy, como si el valor estético y la originalidad de una obra de arte pudiesen reducirse al hallazgo de una materia, como si las posibilidades de las viejas materias plásticas hubiesen agotado totalmente su poder expresivo, su capacidad educativa de la forma.

TENDENCIAS ACOGIDAS

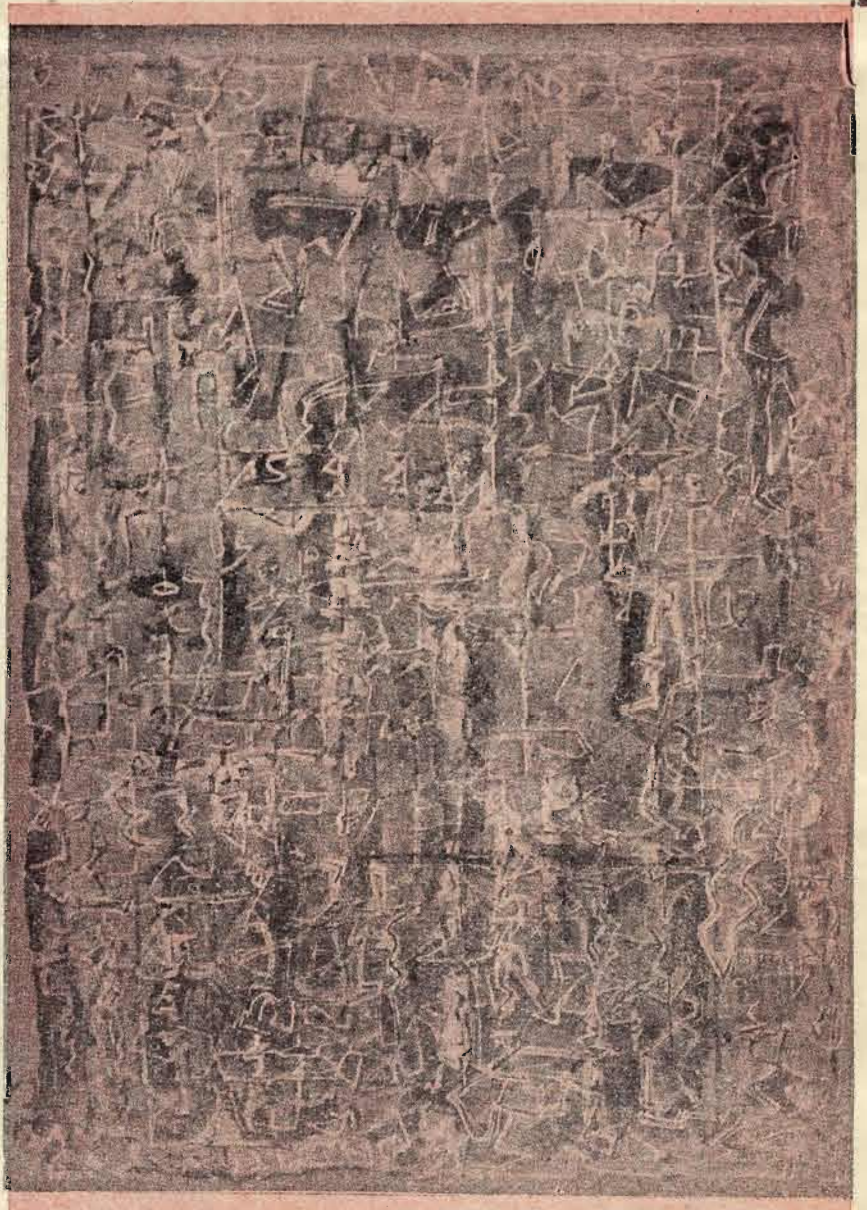
Considerando aparte esta concesión de carácter histórico (si puede llamarse así) que se acaba de enumerar, todo lo que esta exposición tiene de contacto con la realidad se remonta al surrealismo. Pero es preciso resaltar aquí, y con ello poner de relieve un mérito de los organizadores; pues el surrealismo no figura en esta exposición por lo que tiene de anclaje en la realidad objetiva, sino más bien por lo que tiene de expresión meramente subjetiva. El surrealismo, aun contando con el mundo de las formas reales, de la cotidianidad, se limita a considerarlo en función de su propia intimidad subjetiva, reformándolo y deformándolo para conseguir sus propios fines hasta el extremo de hacerlo a veces difícilmente reconocible. Así sucede con las obras de Miró, que predominan notablemente en Cassel sobre las demás muestras de surrealismo, procedan éstas de Matta o Hormis Masson.

Bajo un signo más racional que emotivo, más objetivo-intelectual que puramente subjetivo, aunque sin renunciar completamente al surrealismo (del que

¿Es que el arte ha llegado hoy a la máxima culminación intensiva y extensiva - un arte superior cultivado por más artistas geniales que hubo nunca?

Es de temer que este arte de hoy, nacido bajo el signo de Proteo, no sea el arte del mañana inmediato, aunque esta fugacidad, caducidad tan suya y tan típica, sea el signo más característico de toda creación estética actual.

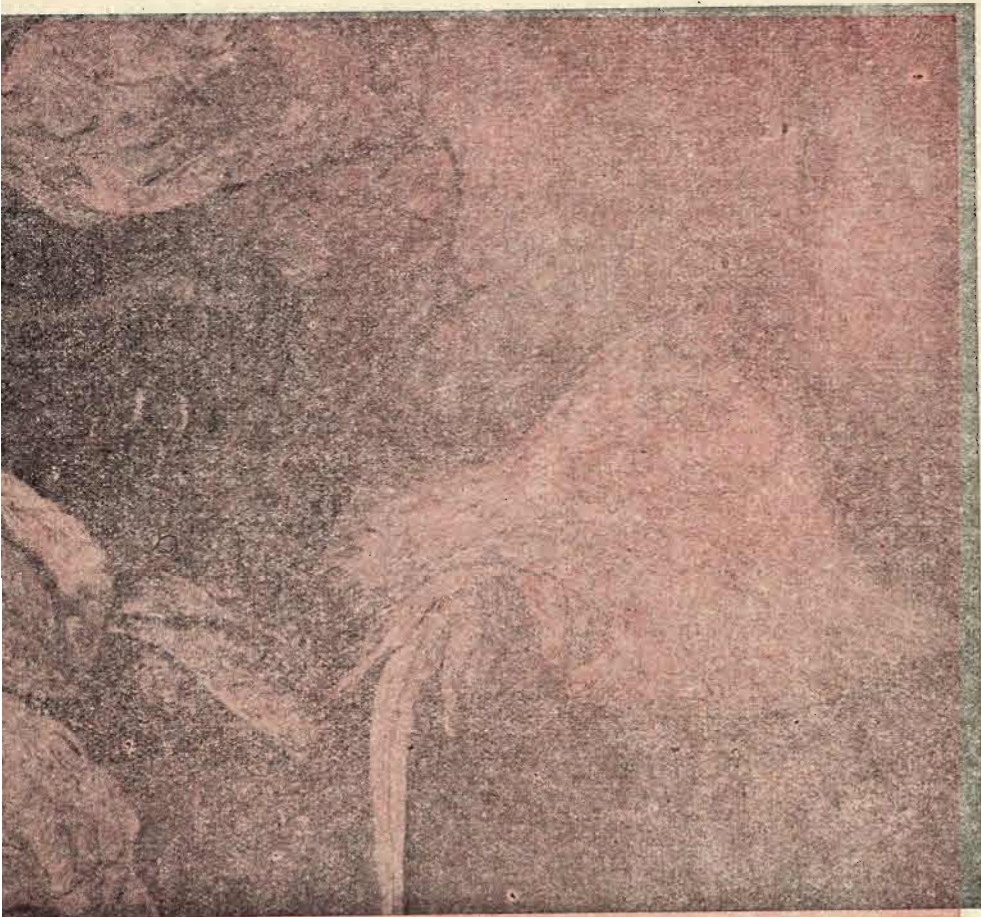
Tarde más o menos, siga más o menos ligado al subjetivismo, el arte habrá de volver a incorporar la realidad objetiva de la que partió y sin la cual no podría hacer estas piruetas puramente subjetivistas.



MARK TOBEY "NEW YORK TABLET"

NTE Y DEL FUTURO

Por Antonio Aróstegui



«LA RAYA» (1892)

por tantos conceptos se muestran subsidiarios), se hallan los artistas semifigurativos que fueron acogidos en *Documenta II*: Bazaine, Manessier, Esteve, Vieira da Silva y Singier. Claro que este semifiguratismo ni es todo en sus obras ni se da en todas sus producciones. No es en ellos la figura o la referencia al objeto lo fundamental; por eso, y a título de simple medio expresivo, se puede utilizar o deformar la realidad objetiva, como se puede prescindir de ella totalmente. Sin embargo, late en esta corriente tan omnicomprensiva (lo mismo del surrealismo que del constructivismo) un subfondo de autenticidad que es atisbo de un futuro del arte más adecuado a las corrientes culturales de hoy, y que la exageración informista no supo entrever. Lo que tiene de vigente Dubuffet, también catalogado en esta exposición de Cassel, no es su figurativismo, sino su texturalismo, la importancia que la materia adquiere en sus obras.

También se acoge en esta manifestación de arte actualísimo, aunque hasta cierto punto *démodé*, a la corriente de abstractos constructivistas. Pasmore, Otto Ritschil y Vasarely son los nombres señeramente representativos de esta tendencia en Inglaterra, Alemania y Francia, respectivamente. Este arte constructivista, muestra manifiesta de lo que es el racionalismo artístico, lleva su esquematización geométrica por senderos que explican sobradamente el abocamiento al puro subjetivismo. Con el mismo fundamento puede prescindirse en arte de la realidad objetiva patente al conocimiento sensible, como de la realidad objetiva que es fruto de una elaboración puramente intelectual. Y esto es algo que ya se manifiesta en el mismo constructivismo, porque en él convienen no sólo la pura racionalización geométrica de Mondrian, Jean Gorin, Sofía Taeuber-Arp, Ben Nicholson o Kupka, sino también el simbolismo abstracto-surrealista de Moboly-Nagy, Kansinsky o Herbin. Con esta última división constructivista y con

el elemento emotivo—poético quizá—que refleja la producción de un Mag-nelli, está abierto el campo a todo intento de pura subjetivización; por ejemplo, a la acción puramente casuística y azarosa que se refleja en los cuadros de Jackson Pollock.

El abstractismo libre es algo así como una mezcla de constructivismo y subjetivismo. Un constructivismo subjetivista, si de este modo puede denominarse, en el que la rigidez hierática de las formas geométricas ha sido rota por imperativo de la propia subjetividad del artista, incontestable en toda su potencia dentro de moldes puramente matemáticos. En este sentido, es característica la obra de Soulages, que se muestra en *Documenta II* desbordando los colores planos, expandiendo o diluyendo la configuración geométrica del constructivismo puro en una manifestación dinámica que ya está apuntando hacia el tachismo. En la misma dirección artística se hallan Hartung, Schneider o Mortensen, también presentes en esta exposición.

EL ARTE OTRO

Todos los nombres, todas las tendencias que preceden, aun teniendo en cuenta su valor significativo para el arte de hoy, no pueden considerarse en esta exposición sino como nota introductoria al llamado arte otro. En el panorama expuesto están sus antecedentes más inmediatos, si no se olvidan Dubuffet y Fautrier. Por lo mismo, porque este arte otro ocupa lugar muy destacado y una representación muy abundante en esta exposición, habría de figurar en ella una notable aportación de los pintores norteamericanos. También es sintomática esta presencia de Norteamérica en Europa. Y siendo esto así, tratándose como se trata de un hecho histórico, forzadamente se recuerdan las profecías de Oswald Spengler. Quizá sea preciso buscar aquí la única razón que justifique la alteridad del arte otro, y entonces sería pre-

ciso admitir la opinión de Jean Wahl, que considera el arte nuevo como una prueba de la decadencia de Occidente, de la destrucción de toda la cultura occidental.

Sin embargo, y a pesar del carácter novedoso que tiene en Cassel y en Europa la pintura norteamericana, no es posible olvidar lo que dicha pintura tiene de subsidiaria por lo que respecta al arte europeo: el semifiguratismo expresionista de De Kooning, el surrealismo de Arshile Gorky, el constructivismo más o menos disimulado de Mark Rothko y Clifford Still. Por otra parte, aun las construcciones más otras por más asiáticas, como las de Sam Francis, Jackson Pollock o Mark Tobey, pueden encontrar su precedente en el expresionismo de James Ensor. Toda la pintura norteamericana representada en esta exposición puede significar, desde un punto de vista, una auténtica aportación al arte de hoy; pero, desde otro, una evolución bastardeada del arte europeo originario.

ALTERIDADES

El carácter de alteridad que distingue el llamado «arte otro» sólo muestra su potencia distintiva o determinativa frente al arte que no es el mismo. Es decir, la denominación «otro» no nos dice lo que este arte es, sino lo que no es o, mejor dicho, que es un arte distinto. Si se tiene en cuenta, entonces puede advertirse cómo este carácter de alteridad puede adjudicarse no sólo al arte otro, sino también a cualquier manifestación artística por respecto o relación a las demás. Pero no nos hagamos cuestión de las palabras para caer en el vicio batológico. Baste establecer desde ahora que lo conocido bajo la rúbrica vaga e incierta de «arte otro» implica en sí mismo varias alteridades u *otridades*. Estas *otridades* constituyen la clasificación del arte otro. Todas han tenido su representación en Cassel, y pueden reducirse a cinco.

En primer lugar—primera clasificación del arte otro—se encuentra, a mi juicio, la actitud más auténtica de esta tendencia artística, por lo que tiene de vuelta a la realidad. No acepta la realidad comúnmente atendida por el arte de siempre, pero tampoco cae en la negación de lo real que arrastraba en declive a los últimos años de historia estética. Más bien se trata, según se ha dicho, de una nueva exploración de lo real mediante una visión original de la naturaleza. Se descubre la capacidad estética de seres o aspectos de la realidad hasta ahora ignorados. Se pone en valor la posibilidad de emoción estética contenida en materias ignoradas estéticamente, tales son los sacos o arpilleras de Burri y Millares. Los cobres de Zoltan Kemény. Los cuadros de Antonio Tapiés, cuya importancia en el arte de hoy quizá estribe en haber sabido captar una nueva concepción estética, vivir una nueva emoción estética, diciéndola por los medios propios del arte pictórico. Esta fidelidad a lo real que se intenta muchas veces quizá fué origen de la preocupación texturalista, del destacado relieve, que se manifiesta en las obras que responden a esta concepción artística.

Este relieve que se advierte en algunas obras del arte otro lleva implícito cierto gusto por la acumulación de materia que es característico de un segundo grupo donde militan Madesto Cuixart, Antonio Corpora y Bernard Schultz. A este grupo, aun admitiendo su expresionismo elemental, pueden adscribirse Karel Appel y Lataster. En los cuadros de estos artistas, la materia se acumula y trabaja de tal modo que obliga a considerarla como elemento fundamental y casi exclusivo de la obra de arte.

Completamente distinto de ambos grupos es el constituido por los «afo-calistas» o partidarios del espacio afo-cal, es decir, de un espacio estético en el que previamente se ha rechazado todo centro fijo, toda capacidad determinativa, toda posibilidad de fijación. Las obras pertenecientes a este concepto quieren ser un simple juego imaginativo, inaprehensible en sí. Se mueven por el propósito de querer expresarlo todo a fuerza de no expresar nada. Pero también este modo de expre-

sión tiene sus limitaciones; y la fundamental es la monotonía, la repetición reiterada. Esta tendencia nace de una actitud negativa frente al mundo y a las cosas. Para los artistas que militan en ella, crear estéticamente no es tocar el mundo y transformarlo quemándolo en la llama del espíritu, sino volverse de espaldas a él, o esconder la cabeza debajo del ala, como el avestruz. Ha dicho Sam Francis, uno de sus representantes más señeros, como notable despropósito definitivo de su pintura que quiere ser la pintura de hoy: «Si la pintura hasta ahora fué una manera de hacer soportable la visión de lo insostenible, lo visible sum-tuoso, despojémonos entonces de... todo eso.» Con el citado concurren también a Cassel: Riopelle, Thieler, Werdehausen, Gerhard Hoehme, Giulio Turcato y Piero Dorazio.

También constituye otro grupo dentro del arte otro—el cuarto de los que se van enumerando—el integrado por los partidarios de los signos caligráficos, cuyo origen se remonta hasta Oriente a través de Mark Tobey. Para ellos, la obra de arte se reduce a un sistema de signos que se repiten una y otra vez de modo casi obsesivo y obsesionante. Mathieu y Dogottex, pintores caligráficos, han sido desbordados en *Documenta II* por la representación japonesa, en la que figuran Yuichi Inue, Yukei Tejima y Tahio Yamazaki.

Por último se incorporan también al arte otro todos aquellos artistas que buscan en la expresión estética una efusión puramente lírica, cuyo fundamento último viene dado por el goce y la evocación sensibles que radican exclusivamente en la materia con olvido notable de la forma. De ahí que estos artistas sean los más auténticamente tachistas o informistas. En la exposición que comentamos representan esta tendencia un conjunto de artistas que ofrecen, no obstante, tan notables diferencias como Sima, Otto Greis, Rolf Iseli, Hans Platschek, Luigi Spazzapan, Antonio Saura, Götz Scialoja y Vedova.

LA ESCULTURA

En la sección escultórica de Cassel mucho más reducida que la pictórica, se pone de manifiesto la escisión radical de la escultura de hoy entre la masa y el vacío. Dos nombres significativos de esta lucha abren el breve antecedente histórico: Brancusi y González. Y también aquí se corre el galope de la paradoja estética, pues que la escultura en Cassel se decide más por el vacío que por la masa. Son culti-vadores de ésta Gilioli, Linsi y Dedeigne, por una parte, y Penalba y Stahly, por otra.

Sin embargo, con Pevsner y Gabo el vacío, los espacios vacíos o barridos adquieren tal predominio, que van a constituir la base fundamental de la escultura adscrita al arte otro. La muestra de esta concepción escultórica en *Documenta II* corre a cargo de Lardera, Jacobsen, Ibram Lassaw, Brigitte Meier, Deninshoff, Norbert Klicke y Carmelo Cappello. Más ambicioso y significativo de nuestro tiempo es el intento de Nicolás Schöffner, quien presenta en Cassel una composición—*Lux 8*—que quiere ser una síntesis de todas las artes plásticas, de la pintura y la escultura, de la arquitectura y el dibujo, donde el color no se incorpora a la construcción escultórica, sino al fondo sobre el cual ésta se proyecta mediante luces coloreadas. Así se produce la impresión de un móvil escultórico y de una pintura en movimiento, todo conjuntado, pero ¿atriba la verdadera creación artística en la invención de similares artefactos ingeniosos? ¿Es necesario todo ese aparato para que un hombre pueda decir a los demás su mensaje?

PERSPECTIVAS

He aquí un resumen esquemático de este magno y revelador certamen que nuevamente se anuncia para el año 1963: *Documenta III*. No es posible hoy predecir lo que será esta nueva exposición anunciada. Y no es posible porque nadie puede establecer hoy cuánto tiempo el arte actual va a rodar por la pendiente subjetivista. Pero sí me atrevo a afirmar que de un modo u otro, tarde más o menos, siga más o menos li-

VIDA, OBRA Y PENSAMIENTO DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY *(Viene de la página 2)*

cho de común; están impulsados por los mismos afanes y unidos por las mismas esclavitudes.

Al movimiento casi instintivo de un corazón pronto al entusiasmo, Saint-Exupéry opone constantemente el contrapeso de su mirada exigente. Los valores que dan un sentido a la vida, esos valores que permiten al hombre realizar plenamente sus aspiraciones, aunque los busca con ahínco, los quiere reconocer por sí mismo, someterlos al minucioso examen de una severa crítica, guardarlos en su pensamiento, experimentarlos en sus acciones.

El hombre contemporáneo no escapa a la verdad humana de que el hombre no vale sino por sus relaciones. Así, al piloto de líneas aéreas, el avión le ha dado unos compañeros, le ha dotado de una nueva solidaridad y camaradería. Y así, Guillaumet (*Vol de nuit*), perdido en los Andes, se niega a abandonar y morir, porque allá lejos hay otras personas que creen en él. Saint-Exupéry, extraviado en el desierto de Libia, tiene la revelación singular de que allá lejos están la mujer, los compañeros, que piden socorro y naufragan y de que el salvador sólo puede ser él, el hombre des-

vilización. Heredera de la civilización de Dios que hace a los hombres "iguales y libres en Dios", "mi civilización ha hecho a los hombres iguales y libres en el hombre". El hombre no está más separado de los hombres que la catedral de las piedras que la forman. Pero la catedral define a las piedras. Y así, lo universal define lo particular y el hombre define a los hombres. Por tanto, solamente la primacía del hombre salva a los individuos y así se explica que el individuo se sacrifique a la comunidad, pero también que mil de ellos deban "morir" para liberar a uno sólo de la prisión y de la injusticia". La crisis de Francia denuncia un mal muy grave de la civilización; se ha perdido el sentido de hombre y sólo quedan los que sustituyen al hombre por individuo o por la masa, y ya no explican el sacrificio de uno solo por muchos o de muchos por uno. Las últimas páginas de *Pilote de guerre* son un canto de fe y de porvenir y llevan la viril marca de una decisión; hay que volver a darle al hombre el secreto de los vínculos y de los intercambios. La inteligencia enumera los materiales mientras que el espíritu considera el nudo de relaciones que los une.

der y que se sabe responsable, lo absurdo de los malos y de los inútiles, la luz que emana del corazón, el brillo del tesoro escondido de las cosas, y hasta esas lágrimas misteriosas que algunos días substituyen la alegría de la risa. Y también ese grave peligro de abandonar la tierra de la infancia para llegar a esa otra donde hay tantas personas mayores; tierra árida, tierra estéril, donde los números y la vanidad hacen olvidar las cosas esenciales.

Citadelle, la última de sus obras, publicada en 1948, parece ser el testamento literario y filosófico de Saint-Exupéry. En ella se encuentran algunas ideas de las que en los últimos años de su vida le inquietaron. *Citadelle* está escrita en el pasado. Y escribe: "El hombre muere de sed... el hombre no tiene sentido... en esta época de divorcio... Habría que aclarar cómo las inquietudes del presente se han transformado en odio del presente; odio mi época con todas mis fuerzas." Y acumulando las verdades contradictorias que entraban ya en juego en *Courrier du Sud* y *Vol de nuit*, se llega a comprender que "solamente el hombre que ha amado puede morir como un hombre".

Renuncia al pacifismo. Sabe que los pacifistas se han movido siempre contra la guerra con ideas generales. Pero se imagina una interpretación de la guerra y de la paz. El jefe, aparte de encontrarse en una situación en la cual puede perdonar al más indigno, tiene también por misión aclarar el punto en el cual la guerra y la paz no son dos contrarios y no es enemigo total del jefe con el que está en guerra. Debe a su enemigo el poder conocerse a sí mismo. Y ocurre que el enemigo descubre al jefe "el sentido de sus actos" y éste lleva a su límite matemático la gratitud que debe a su enemigo. No hay que lamentarse de un evangelismo fácil que va del cuento filosófico a la historia. Parece ser que en este punto Saint-Exupéry teme haberse evadido de lo terrestre y de lo tangible. El trazo que añade a su fresca alegría del amor del guerrero por su enemigo es una verdadera pincelada de humor.

EL PENSAMIENTO

¿Cuál es la idea de Dios en Saint-Exupéry? "No espero nada del hombre que trabaja para su propia vida y no para su eternidad". También hace alusión a la paz de la muerte en el "invierno de la eternidad". La comparación del frío de la muerte con el "invierno de la eternidad" es una imagen admirable, pero en realidad no es otra cosa que una forma hermosa de pensar en la nada. "La imagen creadora que el jefe lleva en sí le viene de Dios..." Pero quién es este Dios que tan pronto aparece como el fin supremo, como el último soldado de una jerarquía, y otras dispone y ordena? Primeramente es un Dios desposeído. En *Pilote de guerre*, Saint-Exupéry se lamenta de que los hombres hayan perdido "el sentido de la caridad". Pero el jefe sólo atribuye a Dios una caridad humana, "la caridad, según el sentido de mi imperio, es la colaboración"... Este Dios es inabordable. Responde a la oración con el silencio. El jefe escucha el silencio de Dios. El Dios de Saint-Exupéry está en el centro mismo de los múltiples impedimentos que la muerte no le ha permitido apartar. Solamente si hubiera podido decirnos si su Dios era una divinidad pagana o era Dios. Pero esa especie de pudor íntimo que Saint-Exupéry ha mostrado siempre en sus escritos no nos permite conocer su respuesta. A lo largo de toda su obra audaz y dramática ha sentido la derrota aparente del mundo y la ha expresado por la tensión del pensamiento y de la gracia. El error de Saint-Exupéry es haber nacido en una época en que el orden no está hecho sino por hacer, y el no haber acentuado que el caos aparente sea en ella consecuencia y preludio; consecuencia de la transformación del instrumento y preludio de un lenguaje universal. En *Pilote de guerre* traduce bien los síntomas del estallido de la

civilización comparada en dicha obra, pero al mismo tiempo no aceptaba que esa civilización fuese mortal o llevara su muerte como un remordimiento. Cuando perdido en Libia, Saint-Exupéry fue recogido exhausto por un nómada, pudo pronunciar estas emocionadas palabras: "Aquí no hay ni razas, ni lenguas, divisiones...; sólo existe este pobre nómada que ha puesto mis hombros sobre sus manos de arcángel", y al dirigirse al nuevo camarada que ignoraba su lenguaje, dice: "Tú eres el hombre y me apareces con la cara de todos los hombres a la vez."

El pensamiento de Saint-Exupéry parece estar siempre entre dos polos, uno de los cuales es la inmensa tristeza engendrada por el espectáculo del mundo actual arrastrado por su locura —"me siento profun-



DIBUJO DE SAINT EXUPÉRY

damente triste. Estoy triste por mi generación que está vacía de toda sustancia humana"... y el otro, es una invencible esperanza fundada en la convicción de que "la vida camina hacia la conciencia", viejo tema aristotélico, que Saint-Exupéry ilustra con forma tan personal, conuntuosas imágenes. Lo que más intranquiliza a Saint-Exupéry en los últimos años de su vida era esta incógnita: "¿De qué vale la herencia espiritual si ya no hay herederos? ¿De qué sirve el heredero si el espíritu está muerto?" Este nos parece que es el mensaje de la obra literaria de Saint-Exupéry.

Antoine de Saint-Exupéry será la desaparición literaria más memorable y dolorosa de la última guerra. Saint-Exupéry era de los que sabían que no se puede comprender sino retrocediendo y subiendo: "no vemos cuando miramos acercándonos demasiado". La profunda tristeza de Saint-Exupéry en los años precedentes a la guerra es porque se da cuenta que "el hombre no tiene ya sentido" o mejor aún, que el hombre no se toma la molestia de dar un sentido a su vida, porque este sentido no se encuentra con facilidad, se tiene que buscar con calma y esfuerzo. "El problema fundamental de nuestro tiempo —escribe— es el del sentido del hombre, y no se le intenta buscar respuesta... me da la sensación de caminar hacia una de las épocas más oscuras de la humanidad". En realidad hay que pensar que existen respuestas a esta apremiante cuestión, pero ninguna de las respuestas tradicionales o revolucionarias satisfacían completamente a Saint-Exupéry. *Le petit Prince* y *Citadelle* fueron un intento de respuesta general.

El hombre actual para Saint-Exupéry tiene el peligro de pasar su vida sin vivirla, porque no puede alentar la "llama espiritual" que tiembla en el fondo de su ser. Cuando Saint-Exupéry escribe su *Lettre au Général X*, en la habitación donde se aloja contempla a sus dos camaradas dormidos, junto a él, y entonces una especie de oración anhelante sube a su corazón: "Erguidos, nobles, fieles, sí, pero también muy pobres. Ignoran su propia inquietud y yo la conozco... Tendrían necesidad de una divinidad."

JEAN DES GEORGES
(En exclusiva para "LA ESTAFETA LITERARIA")

"¿De qué vale la herencia espiritual si ya no hay herederos? ¿De qué sirve el heredero si el espíritu está muerto?" Este nos parece que es el mensaje de la obra literaria de Saint-Exupéry.

amparado, si persiste en esforzarse por vivir, si no rechaza al hombre que hay en él y que vale más que él, el hombre en cuyo nombre los demás reconocen el heroísmo. En la soledad del desierto se aprende el valor del tiempo y de las dificultades de ese desierto que "es solamente vacío y silencio".

En 1942 publica en los Estados Unidos *Pilote de guerre*, que no es quizá la mejor obra de Saint-Exupéry, pero sí la más sublime, la que conmueve más fácilmente, asignando a cada parte del compuesto humano el papel que le pertenece. Nada parece más cautivador que la atmósfera, a veces patética y abandonada, de estas páginas de *Pilote de guerre*, según que la lucha épica haga resplandecer con intenso brillo la dulzura de los días infantiles, o que obligue al autor a la inhumana tensión de una situación sin salida.

Saint-Exupéry ha conocido y describe la confusión, la anarquía, lo inútil de un combate sobrepasado por los acontecimientos, el inexprresable desorden de un pueblo sorprendido por el desastre. Subraya sin reserva el caos, lo absurdo, lo ineficaz de los sacrificios exigidos y describe una imagen conmovedora del desastre, pero sabe ver más allá de las apariencias mortales y no teme afirmar lo engañoso de la derrota e incluso, en un cierto sentido, su nobleza. *Pilote de guerre* es libro de derrota y de victoria a la vez.

La prueba de la guerra para Saint-Exupéry es la prueba de la misión aérea, pero también la de la tierra, o sea, la prueba de la derrota, y el éxodo. Hace mucho tiempo que Saint-Exupéry conoció que la prueba no lo era para la carne. En la prueba, el cuerpo no cuenta para nada. Una civilización es un conjunto de fuerzas comunes que abren al hombre su dimensión interior. Pero llega el momento en que el combatiente se interroga sobre la civilización que defiende. Las últimas páginas de *Pilote de guerre* nos aclaran el alcance profundo de esta ci-

Le petit Prince es un cuento maravilloso, un relato para niños, una narración encantadora, magníficamente escrita. Es indudable que los niños penetrarán en el misterio, en el brote poético, en la sencillez de este cuento. La forzada lentitud de la narración y la atmósfera de felicidad y ternura, conmoverán los tiernos sentimientos del niño. Qué fácil será entonces a su vez, soñar el sueño del poeta, dar con las claves de los misterios, estar siempre, quizá, en actos donde existe la ternura: la *toilette* de la Luna, el peligro de los boabads, los seres sencillos y débiles, orgullosos y tiernos a la vez, el amor que intenta compren-

DIBUJO DE SAINT EXUPÉRY



WASHINGTON IRVING, O EL "HIJO DE LA ALHAMBRA"

La consecuencia práctica de celebrar los centenarios es volver a la luz fugitiva de la actualidad aquellas figuras que se encuentran en la semi-penumbra de la historia. Son recordatorios oportunos que nos permiten revisar la obra y la calidad y justicia de las famas. Muchos famosísimos en sus días no llegan a cumplir los cien años, se les ha olvidado antes. Otros suben o bajan en la cotización de inmortalidad y algunos resultan al cabo de los años más apreciados por lo que pareció de menos valor en su obra.

Ahora se han cumplido los cien primeros años de la muerte de un escritor, Washington Irving, muy ligado en gran parte de su obra a nuestra patria. Se han celebrado numerosos homenajes, especialmente en Granada, y gracias a ese afán estadístico de los norteamericanos hemos sabido que Irving escribió con respecto a España unas tres mil páginas, que totalizan más de un millón de palabras. Buenas cifras.

¿Interesa Washington Irving como valor absoluto, o como valores relativos? Es indudable que no puede considerarse como uno de los grandes de la literatura universal, y que las obras suyas más ambiciosas, las biografías, tienen más de novelesco que de rigor histórico, y por lo tanto apenas tienen vigencia hoy.

No obstante, Irving es el primero de los literatos norteamericanos, en el que cronológicamente comienza una literatura que ya agrupa una serie importantísima de nombres sin cuyo conocimiento no se puede escribir hoy la historia de las letras mundiales. Y, además, Irving es también el primero y uno de los más fervorosos hispanistas que nunca hayan existido. Por todos estos valores relativos la recordación de Irving, es oportuno hacerla y estudiar al siglo de su muerte qué es lo que más nos interesa de su obra y la significación que ésta tuvo y tiene.

Se ha aireado en estos días tanto su biografía que apenas es necesario insistir sobre ello, aunque no estará de más dar algunas de sus fechas esenciales. Nace en Nueva York en el año 1783. Hijo de un capitán de barco mercante inglés de nacimiento, el joven siente desde muy temprana edad aficiones literarias publicando artículos de costumbres, con el título de «Cartas de Jonathan Oldstyle». Una enfermedad interrumpe sus estudios de abogacía, viaja por Europa, lo que había constituido siempre en él una querida ilusión: «Ardo en deseos de recorrer los lugares famosos de Europa, de hallar el polvo de las primeras edades, de pasear mis locos sueños entre las ruinas de un castillo o los restos de una torre y de sustraerme, en fin, a las realidades del presente para perderme en las imaginarias grandezas del pasado.» Redacción exaltada y un tanto vanal, como se verá, típicamente romántica.

En sus viajes por Europa llegó hasta Roma, aunque el lugar donde más tiempo residió fué en Londres; allí tuvo amistad con Campbell, Tomas

Moore y Walter Scott. Compuso numerosos relatos humorísticos y la crítica inglesa lo consideró como el primer escritor norteamericano digno de ser leído. Su humorística «Historia de Nueva York» tuvo un gran éxito literario y sus relatos cortos sirvieron en cierta manera de modelo a otros cultivadores del género, como E. Poe y Guy de Maupassant. A su vuelta a Norteamérica funda el semanario «Salgomundi» y va dando a la prensa sus libros: «Memorias de Geofroy Crayon», «Cuentos y cuadernos norteamericanos», «Bracebridge Hall», «Relatos de viajes», etc.

De su apasionada estancia en España es producto literario varios de sus libros que mejor han resistido el paso del tiempo. El inicial propósito de Irving era estudiar documentos relativos a la vida de Colón; más tarde la cosa se fué enredando por culpa del hechizo de una ciudad: Granada. «Vida y viajes de Cristóbal Colón», «Crónica de la conquista de Granada», «Viajes y descubrimientos de los compañeros de Colón», «Leyendas y cuentos de la Alhambra» «Diario en España», son el producto de sus observaciones, estudios y convivencia con los españoles. Uno de estos libros tuvo singular fortuna: «Cuentos de la Alhambra», que consiguió cinco ediciones en el año de su aparición (1834), cifra récord para entonces.

Más tarde, Irving publicaría los estudios biográficos en los que puso más empeño: «Aventuras del capitán Boneville y Astoria», «Oliver Goldsmith», «Washington», «Mahoma y sus discípulos».

De todos estos libros sólo se mantienen vigorosos «Cuentos de la Alhambra», producto de una fervorosa residencia del escritor en el recinto de los reyes granadinos. No hay que decir que gran parte del mundial renombre de la ciudad de los Cármenes se debe precisamente a estos relatos traducidos a todas las lenguas. Es curioso comprobar como tantas veces el creador se equivoca respecto al valor de su obra, Irving no consideraba los «Cuentos de la Alhambra» como su mejor obra, y es, al cabo del tiempo, la que ha resistido el paso de los años. Claro que en este aspecto tenemos el ejemplo máximo de Cervantes, al preferir a todos sus demás escritos los «Trabajos de Persiles y Segismunda», incluso a «Don Quijote».

Que la fama es volandera y tornadiza ya lo sabía Irving, el cual en uno de sus escritos menos conocidos: «Mutualidad de la Literatura», decía: «He aquí el resultado de esa inmortalidad tan ensalzada. Es como un ruido que pronto pasa y que no se oye fuera del lugar donde ha nacido, como el sonido de una campana que cuando se ha extinguido es como si no hubiese existido jamás.»

El trato de Irving con otros escritores, tanto ingleses como norteamericanos, españoles y franceses, le proporcionó datos abundantes de la psicología del escritor y de su inveterada vanidad: «Los



idiomas están perpetuamente sometidos a cambios e innovaciones de toda especie. Todas estas revoluciones deberían reprimir la vanidad y el orgullo de los escritores más en boga. Si dirige hacia atrás sus miradas podrá ver que los antiguos escritores de su patria, los que hacían las delicias de sus contemporáneos, han sido suplantados por otros autores modernos, algunos siglos han bastado para rodearlos de espesas tinieblas. Muchos autores que disputaban entre sí están por igual en el olvido, con sus obras y sus discusiones.»

Muchas veces las observaciones literarias de Irving están matizadas de una graciosa ironía, lo que no impide que sean hondas y certeras: «Frecuentemente me admiro de la prodigiosa cantidad de autores que existe y de que tantas cabezas que la naturaleza parecía haber marcado con el sello de la esterilidad, den a luz, sin embargo, voluminosas producciones.» «El espíritu de plagio, ¿no es un medio empleado por la Providencia para que los gérmenes de la sabiduría y de la instrucción se conserven de edad en edad, a pesar de la inevitable destrucción de las obras donde nacieron? Muchas antiguas obras experimentan una especie de metempsicosis y reaparecen bajo otras formas.»

Hemos indicado anteriormente que unas de las razones por las que Irving nos sigue interesando es por haber sido de los primeros que descubrieron literariamente a España. El escritor hizo numerosas observaciones sobre el carácter español y lo que más llamaba su atención era la cortesía: «Ni aun el más pobre de los españoles deja de mostrar solemne cortesía.» «Gentes vivas de ingenio, no importa a la clase social que pertenecan, de cortesía innata.» «Jamás he conocido español, fuesen cuales fuesen su rango y condición, que sufra una descortesía.»

Un hijo del país donde «el tiempo es oro», no deja de valorar ese lujo tan mediterráneo que va los italianos bautizaron con «il dolce far niente»: «En España, los hombres, por necesitados que estén, disponen de tiempo a placer, y consideran como tributo de verdadero caballero no mostrar nunca prisa ni precipitaciones. Pero en esto exceden a todos los españoles los andaluces, bienhumorados, pomposos, despreocupados, dicharacheros, con la jovialidad asomada a los labios.»

Muchas más observaciones sobre el carácter español podrían apartarse de la obra de Irving, con las acotadas hay bastante. ¿Hemos cambiado mucho en cien años? Para bien y para mal casi nada.

Cuando Irving llegó a Granada para visitar la Alhambra por primera vez, un ganapán que tomaba el sol recostado en las murallas se le ofreció como guía «¿Conoces bien el recinto?», pregunta el escritor. Mejor que nadie, señor; soy hijo de la Alhambra. A este pícaro debió gran parte de la información, de las leyendas y fantasías tejidas alrededor de la fortaleza y palacio nazaríes. De todo aquello salieron los «Cuentos de la Alhambra», lo que sigue más fresco e interesante de toda la labor literaria de Irving, de Washington Irving, que con razón podemos llamar también ahora, a los cien años de su muerte, «El hijo de la Alhambra».

J. R. de L.

WASHINGTON IRVING



ANGEL MEDINA

ATENE0, SALA DEL PRADO

Es muy posible que sea una coincidencia absolutamente casual, pero la verdad es que parece que el discurrir normal de las exposiciones de este año —de las exposiciones importantes, quiero decir— ha venido a jugar la partida a nuestro lado.

Creemos que existe un tremendo error en la consideración de qué es o no es lo más avanzado en el arte actualmente militante. Lo que no es más que *vedettismo*, afán exhibicionista y cuento, lleva aparejado, como es natural, un gran concierto de bombos falsa literatura y publicidad. Es, querámoslo o no, lo que suena y, por tanto, lo tenido—im-perdonablemente muchas veces—en consideración.

Pero al lado de esto, una fuerza pujante se levanta. Una fuerza tan grande como puede serlo la de la arteria central de la corriente que empuja la historia del arte en su constante fluir. Una fuerza que sólo espera el primer salto, la ardorosa cascada blanquísima y espumeante, para sonar, para imponer su alboroto y sepultar los residuos del antiguo cauce y, mucho más, de los pequeños, secundarios y gastados afluentes.

Una oportuna circunstancia; un golpe de efecto, práctico según está constituida la pequeña o grande política del arte contemporáneo, ha podido situar en cumbres mayores que las que merecía, algo que no es sino el seguimiento de una moda hace tiempo periclitada. Intereses completamente extraartísticos han mantenido el equívoco, y, gracias a él, los epígonos han sido elevados a la categoría de genios.

Pero esto, si ha podido atrasar el triunfo y reconocimiento absoluto de la verdad y la justicia, no ha podido evitar el laborar consciente y tenaz



TORERO

de los auténticos artistas; el discurrir normal del arte verdadero, diríamos mejor. Y así se ha ido gastando una nueva etapa pictórica, cuyos primeros alumbramientos queremos nosotros ver en las exposiciones de este año. Quizá, también, en algunas de las del año pasado.

Los pintores que alrededor de los tres últimos años han entrado con paso firme en el ambiente artístico lo han hecho—han debido hacerlo—sin ignorar todo lo que una época caracterizada por cambios estilísticos e innovaciones técnicas había

conseguido. Lo han hecho también de cara al nuevo espíritu naciente. Por eso su pintura es hija de toda la evolución que empieza con la liquidación del neoclasicismo. Hija legítima del tránsito histórico, que es todo lo contrario de ser hija bastarda de una moda más o menos auténtica y mediatizada. Y por eso su pintura es en estos momentos la más avanzada.

En el caso de Ángel Medina, expositor en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid, lo técnico y lo estilístico anterior ha sido bien asimilado y llevado a la práctica después de pasado por el cedazo de la propia personalidad. Como ser de cultura, ya lo recordábamos en crítica anterior, el hombre no puede—ni debe—ignorar lo hecho por los que lo precedieron. Es una pedantería y, además, una idio-tez presumir de autodidacta, en el sentido absoluto de la palabra. Si con ello se quiere indicar que no se ha ido a la Escuela de Bellas Artes, me parece absolutamente vano. No es negar la personalidad de un artista el reconocer sus fuentes primeras o su itinerario.

Ángel Medina transforma la realidad, aporta materias distintas a la tradicional pintura de tubo, escoge como motivos de sus cuadros simplemente cosas, es decir, elude el tema. He aquí, sucintamente enumeradas, las tres características de su pintura que la sitúan por derecho propio en el plano histórico-artístico que le corresponde. He aquí por otra parte, el documento identificador de su innegable modernidad.

Pintar cosas—júzguese por los títulos de algunos de sus cuadros: «Forma», «Pared», «Cosas», «Muro», «Dos»—pintar cosas porque sí, iba a decir, es toda una declaración de principio. El mundo está lleno de cosas y estas cosas, tomadas y plasmadas por el pintor, no son signo pretextos para decir, con el lenguaje propio, todo lo que se quiera del contenido del propio espíritu. Y decir desgarró, fortaleza, ternura, esperanza puede hacerse pintando una pared, un conjunto de humildes objetos algo que para los ojos no sea sino el pasivo soporte de un color. Lo importante es saber decirlo, tener potencia de dicción y oficio y maestría de decidor. Y Ángel Medina lo sabe y lo tiene, porque también tiene cosas que decir. Por ello se puede aplicar a construir su obra, al margen y sin cuidado de su destino ulterior.

HERNANDEZ MOMPO

SALA NEBLI

No hace mucho, hubimos de ocuparnos en esta misma sección de la obra de este artista, con motivo de una exposición colectiva. En aquella ocasión nos cuidamos de señalar su afirmación teórica de optimismo, respaldada en la práctica por sus realizaciones.

Afirmación quiere decir todo lo contrario de rebuscamiento. Sólo para mentir, para intentar pasar de contrabando lo inauténtico, se requiere liar, re-liar, tejer y enmarañar la madeja de las ideas. Afirmación quiere decir también mirar hacia adelante, avanzar y, en el terreno del arte, no reflejar el mundo que se mira, que se palpa y que se sufre, sino aquel que se espera, se siente y se desea. Afirmación quiere decir hacer profesión de autenticidad, pero no de vanguardismo. Sólo los que en el fondo de su conciencia tienen el temor de no ser más que unos epígonos, unos conformistas y unos aprovechados, se empeñan en la tarea de alardear de avanzados, modernos y originales. Sobre esto, ha dicho René Clair palabras decisivas: «Si este neologismo (vanguardia) significa alguna cosa, no se puede referir sino al pasado. Sería inútil pretender que tal o cual obra es o será de vanguardia. Se podrá únicamente afirmar que lo ha sido cuando ya haya ocupado su puesto en la perspectiva inversa que aparece en el retrovisor. El aduanero Rousseau se creía un conformista. La posteridad, en cambio, lo ha colocado en la vanguardia de su tiempo. ¿Cuántos que hoy se creen de vanguardia serán colocados entre los conformistas por el porvenir? La verdadera vanguardia es aquella que se ignora y que no se toma la molestia de volverse para saber si la siguen o no.» Palabras son éstas para que las medite seriamente todo el que se preocupe más por el sitio que ocupa que por la labor que realiza.

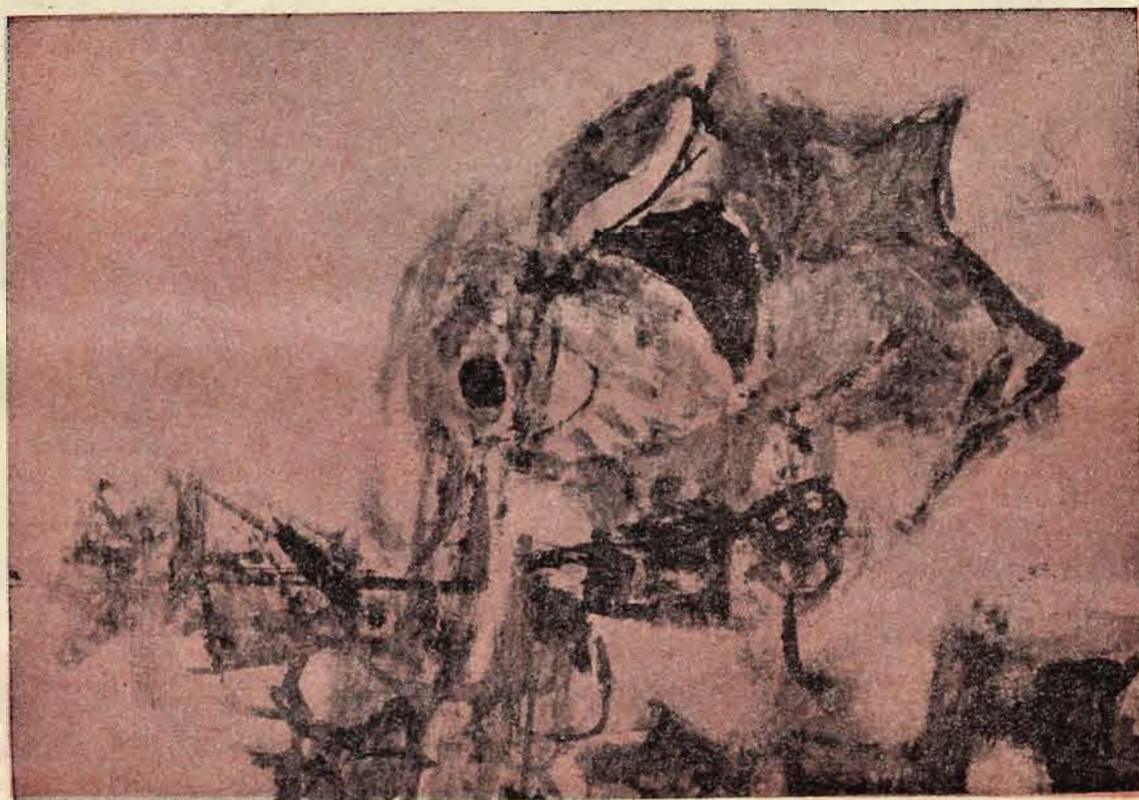
Pero si al autor de una obra no le es dado pronunciarse en el sentido antedicho, si le es permitido, en cambio, al observador externo aventurar—aun a riesgo de equivocarse—alguna afirmación en su torno. Por eso nosotros nos atrevemos a manifestarnos en el sentido en que lo hemos hecho en la crítica anterior: la nueva pintura es ésta neo-objetivista; ésta que sin ignorar los adelantos—digámoslo así—técnicos y estilísticos de los istmos y etapas intermedias, sin hacer dejación de la personalidad—y, en esto, subjetivista—vuelve los ojos al mundo circundante, en el que toma apoyo para su trascendencia.

Para no hacer uso de un término al que históricamente se le ha delimitado el campo de aplicación, digamos que la pintura de Hernández Mompó es expresivista, en vez de expresionista. ¿Qué arte importante no lo es? Pero su expresión—y de aquí su originalidad en esta hora—lo es de unos sentimientos abiertos, luminosamente poéticos, en el noble sentido de la palabra, con lo que queremos eludir toda posible alusión a blandura o superficialidad. Y tal expresión está conseguida técnicamente a base de una integral vibración acariciadora, casi cariñosa, del espíritu de observación sobre las cosas. Vibración en el color y en la forma; vibración—y alegría—también en el contenido. Esta pintura—tan lejos de la fría, mental construcción geométrica como del caos informista, desemboca en algunas de sus facetas en

ese tipo de pintura que yo he querido alguna vez llamar *abstractiva*.

Con este término—elegido no caprichosamente, sino por la idea de acción que nos da en su desinencia—, queremos designar la pintura que abstrae en sentido propio. Pintura que parte de la realidad—aunque no de una realidad cualquiera, sino de aquella situada en el camino de la búsqueda del pintor—y, por una sucesiva decantación, separa los elementos inútiles hasta lograr una esquematización que en su propia simplicidad lleva toda su fuerza evocadora. Esquematización, como se ve, nada casual, sino medida y pensada que puede llevar a una plasmación geométrica de las últimas estructuras o a esta vibración transparente casi incorpórea, de las telas del pintor que nos ocupa. M. García-Viño

FRAGMENTO DE "VENDEDORA CON PARAGUAS"



1860-1909

ISAAC ALBENIZ, en perspectiva

Un ciclo de Antonio Fernández Cid y Alicia Larrocha

En este curso se cumplen cien años del nacimiento de Isaac Albéniz y cincuenta de su muerte. Ello ha movido al Ateneo de Madrid a recordar la vida y obra de este fundamental compositor: Antonio Fernández Cid y Alicia de Larrocha han recibido el honroso encargo cumplido a lo largo de cuatro conferencias-concierto en las que el salón de actos de la casona de la calle del Prado registró el lleno total de las grandes solemnidades. Mientras el crítico de "A B C", con su fácil y fluida palabra, siempre cordial y amena, iba describiendo la humana silueta del músico de Camprodón; sus vinculaciones estilísticas; las notas principales que definen su obra; la visión que de ésta tienen hoy, en fin, las más variadas y significativas personalidades del mundo de nuestro arte, la pianista catalana, en un ejemplar alarde de íntimo conocimiento de la obra estudiada y con una plenitud de facultades técnicas verdaderamente admirables, fué desgranando los títulos principales de la producción albeniziana, que, en su aspecto pianístico—el más importante, sin du-

da—, fué, prácticamente, revisada en su totalidad. Un notable éxito, pues, para la excelente concertista y para el conferenciante.

* * *

Las palabras de Fernández Cid fueron tan ricas en datos—algunos, de primera mano—como sus sugerencias. La figura espléndida, generosa, desbordante de vitalidad de nuestro músico; las prontas correrías—todavía un niño: un niño prodigio "sui generis"—por Europa y América; su vida en París, en el que viene a ser como un cónsul nuestro extraordinario—y bien pueden dar fe de ello muchos, entonces, jóvenes artistas—en todos sentidos; los contactos con las personalidades que eran protagonistas de la música universal de aquella época, y, en particular, el encuentro con

música



el ídolo, Litz; la nostalgia permanente de la patria: "mi morena", "me duele España", que se alquitara en sus mágicas visiones sonoras; la vida familiar, la mujer y los hijos, y la dulce y cristiana muerte... fueron temas tratados en las charlas.

La obra fluyente y abundosa fué estudiada en sus estilos, que van desde el salón burgués a la asimilación personalísima del impresionismo y con una visión esencialmente situada desde el piano; el genio de armonista nato, pronto siempre a dotar a la melodía—próxima en su esencia a nuestra música "natural"—de profundidad colorista y luminosa, así como el último sentido de estos pentagramas que encuentran su pleno cauce en la más alta técnica del momento, como producto de una estética ligada al pensamiento y arte más valientemente universal de la época, y que encuentra la plena floración en "Iberia", tuvieron—ya está dicho—el ejemplo próximo del piano de Alicia de Larrocha: desde la "Marcha Militar", ingenua, del niño que apenas alcanza el teclado, hasta "Azulejos" o los cuatro cuadernos de "Iberia", todo lo más significativo fué dicho con pleno dominio y autoridad: las increíbles, ¿excesivas?, dificultades del "Corpus Christi en Sevilla", o de "Eritaña" fueron superadas de forma que muy pocos pianistas—aun los de primerísima fila internacional—podrían lograr.

Quede en pie, como lección de este homenaje, válida para nuestros días y nuestros trabajos, el recuerdo de lo que en la creación de Albéniz supone la juntura de la inspiración española y la estética y la técnica con valor universal. En ese saber "estar al día" estuvo el secreto de Albéniz. Sin él, no habría pasado de ser un, más o menos celebrado, autor de zarzuelas. Porque poseer el lenguaje de su tiempo es de necesidad fundamental al verdadero artista creador. Y esto, que nos sirve para medir la figura y la obra del músico que recordamos, debe también estar en la base de la ambición de nuestros actuales compositores.

AULA DE MUSICA

En la brillante y siempre bien orientada labor artística del Ateneo, el Aula de Música, que ahora inicia su segundo curso,

pretende dar una dimensión de rigor y exigencia al estudio de una serie de problemas que tiene planteados el arte sonoro actual y que, en España, no recibe la atención que debiera ni de la Universidad ni de los Conservatorios. En la buscada compañía de las otras artes; despertando la dormida atención de nuestros intelectuales hacia estos temas que, en su misma raíz, no son exclusivamente musicales, sino que están íntimamente insertos en la problemática general de nuestro tiempo, el grupo de compositores, intérpretes y críticos que se reúnen en el Aula—y ya es una primera victoria sobre sí mismos el aceptar este trabajo en equipo, desgraciadamente tan desusado entre nosotros—lo que hacen es buscar un camino, común a todos, y que a todos nos importa, desde su ángulo particular de los pentagramas.

El fin verdadero de sus análisis de las partituras propuestas está en la invención de un sentido y una trascendencia para las intuiciones estéticas que las han dado lugar.

De ahí la articulación que los trabajos tienen en el curso que comienza: un seminario de investigación

se ocupará de hacer estudios estilísticos y análisis de las partituras elegidas como base a las conferencias públicas del Aula—seguidas de coloquio—en las que las obras se comentarán desde el punto de vista de su función cultural. En una serie de conciertos proyectados en conexión estrecha con el Aula, se llevarán al salón grande los ejemplos—la mayoría en primera audición en España—más significativos. Por último, los «Cuadernos del Aula de Música» recogerán ordenadamente estos estudios como primera aportación sistemática española a la bibliografía de la música contemporánea. El tema señalado para el primer ciclo de este curso versa sobre «La música dodecafónica. Estilo y Evolución. Función cultural». La más importante y decisiva corriente estética y técnica del arte sonoro de nuestro tiempo; la que informa o, al

menos, influye sobre la creación de los primeros compositores actuales, será estudiada coherentemente y con serenidad.

F. R. C.

TEMARIO

Noviembre, 26-1959.—Enrique Franco: Schönberg - "Pierrot Lunaire".

Diciembre, 3-1959.—Ramón Barce: Schönberg - "Cuarteto III".

Diciembre, 10-1959.—Gerardo Gombau: Schönberg - "Variaciones", op. 31.

Diciembre, 17-1959.—Manuel Carra: Schönberg - "Trio".

Enero, 14-1960.—Cristóbal Halffter: Webern - "Piezas para orquesta", op. 10.

Enero, 21-1960.—Luis de Pablo: Webern - "Cuarteto" op. 28.

Enero, 28-1960.—Alberto Blancafort: Messiaen - "Tres pequeñas liturgias".

Febrero, 4-1960.—Manuel Carra y Cristóbal Halffter: Boulez - "El martillo sin dueño".

Febrero, 11-1960.—Ramón Barce y Luis de Pablo: Stockhausen - "Zeitmasse".

Febrero, 18-1960.—S. A. R. D. José Eugenio de Baviera: Panorama del ciclo.

Secretario del Aula: Fernando Ruiz Coca.

Fernando RUIZ COCA

VICENTE MARRERO

GUARDINI, PICASSO, HEIDEGGER

(TRES VISITAS)

POR estas tres visitas a tres personalidades del pensamiento, el arte y la filosofía, realizadas en 1947, 1954 y 1946, respectivamente, y que Vicente Marrero nos ofrece hoy como tres entrevistas en el corazón de Europa, se abre nuestro interés y nuestra inquietud se aviva.

Guardini, Picasso y Heidegger responden cada uno y cada uno es cabeza de las preguntas y de las respuestas que en nuestro siglo el hombre puede hacerse. Vicente Marrero no entra en sus problemáticas, sino que penetra viva y sagazmente en sus figuras. Nos recordarían estas tres visitas aquellas admirables páginas de Eckerman hablando con Goethe y las de Charles du Bos conversando con Gide. Es un nuevo y auténtico modo de contar y comprender el contorno de una personalidad. Marrero va de la anécdota a la esencia y recorre en la casa de Guardini en las afueras de Tübingen, en la villa de Picasso en Vallauris y en el Todtnenberg de Heidegger, en el silencio aislado de la Selva Negra, las tres conciencias acaso más tentadoras de descifrar y más representativas de un histórico momento: el aliento cristiano y religioso de un insuperable pensador como Romano Guardini, la evolución de un genial artífice de la Pintura y el revelador de su espíritu a estas tres figuras y promete, tarde o temprano, volver a ellas con el impulso y la decisión de un más claro y largo testimonio.

Vicente Marrero, pues, presenta un sugestivo e interesante libro. Su entrevista con Picasso, por ejemplo, es la primera que se publicó en la Prensa Española después de 1936. Marrero mismo se confiesa en la Introducción unido en alguna parte de su espíritu a estas tres figuras y promete, tarde o temprano, volver a ellas con el impulso y la decisión de un más claro y largo testimonio. Hasta ese esperado momento, su libro "Guardini, Picasso, Heidegger" (Tres visitas), representa uno de los más fértiles y atentos esfuerzos del escribir descubriendo.

José Julio Perlado.

VICENTE MARRERO



RAMON EUGENIO DE GOICOECHEA MEMORIAS SIN CORAZON

DESPUES de «Dinero para morir» y «El pan mojado», Goicoechea publica hoy una extraña y sorprendente Memoria, trozos de vida y vida repartida en trozos inmemoriales, que van «buscando su tiempo perdido», rastreando, olfateando sus orígenes hasta conseguir la exposición de un concreto y vital período de existencia: el que puede enraizar y sacar a la luz al Goicoechea de los años de ayer con este Goicoechea que escribe ya pensando en sus años de siempre.

Analiza Ramón Eugenio de Goicoechea las menudas trayectorias de su vida, entreabriendo dos áreas y dos cauces: primera y segunda parte de este libro de memorias, que condensan una con otra cuanto de bueno viejo existe en este discutido hombre. Creo que anunciábamos ya en la crítica de «El pan mojado» que la nota de avance en la calidad—principalmente en la sinceridad de la profundidad—estaba dada. Ahora ante «Memorias sin corazón» la misma nota se repite. — al pa-

recer fechada en 1955—, como motivo que bien nos hace pensar en este escritor con alegría. Hemos comprobado en él las mejores dotes de analista y narrador; tiene ese curioso secreto que le hace escribir las palabras con toda su potencia. Frente a la literatura de la España de hoy—donde el estilo, y por ello lo más esencial del estilo, la palabra, conserva su mérito andando sobre el ritmo y olvidándose de la valoración del vocablo, de su enjundia y de su interés—, Goicoechea, en «Memorias sin corazón», redescubre lo que vale esencialmente cada término: el verbo, el adjetivo preciso, el sustantivo más exacto y no el más conciliador. He aquí, pues, que la transformación es radiante: no son estas «Memorias sin corazón» una levedad de prosa intrascendente ni, por otro lado, una exhibición de trama y lenguaje inextricable, sino la mansa, reveladora, sincera y calurosa transcripción de lo que el alma de la memoria recuerda y con lo que el corazón sobre el pasado se justifica. Es la exposición de un tiempo y el hálito interior de un monólogo junto al brillo siempre radiante, rutilante de una paradoja. En suma, lo que de Ramón Eugenio de Goicoechea cabía esperar con satisfacción; en dos palabras: una gran experiencia y un gran avance.

J. J. P.

POESIAS Y LIBROS VISTOS DESDE AMERICA

UNA ANTOLOGIA DE RAFAEL LAFFON

ES curiosa la coincidencia. En las publicaciones de literatura y poesía españolas de los meses últimos, se registra la presencia de varios libros antológicos. Me refiero a selecciones de la propia creación de un poeta determinado, en función representativa de toda una obra. De estos libros me hice con uno de Rafael Morales (edic. «Escelicer», Madrid), espléndido panorama autoprolongado con maravillosa conciencia crítica, y este otro, de Rafael Laffón titulado *La rama ingrata* («Agora», Madrid), sustancial y denso, cuyas circunstancias creo deben estimarse con particular interés. A él voy a referirme.

Del libro de Laffón quiero decir algunas cosas. Comulgamos con él con una túrgida, redonda, corpórea poesía cuyos esplendores no excluyen, en fin de cuentas, el latido recóndito de un sensible espíritu que asoma o se retrae tras sus doradas celosías. La lectura de *La rama ingrata* nos deja a la vista algo así como dos centros en torno a los que gira el mundo dignificado de una obra poética, muchas veces deslumbradora, alguna vez, también, emotiva. Pues bien, me refería a un «sevillanismo esencial» por una parte y, por otra, a una manera de fastuosidad conceptual, complicada y sabia en la expresión. ¿El «sevillanismo» de Rafael Laffón? Nadie puede pensar en un sevillanismo de guitarrista machadiano pongo por ejemplo, ni en una pequeña, risible manera para recitadores ni en cositas de esas de cualquier tiendecita de «souvenirs». El sevillanismo de Rafael Laffón, él mismo creo que lo ha llamado así, es un «sevillanismo órfico». Dificil clave, desde luego. Pero se ha hablado más claro, en cierto modo, por pluma ajena; más didáctico, quiero decir, y siempre con concepción, naturalmente noble. Rafael Laffón tiene tras de sí—como todos sus paisanos—un paisaje espiritual donde se respira un aire profundo de culturas históricas que se yuxtaponen en el tiempo. Sea como dato intelectual sea como sensibilidad, ese aire no es estático, se mueve y empuja hacia adelante, hacia la vida militante que concierne a cada día, a manera de devenir. El complejo se resuelve casi siempre en los mejores, cuando el sevillano llega a la madurez, en un humanismo vivo que lo encapsula, indispensable pa-

ra explicarlo, que le retrae de todo «lo demás» que no sea su propia sustancia. ¿A qué insistir? Es una cuestión de atmósfera, una extraña respiración branquial.

Sí, pero ¿y Bécquer?, se me dirá. Bécquer es un nórdico asevillanado, «huésped de las nieblas» enterrecido reivindicado por su remota sangre. Todavía en la Catedral de Sevilla se desvanecen en una capillita votiva los escudos nobiliarios de los Bécquer, que llegaron allí en el siglo XVII desde Flandes. Rafael Laffón me los mostraba un día.

Por lo que toca al «señorío verbal» laffoniano—su pena o su gloria, según se mire—forzosamente hay que establecer una simbiosis entre este señorío y ese sevillanismo que acabó de insinuar. La maestría formal de Laffón, de arquitectura que no falla ni un solo verso, se nutre en ese humanismo, en cuanto es norma y es estilo lo que si no llega a ser una segunda naturaleza, se asimila «certamente a lo que es auténtica «naturalidad». Se ha formulado un juicio sintético y simplista: barroquismo. Aunque hay quien a la vista de los perfiles más finamente burilados y compensados, echa mano con urgencia de otro denominador de la misma terminología: plateresco (José Albi, revista de poesía «Verbo»). Sea como quiera, lo culto se interfiere muchas veces con lo popular, vitalizando la poesía con que nos enfrentamos. En ciertos poemas devotos de Laffón, parece como que lo estereométrico teologizante de Zurbarán corre parejas con la gracia menestral, tan sevillana, de Murillo. Pero, en cualquier caso, esa preocupación, ese rigor mental de las estructuras no ha sido traba—está demostrado—para la eclosión de una poesía tan auténtica como la de ese libro de Laffón, *Vigilia del jazmín*, al que Gerardo Diego no ha dudado de calificar de «milagroso libro».

En una reciente encuesta de la revista «Indice», que firma el poeta M. Mantero, dice sobre el particular Rafael Laffón: «Es "burilamiento" puede ser o no ser una íntima necesidad pero para quien la sienta, me parece perfectamente legítima, porque no trata—en mi caso, al menos—de forma viciosa, ni aun siquiera de forma, sino de una estructura externa tan "funcional" como otra cualquiera.»

Es ocioso extendernos más, sobre todo si se considera que la antología de Laffón va precedida de un amplio y magistral estudio de un especializado como el profesor López Estrada, que lo desarrolló con sensibilidad, ajustado examen y serena y luminosa visión crítica. Dejemos al poeta ahí al lado de su antología—sin duda importante, sustantivamente y como valor de contraste en la poesía española actual—, inmerso en su paisaje, frente a los caminos de futuro: corazón recatado y verbo espléndido y poderoso...

A. ZARCO VALLE

María Teresa Díaz-Faes

TODO Y NADA MAS

Baladre, 17 - Cartagena 1959

LA temática de este breve volumen no dista mucho de lo acostumbrado en la poesía femenina. Pero la temática—varonil o femenil—no es al cabo lo que importa. Lo que interesa es ver si hay o no embrión lírico en lo que tiene toda la traza de una primera salida. Hoy, con los adelantos técnicos en la expresión poética, es más difícil esta tarea. Indudablemente, «Todo y nada más» revela soltura, la indispensable soltura que, concretando, se manifiesta mejor en el verso rimado que en el otro. Quizá esto se deba a que en el primero existe cierto orden y claridad. Yo creo que ello es una ventaja aunque se preste menos al agotamiento de imágenes, al bello lucimiento, al descuido también en la construcción del poema. De lo más logrado señalamos el romance «Mal marinero» y «Segando el mar», dos muestras donde se da sentimiento y forma. Lógicamente más de lo segundo que de lo primero.

J. M.



José Gerardo Manrique de Lara

RETABLO

Alcaraván-Arcos de la Frontera 1959

UNA característica de la poesía de José Gerardo Manrique de Lara es su prieta y grave unidad desarrollada sin apenas desviaciones en la expresión de lo esencial humano: motivos trascendentes, lenguaje que no se recrea en sí mismo y, en fin, supremacía de lo meditativo. Pues bien «Retablo» no responde de ningún modo a esa especie de ficha previa que solemos hacer para guiarnos un poco en la selva. «Retablo» se compone—el acierto del título responde al contenido—de versos escritos al par que los otros libros, versos que pueden llamarse de circunstancias, en los que domina no sólo la diversidad, en consecuencia con el pretexto, sino un tono y un lenguaje algo distinto de lo anterior.

No puede hablarse, por tanto, de evolución. Más bien de gusto en el poeta de que se le conozca en otro aspecto de su quehacer, donde no caben los grandes temas ni un mismo aliento de cabo a cabo del libro. Lo que sí cabe y se extiende es la espuma, el apunte delicioso, la flexibilidad. Esto por decir, y lo digo: esta poesía, llamada de circunstancias—con buena o con mala intención—, es muchas veces prueba decisiva para un lírico, porque en ella suele estar la calidad del que escribe sobre la calidad del motivo que se escoge.

Esa prueba a que aludo la ha salvado Manrique de Lara felizmente no sé si llevado consciente o por instinto de su origen andaluz. Es, desde luego, lo que menos importa en este caso. Lo que más importa es su hacer de lo mi-

nimo algo que, además de poético, es interesante y poco usado. Por ejemplo, ese madrigal a una revisora del Metro:

Niña, con tu tristeza entre fanales, juega a las cuatro esquinas tu figura cautiva de una cárcel de cristales.

Basta con esa ceñida sugerencia para que sus efectos nos lleguen. Lo que en otro poeta hubiera ofrecido «madeira» para un poema «social» es aquí poesía pura y suficiente. Del mismo modo ocurre en otras composiciones de este

libro. Por ejemplo, esos cuatro deliciosos sonetos dedicados a las fuentes madrileñas. Dice a la Cibeles:

Finge tu carro devorar el viento y reducirlo a sometida brisa; miente el ángel que el agua desparra sobre tu eternidad sin movimiento; miente el agua que, al tiempo que se

lirisa, muerde el pez de tu prisa y se derrama.

En el «Canto a la Española», con parecido procedimiento se consigue tam-

bién esa poesía fresca y clara tan deseable siempre. El hecho de la referencia americana tiene ya de por sí atractivo.

Sabemos gracias a «Retablo» los diferentes registros de un poeta—lo que no obsta a la unidad—, su sacar punta al idioma—«quijotar de sueños», «molinar de vientos», dice en el «Tríptico Chinchillano»—y, en fin, su anchura. Bien está.

JIMENEZ MARTOS

CARNET DE LA QUINCENA

Premio de Poesía "Ciudad de Sevilla"

EL premio de poesía «Ciudad de Sevilla», instituido por el Ayuntamiento y dotado con 50.000 pesetas, ha sido adjudicado a Gerardo Diego por su libro El Jándalo. Como se sabe, jándalo es, en el lenguaje común, el montañés que vive algún tiempo en Andalucía y vuelve a su tierra con el acento peculiar de aquella región. Gerardo Diego, jándalo poético, ha dedicado las dos partes de su obra a Sevilla y Cádiz.

EL JURADO

El jurado estaba compuesto por don Celestino Fernández Ortiz, teniente de Alcalde delegado de Cultura, que lo presidió; don Vicente Rodríguez Casado Director General de Información; don Dámaso Alonso, académico de la Española; don Francisco López Estrada, catedrático de Literatura de la Universidad de Sevilla; don José Montoto, director de «El Correo de Andalucía»; don Rafael Laffón poeta; don Rafael Montesinos, ganador anterior del premio; don José de Luna Cañizares, delegado provincial de Información, y don Miguel García Bravo-Ferrer, que actuaba de secretario con voto.

OBRAS FINALISTAS

De las 56 obras presentadas llegaron a la votación final las siguientes, mencionadas por el orden en que fueron eliminadas: Cancionero guía para andar por el aire de Granada, de Rafael Guillén; La calle, de Julio Alfredo Egea; Poema del buen amor, de «Quintarroja»; Meridiano íntimo, de «Arcángel»; Digo amor, de Pío Gómez Nisa; La misma herida, de Leopoldo de Luis; La soledad contigo, de Pilar Paz Pasamar, y Miserere, de José Luis Prado Noguera, que quedó finalista con cuatro votos frente a los cinco de la obra ganadora.

PROYECTOS DE PUBLICACIONES

Después de dilucidado el premio, el jurado acordó proponer al Ayuntamiento de Sevilla la publicación de la obra finalista, que, según opinión unánime, poseía auténtica categoría de ganadora, así como las de Pilar Paz Pasamar, Jaime Delgado y Leopoldo de Luis. Igualmente se habló de la creación de una colección de libros—poesía, ensayo, teatro, novela cuento—que tuviera la misión de publicar los libros premiados y mejor clasificados en los concursos anuales y otros de temas o autores se villanos.

OPINIONES DEL JURADO

Algunos miembros del jurado se pronunciaron ante los periodistas sobre el desarrollo del concurso y la obra ganadora. He aquí algunas de las opiniones formuladas:

Don Vicente Rodríguez Casado: «Había cinco libros buenos de verdad: los cinco que han quedado últimos. El premio, justísimo; aunque a mí, la verdad me gustaba más el otro libro presentado por Gerardo, los Sonetos a Violante. Justo es también destacar la formidable obra presentada por Jaime Delgado.»

Don Dámaso Alonso: «El libro premiado es, emocionalmente, un maravilloso ramo de poemas a Sevilla, formado con cariño y fina sensibilidad. Técnicamente tiene una gran variedad de forma. Creo que hemos premiado un libro interesante por su intención, por su intensidad, por su ambiente, por su posible resonancia, por su trascendencia...»

Don Francisco López Estrada: «El Jándalo es un acabado muestrario de la lírica de Gerardo Diego, que recoge la experiencia poética de su autor. La tónica general del concurso ha sido de predominio de la poesía social. No han faltado, claro, los libros de carácter in-

timista, ni los de clara inspiración religiosa. En cuanto a formas estróficas, ha predominado el soneto, con modernidad de ropaje interior, de concepto y metáforas. También ha abundado el verso fluido, especie de modo intermedio entre la prosa poética y el verdadero verso.»

Don Rafael Laffón: «El libro de Gerardo Diego es de incalculable belleza y yo soy de los que todavía creen en la belleza del poema. En lo sentimental consagra la aproximación de los montañeses a Sevilla.»

Don Rafael Montesinos: «Ha sido muy estimable el porcentaje de gente joven en el concurso. Salvo Gerardo, los cinco o seis finalistas pertenecen a las últimas generaciones. Me ha extrañado no ver entre los concursantes a ningún joven poeta sevillano. El Jándalo responde en todo a la manera poética de Gerardo. Es decir: tiene variedad de métrica, de intención y, sobre todo, eso que no se puede imitar: la gracia.»

¿Qué repercusiones ha tenido el pensamiento católico francés en los últimos cincuenta años?

¿Qué motivos han determinado el viraje espiritual de sus principales figuras?

Las respuestas a estas preguntas son las que ofrece el libro de HENRI MASSIS

LA VIDA INTELECTUAL EN FRANCIA EN TIEMPO DE MAURRAS

RENAN, ANATOLE FRANCE, BARRES, CLERISSAC, MARITAIN, BERNANOS, MALRAUX, DAUDET, GIDE, BRASILLACH, THIBON, BERGSON, PEGUY, BAINVILLE, MONTHERLANT...

PRECIO 114,- PTAS.

BIBLIOTECA DEL PENSAMIENTO ACTUAL
Editorial RIALP - Preciados, 35 - MADRID

"LA ORESTIADA" de Esquilo

"La Orestiada", de Esquilo, ha sido presentada en el teatro Español en versión moderna de José María Pemán y Sánchez Castañer, ilustrada con música coral y de fondo de Cristóbal Halffter y dirigida por José Tamayo. Con todo ello quiere significarse que se ha extremado hasta el máximo la puesta en escena, tratando de darle la categoría que merece. Efectivamente, el griego Esquilo, llamado el padre del Teatro Universal, es fundamental en la literatura dramática. De él brotan las primeras tragedias que tan honda repercusión deben tener en todo el mundo civilizado. "La Orestiada", como todo el mundo sabe, es una trilogía compuesta de tres dramas: "Agamenón", "Las Coéforas" y "Las Euménides". A través de los mismos, se narra el asesinato de Agamenón por su esposa adúltera Clitemnestra y por su amante Egisto. La aparición de Orestes, vengador de su padre y de su rey, y, por último, la persecución que sufre por las coéforas o furias hasta llegar al tribunal de Palas Atenea, en el que tras el juicio de los hombres y en última instancia de la diosa, Orestes es absuelto y las coéforas liberadas, transformándose éstas de hijas de la noche, en hijas del día y de la claridad, en dulces euménides. Este argumento en su línea esencial ha sido respetado en la versión de Pemán y Sánchez Castañer. Otra cosa es el "cómo" se ha desarrollado en la versión actual. Sin embargo, es tan raro presenciar en nuestros escenarios una muestra de teatro clásico griego, del primer teatro que ha llegado hasta nosotros, que bien vale la pena analizar sus valores y su temática, dado que la tragedia griega sigue influyendo y repercutiendo en la dramaturgia actual.

El pueblo griego es la cuna de toda una civilización. Si esto es indudable en cuanto a su pensamiento y en cuanto a su arte plástico, no lo es menos en el terreno dramático. Esquilo, indudablemente, era un innovador. Y esto de que los griegos en una Olimpiada le Esquilo, indudablemente, era un innovador. habla bien a las claras de la sanidad espiritual del pueblo griego, de sus militantes y de sus ancianos. Se dice que en las tragedias griegas los personajes y la acción entera se mueven los impulsos del destino que fatalmente les lleva a cometer una serie de muertes. Así el destino de Edipo, el de Ifigenia, el de Antígona y también el de Orestes. Ante el destino que se presiente venir se crea en "Agamenón" una atmósfera de presagios, de clima dramático, de certidumbre de desgracias y muertes,

perfectamente conseguidos. Ante este destino que va a imponerse a los hombres no les queda sino juzgar, sino dictaminar, sino aconsejar. A mi modo de ver no se produce una sensación clara de privación al hombre de su libre albedrío, sino que parece que en ese destino está incluida la previsión del uso que el hombre hará de su libertad, de cuáles serán las reacciones, los estímulos que al final se escogerán. En este sentido hay una cierta ortodoxia en este concepto de destino. Existen en "Agamenón", por otra parte, dos mundos contrapuestos, con dos pecados distintos. El mundo del guerrero, endiosado de soberbia, que sacrifica a su propia hija para que se mueva el viento en el mar y el mundo de la "retaguardia", en que los que viven en el ocio pecan. conspiran y fraguan sus planes miserables.

A última hora, el guerrero paga sus errores muriendo asesinado, "sin la espada en la mano", sin el cuerpo en el campo de batalla y se cumple la injusticia de que los hombres hagan justicia. "La sangre engendra la sangre", ley bárbara y primitiva que atrae sobre Orestes la obsesiva angustia de las furias atormentadoras, una vez que ha matado a su madre. Y esta ley primitiva semejante a la ley del talión, condenada evangélicamente, es también condenada en la tragedia de Esquilo. Hay una matización en estos dos asesinatos que es todo un precedente para la ciencia jurídica más avanzada. Se castiga la intención, no el hecho. Es indudablemente una innovación dentro del ámbito del derecho que se acerca más al derecho natural o ley moral. La justicia de la sabia y prudente Atenea representa también una innovación: los hombres deben ser juzgados por los hombres que pueden comprender y disculpar los motivos de un semejante. Orestes mata a su propia madre y Clitemnestra al esposo. Más grave el delito de aquél. Pero en la intención Orestes mata a una culpable y cree hacer justicia. Clitemnestra y Agamenón obran, en cambio, movidos por sus propios intereses ruines y egoístas. Por tanto, la justicia debe adoptar actitudes distintas.

En cuanto a la estructura, se respeta casi íntegramente el modo de hacer griego: diálogos entre protagonistas y coro. Al coro se le da ambientación musical, en general acertada. Exactamente igual que es perfectamente adecuada al ambiente la música de fondo con sus terribles notas bajas. No creo que sea exagerar decir que gracias a esa música el público puede entrar en una situación tan extremadamente trágica y tensa.

Entre las características humanas de los personajes destaca en Agamenón el cuidado por su hijo Orestes desaparecido, en presagio de su fidelidad y de su venganza. Clitemnestra tratando de buscar excusas para su crimen y desafiando al pueblo para que juzgue su acto. Egisto, servil e hipócrita.

Orestes, cual un primer Hamlet, tratando de saber lo que debe hacerse, tratando de acertar, necesitando de ser y vivir en el destino de su pueblo y en la suerte implacable de los Atridas. Dudoso entre la venganza justa y el respeto a la figura de su madre que le llama en frase feliz "dragón amamantado en su pecho". Casandra, valiente, pitonisa de su propio destino que considera inútil retrasar lo inevitable, en este caso su propio asesinato.

El intento de dar palabras, frases a este monumento de la literatura dramática es un intento noble y ambicioso. Difícil, extremadamente difícil, exactamente igual que la presentación en escena. Pemán, Sánchez Castañer y Tamayo lucharon contra esta dificultad, contra la falta de una escuela de dirección, de interpretación y de adaptación. Tuvieron que luchar con sus propias armas y tuvieron que improvisar. Si se tiene en cuenta que es una verdadera audacia confiar al esfuerzo individual, sin precedente, el poner en escena una tragedia inmensa, bien podemos decir que su esfuerzo es merecedor, en cuanto ambición, de las mayores alabanzas. Lo que sucede con la improvisación es que el fruto de la misma suele ser desigual.

Junto a una música casi siempre entonada y maravillosamente ambiental, las frases tuvieron momentos felices, muy especialmente las que salieron de las bocas de las furias. Así, cuando tratan de que Orestes vaya "al lugar donde nunca sonríe la alegría".

Julietta Serrano excelente de voz, de dicción, de gesto y de interpretación, dice: "La sangre de las madres es el río de la vida." "El hombre —dice la diosa Atenea— no es una piedrecilla que puede ir de un dios a otro."

Estas y algunas otras frases estuvieron a la altura adecuada. Pero es difícil en una adaptación que comprende tres dramas tener la cantidad necesaria de inspiración de poesía y de acierto en la elección de metáforas y de frases, para que en ningún momento la frase desentone.

Igual sucede con la dirección: se necesitaba y se consigue un gran espectáculo, con movimientos de masas en escena, labor siempre difícil, cuando, además, dado el tempo de la obra, las masas requieren ser movidas lenta y solemnemente, lo que produce a la larga una sensación de monotonía y de poca variedad. Tamayo, además, tuvo que luchar contra el apretado escenario y contra un vestuario no demasiado digno al que salvaba solamente a veces la sabia aplicación de las luces de los focos. Lo mismo puede decirse de la interpretación.

Es muy difícil conseguir sin altibajos un tono apropiado y al mismo tiempo grandioso. Hay en los actores inevitablemente un respeto hacia lo que representan que deriva en una solemnidad y un deje de engolamiento completamente inadecuados a veces. Y lo que resulta intolerable es la monotonía en el decir, engolando la voz para acabar todos los párrafos en latiguello, que es lo que nos ofreció José Bruguera, tan amante de explotar viejos trucos y modos de actor.

Todo ello tal vez no pase a un público que se ambienta y se deja impresionar fácilmente, pero creo que es un deber señalarlo. Me pareció la obra en su presentación ambiciosa, con gran aliento, pero demasiado improvisada, demasiado poco estudiada para lo que requería. Pero también es cierto que sin el esfuerzo personal y entusiasta de un Pemán, de un Sánchez Castañer, de un Tamayo, esta obra nunca podría ofrecerse a nuestros espectadores. Audacia ambiciosa e individual que trata de paliar la carencia total de una escuela clásica de adaptación, dirección e interpretación como decíamos al principio y que debe agradecerse.

Y nada más, sino expresar el deseo que siempre tuvo el crítico al presenciar la obra de fijarse más en los aciertos que en los defectos de su puesta en escena.

Luis Molero Mangano.



DOS TRIUNFOS DEL CINE SOBRE EL TEATRO

Tennessee Williams desenmascarado

LA GATA SOBRE EL TEJADO DE ZINC

(Cat on a hot tin Roof)

Tennessee Williams goza de una fama basada en la publicidad, el snobismo y en la apariencia de que pone de relieve un mundo misterioso y subconsciente. No obstante, en sus obras siempre queda algo sin explicar y únicamen-

demás, superando los defectos de las personas.

La interpretación de la obra es francamente buena, a cargo de un interesante equipo: Burl Ives y Paul Newman, por su novedad; Elizabeth Taylor, por-



te permiten la adivinación, pero no a causa de que un conocimiento profundo de la vida tan solo se logra por intuición, sino por el hecho de que escamotea datos y existe un confusionismo burdo.

Ahora bien, Richard Brooks, coguionista y director de *La gata sobre el tejado de zinc* es el típico honrado (carrera profesional sin concesiones y autor del libro *The Producer*, contra los defectos de Hollywood). Por otra parte, es de los pocos realizadores de Hollywood que interviene siempre en los guiones de sus películas, aunque actualmente son cada vez más los directores americanos que intervienen en la preparación del guión.

El personaje del abuelo (Burl Ives), en realidad Gran papá, ya que en el original es Big Daddy y la madre Big Mamma, que carece de valor en la obra teatral, adquiere en la película una importancia primordial. La escena del sótano, entre antigüedades y sanas invectivas contra la venerable Europa, que no existe en la obra de teatro, es una de las claves del film. Significa la rotura de la conducta del abuelo, basada en la dureza, la acción y la despreocupación por los sentimientos de los demás y de la posición de su hijo Brick (Paul Newman), niño de treinta años, que aún no ha comprendido las convenciones de la vida. El mutuo ayudarse ("empecemos a ayudarnos a subir la escalera") les abre a la comprensión y prepara el final: comprensión del abuelo y su esposa (Judith Anderson), que salen juntos a contemplar los campos de algodón, cariño de Brick por su mujer Maggie (Elizabeth Taylor), a la que domina durante todo el film, al contrario que en la obra de Williams, en la que ella le arrastra y acorrala, y derrota del matrimonio Cooper (Jack Carson y Madeleine Sherwood), mediocre y ambicioso, y derrota de su falso y aburguesado concepto de la honestidad.

La obra absurda de Williams adquiere unas líneas precisas: 1.º Queda aclarada la relación Brick y Skipper, que es de simple amistad y camaradería y la de Maggie, que queda claro que no ha traicionado a Brick. De esta forma el clima homosexual y morboso queda borrado; 2.º La temática se centra en la necesidad de seguridad y confianza en sí mismos y de apertura hacia los

que entraba en una fase en la que se dudaba de su categoría interpretativa; Judith Anderson, también bastante "nueva" (unos seis film); Madeleine Sherwood, por su primera interpretación cinematográfica, al igual que los cinco "cuellicortos" muchachos, convertidos en auténticos monstruos, que constituyen un acierto de elección, ya que ellos se dejan "tomar".

En resumen, una severa lección de construcción dramática al maestro Williams, una demostración de la probidad de Brooks, y una obra correcta y de importancia, que no llega a clasificarse como obra maestra. JOSE MARIA OTERO

(Teahouse of the August Moon)

Con cierto retraso, sí, pero con seguridad, vamos poco a poco tomando contacto con la obra de los nuevos realizadores americanos. En esta ocasión le ha tocado el turno al tercer componente de la dinastía de los Mann, Daniel (siendo los otros dos Anthony y Delbert, no ligados entre sí por ningún parentesco). Como Kazan, Logan, etc., el punto de partida de Mann ha sido el teatro. Tras haber trabajado en el Actor's Studio y en la televisión, puso en escena *Vuelve, pequeña Sheba* y (cómo no) *Un tranvía llamado Deseo*, en Broadway. Su llegada al cine fué ocasional, cuando un productor le eligió para filmar *Vuelve, pequeña Sheba*, a la que siguió *La rosa tatuada*.

Ahora hemos tenido ocasión de conocer simultáneamente sus dos obras siguientes: *Mañana lloverá* y *La casa de té de la Luna de Agosto*. La primera es una biografía de la, al parecer, famosa cantante y actriz Lillian Roth, de su caída en el alcoholismo y su redención final. La falta de invención de Mann y una interpretación afectada y llena de trucos sólo hacen más evidentes la falsa grandeza y el carácter "construido" de este tema. La segunda resulta mucho más interesante, pero demuestra definitivamente que Daniel está muy lejos de poseer el talento de Anthony y el oficio de Delbert. La adaptación cinematográfica de obras teatrales puede resolverse de dos maneras distintas (eliminando la que se reduce a la pura reproducción): 1) por la creación (de la que *Picnic* y *Bub Stop* son dos admirables ejemplos), 2) por la síntesis (como hace Laurence Olivier en *Ricardo III* en el monólogo inicial y en todo el film). En todo caso, éste me parece más un problema de creador —o de autor si se quiere— que de lenguaje. Mann no es creador ni parece preocupado por la cuestión. La puesta en escena es más a cinematográfica que a teatral; por esto no es de extrañar que el momento en que ésta desaparece —cuando Mann "clava" su cámara durante la

Un Daniel sin importancia

LA CASA DE TÉ DE LA LUNA DE AGOSTO

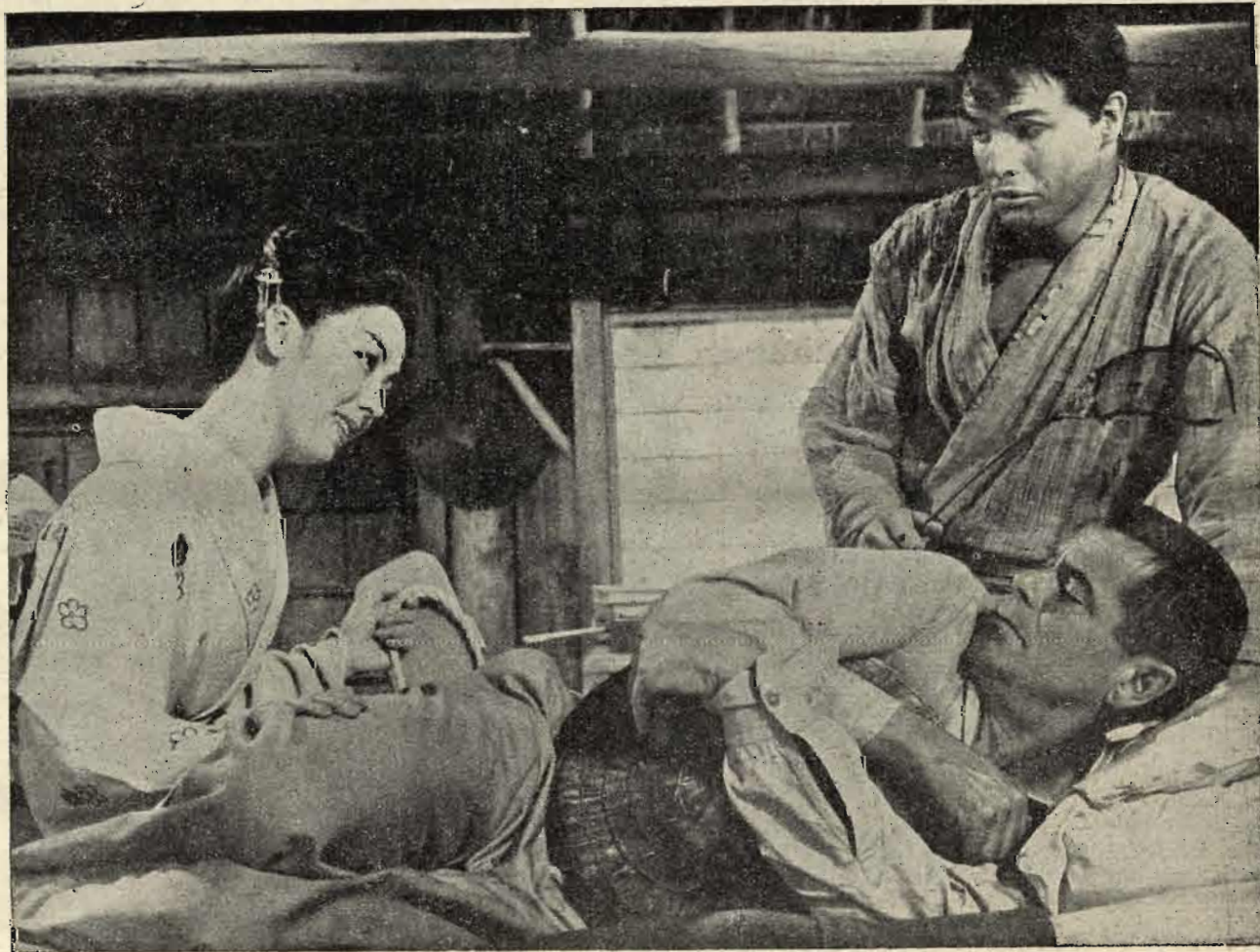
larga introducción de Sakini— sea el mejor fragmento de cine de *La casa de té de la Luna de Agosto* apoyado además sobre un Marlon Brando en excelente forma.

Este film, apología de la democracia bajo forma de sátira, es una buena muestra del más típico humor americano. Las reacciones del coronel Purdy (Paul Ford), decidido a enseñar lo que es democracia a los japoneses, "aunque haya que matarlos uno a uno", ante la labor democrática del Capitán Fisby (Glenn Ford), que practica la política del "levántate y anda" de la ocupación creando una destilería, están descritas con un cinismo alegre y desenfadado de la mejor vena. "¡Esto es comunismo!", gritará el coronel escandalizado por la obra de Fisby. Menos mal que el Pentágono será de distinta opinión. Y es que, como dice el propio Fisby en el "mensaje" del film, aunque los hombres no sean siempre adecuados, el sistema es bueno...

De todas formas, como que la democracia "es el derecho de equivocarse al elegir" (según el capitán Fisby), debemos confiar que en obras futuras Daniel acierte y gane, en vitalidad lo que pierda en conformismo. Esperemos que la Luna de Agosto le sea propicia y le conceda el precioso don de la fantasía.

Jose Luis Guarner.

cine



LA MANO DE LA MUERTE

CUENTO DE JULIO ANGULO

I

CADA gorra de plato corresponde a una cara de hombre diferente; pero las mismas letras doradas sobre fondo azul, M. P. Los Vigilantes del Museo de Pinturas, a fuerza de años, van asimilando sus fisonomías a las de los personajes de los lienzos que custodian; el guardián de Goya, con perfil de ave de rapiña, se incorporará cualquier día a un aquelarre del pintor de los «caprichos»; el encargado de vigilar los «Grecos» es ya un San Francisco de Theotocópuli; el de Tiziano, una calcomanía mitológica y se llama Héctor, como el hijo de Priamo, el esposo de Adrómaca.

Los guardianes se mueven incansables a lo largo del día y de la sala; algunos, con una lupa en la mano; otros, con una frase extranjera, y todos, con apuntes biográficos fantásticos o ciertos sobre el pintor y sus obras.

—Esta bella mujer de pelo ensortijado—oye decir Luis a su espalda—, que en el catálogo figura como esposa de Velázquez, era una muchacha aguadora de Sevilla, que dió mucho que hablar por sus relaciones con el autor de «Las Hilanderas».

Alrededor del cuadro, Regino, el vigilante, crea un romántico melodrama con vicios y virtudes, citas en Triana y en Osario. Todo para recibir cinco pesetas.

Los pasos de Luis crujen sobre el entarimado color avellana fresca. Hay mucho público en Ribera, en Zurbarán, en Wateau. Materialmente, las miradas apuñalan los cuadros. Luis busca la sala más tranquila, el lienzo menos escurrido por ojos críticos. Al fin coincide en un diván con la mirada de Holofernes; desde el terciopelo grana contempla al general Asirio y a la hermosa Judith preparada para el crimen. Treinta centímetros más allá, la hebrea tiene en la mano la cabeza del general.

—¡Tanto vigilante y no han podido evitar el drama!—exclama Luis.

Los ojos del abogado descubren la tela 384 del catálogo. «Retrato de joven veneciana», dice el libro; y una aclaración más abajo: «mujer desconocida».

—¿Será posible que nadie conozca esa mirada infinita, esos matices de piel?—añade a punto de increpar al inocente vigilante.

Y muy decidido continúa:

—¡Yo escribiré su historia, investigaré su intimidad; mujeres así merecen una leyenda.

Luis salpica con sus miradas el collar de perlas que cae sobre los pechos desnudos. Luego va sustituyendo las facciones brillantes de la veneciana, por otras borrosas de su novia lejana. Piensa en Celia, que se quedó en el pueblo esperando el resultado de sus oposiciones. Las cuatro molduras del cuadro podrían ser el quicio de aquella ventana; el vaho del aguarrás de los pisos, perfume de madre-selva; la túnica que envuelve la figura de la veneciana, el traje que estrenó Celia el domingo que se despidieron.

—La escuela veneciana alcanza con Tintoretto el triunfo colorista—dice el vigilante con voz de susurro confidencial.

—¿Está usted seguro?—le preguntó Luis, por no desdeñar a tan solícito ilustrador?

—¡Completamente, señor! Aquí ya se ha perdido la luminosidad que iniciaron Bellini y Giorgino. ¡Pero vea usted qué suntuosa belleza de color!

—¿Y dice usted que este cuadro es de Tintoretto?

—Tintoretto; pintor veneciano; nacido en 1518 y muerto en 1594.

—¡A los setenta y seis años, amigo mío!—interrumpe Luis con cierta envidia.

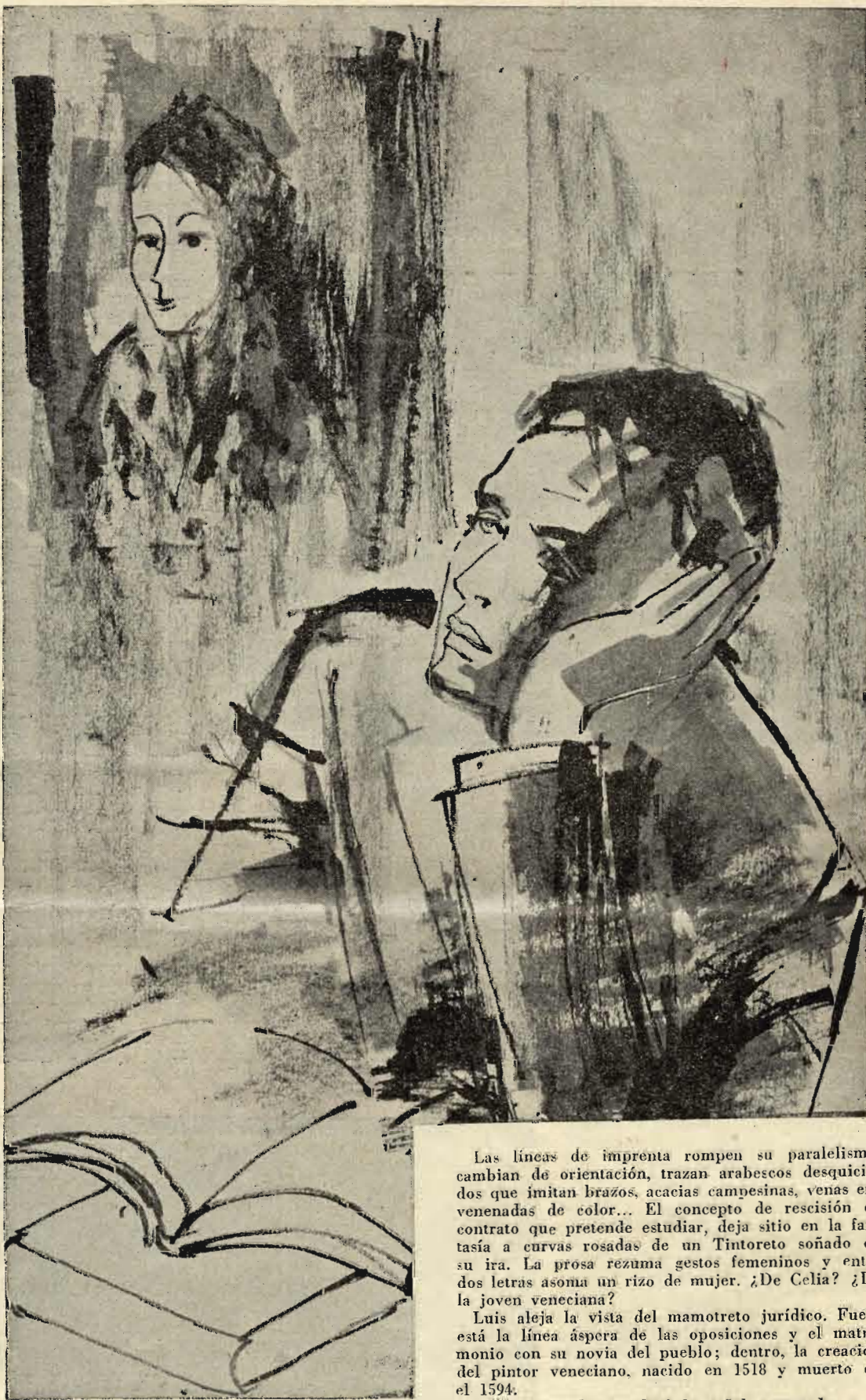
—Naturalista, con él alcanza la escuela su mayor esplendor. Sus retratos son un tesoro artístico. ¡Ah, pero el color envenenó su arte!

—¡Qué lástima, habiendo otros envenenamientos más sencillos!

Luis está harto del empleado del Museo; pero no tiene carácter para despedirle, y toma una decisión heroica: volverle la espalda y huir hacia el radiador de la calefacción. El vigilante se aleja desconsolado, mientras unas palabras ruedan por el suelo:

—¡Los catálogos nos hacen una competencia ilícita!

Luis se ha quedado solo en la sala del Museo. Sus ojos patinan por el zócalo de la pared hasta anclar de nuevo en «la joven veneciana». La mira más de cerca; se ve retratado en el barniz del marco. Por un rílejo diabólico se siente dentro del cuadro. La figura desprende un efluviio magnético. ¿Es Celia? ¿Es la joven veneciana? Le ataca un impulso amoroso, cuyo ímpetu frena a ratos la presencia del vigilante. Los ojos parpadean en el lienzo. ¡No puede resistir más y besa con frenesí la manzana rubia de aquella cara! En el momento de estampar los labios en la tela, el empleado le grita agresivo:



—¡Es usted un inculto! ¡Los cuadros no se tocan! ¡Fuera de aquí ahora mismo!

A empellones de todo el personal incluido en la nómina de vigilantes, Luis es lanzado a la calle.

II

En el apartamento que tiene alquilado Luis, fueron desterrados los viejos cromos del inquilino anterior; las paredes están limpias de chafarrinones antiguos, de calendarios deshojados. En el muro central, un retrato de su novia; en los laterales, un barómetro y una estantería con los apuntes de las oposiciones a notarios.

—¡Estoy enamorado de la joven veneciana!—dice al sentarse frente a la mesa de estudio—. Pero no podré verla más porque aquel hombre me persigue. A estas horas se habrán confabulado contra mí todos los vigilantes; a las órdenes de Spínola, un escuadrón de lanzas se opondrá a mi paso por el Museo. Aunque hayan dejado sin guarnición el lienzo de Velázquez.

En la cubierta del programa, la silueta del guardián del Museo de Pinturas, con una imaginaria carlanca al cuello.

—¡Oh! ¡Aquel beso frustrado por su culpa!—grita sobre las páginas del Código.

Las líneas de imprenta rompen su paralelismo, cambian de orientación, trazan arabescos desquiciados que imitan brazos, acacias campesinas, venas envenenadas de color... El concepto de rescisión de contrato que pretende estudiar, deja sitio en la fantasía a curvas rosadas de un Tintoretto soñado en su ira. La prosa rezuma gestos femeninos y entre dos letras asoma un rizo de mujer. ¿De Celia? ¿De la joven veneciana?

Luis aleja la vista del mamotreto jurídico. Fuera está la línea áspera de las oposiciones y el matrimonio con su novia del pueblo; dentro, la creación del pintor veneciano, nacido en 1518 y muerto en el 1594.

—El comprador perderá la señal entregada, o el dedor devolverá el doble de las arras...

En un falso renglón, lee después:

«¡Te amo, Luis! ¿Por qué no huiste conmigo?»

Deja de estudiar y exclama:

—¡El vigilante no me perdía de vista...! Y el vendedor devolverá el doble de las arras...

«¡Róbame...!»

—¡Imposible!

«¡A pesar de todo, te amo! ¡Eres el único hombre que ha contado las perlas de mi collar!»

—¡Joven veneciana mía!

«¡Eres el único hombre que despreció la decapitación de Holofernes y la castidad de Susana, para olvidarse de las notarías y de Celia!»

El nombre de su novia pronunciado en aquella soledad, abandonado en la noche, le estremeció. Blancas lagunas, fantasmales piedras grises, secretos perros de ojos aburridos... Todo allá en el pueblo, donde el viento hace temblar los lirios y las espigas...

—Visitaré el Museo de Pinturas, el Palacio de Justicia, el Monumento a Colón—le dijo a Celia al emprender el viaje para sus oposiciones.

La novia podía pensar en la joven veneciana, pero no la joven veneciana en Celia. Luis busca una salida al misterio, recordando la frase del poeta:

«No sabemos nunca por qué razón un día nos ahoga la espuma de una ola imprevista.»

No puede estudiar. Brotan sonrisas femeninas entre las páginas de los libros. Ante sus ojos desfilan ciento cincuenta y dos opositores ligados al programa por las mismas preguntas. Tienen los codos atornillados a las mesas y un libro en el área del triángulo equilátero de los brazos.

—Ellos no han visitado el Museo; pero serán notarios...

En las márgenes invisibles de la habitación se ha hecho de noche; y hoy no ha escrito a Celia.

—Pensará que me falta tiempo, que el estudio me cohibe el amor...

Las sábanas del lecho le envuelven en blancura con un tibio aroma de evocaciones. Luis apaga la luz sin definir cuál de las dos mujeres le ha cerrado los ojos. ¿Celia? ¿La joven veneciana?

Durante el sueño, la imaginación brinca de una escena a otra, libre de advertencias, de remolinos de vigilancia y deberes de fidelidad.

—¡Carta...! ¡Tintoreto...! ¡Celia...!

De pronto, sus ojos rompen la sombra con un centelleo de angustia y se sienta en la cama.

—¡Han llamado! ¿Quién es?

Nadie responde. Quizá un vecino trasnochador, un mueble que ha cambiado de postura. Vuelve el ruido a la pared.

—¿Qué pasa?

—Nada—contesta el silencio.

Luis naufraga otra vez en el embozo. El vaho de las mantas le ofrece un nuevo film inconsciente. Por el suelo cruza un campesino de aire triste, con dos pétalos voluptuosos en la mano; son los senos de la joven veneciana. El destino juega con Celia en un lienzo de chopos y ríos tranquilos.

—¡Ahora sí que han golpeado en esta pared!—dice, despertándose.

Contiene la respiración. Sus arterias saltan en el cuello y en los brazos. Luis se tira de la cama y aplica el oído a los muros para auscultar sus estertores.

Otro golpe más suave, arrastrado; como una súplica del cemento.

—¿Quién llama...? ¿Alguna broma de la vecindad!

Unos pasos ténues parecen huir de su voz. Las plumas del almohadón le clavan en las sienes sospechas de robo y asesinato. Siguen chasquidos de caña que se troncha, de papel que se arruga; escalofríos que le hielan la lengua, los ojos y las manos.

—¿Una mano infantil irresponsable?

Luis no puede dormir. Por el balcón asoman las primeras claridades. La ciudad se desespera por sus torres a toque de campana. Es el primer día que Luis presencia un amanecer inaugurado en las terrazas por el gorjeo de los pájaros golfos, de los pájaros sin jaula que los cautiva. Y sale a la calle con el programa de las oposiciones en una mano y la Ley del Timbre en la otra.

—¿Quién dió esos golpes que oí esta noche?

En su delirio juvenil, llega a pensar en un tercer amor que vive tabique por medio, y raspa la pared con las mismas uñas que deshojarían su corazón.

¡Qué angustia más horrible! Cuando desde la acera de enfrente mira la mampostería vertical de su casa, ve que junto a ella no hay más que un solar, un vacío, el aire libre. Sólo una mano flotante pudo golpear la pared.

—¿Quién ha llamado, entonces?

Y entre velocidades de automóviles, pregones de diarios y horriquillos que renquean con su carga, una voz le dice en su interior:

«¡Nadie!»

—¡No puede ser!—grita Luis—. ¡Fantasmas, alucinaciones, serpientes, insectos con lágrimas rencorosas!

La autoridad uniformada, con pistola al cinto y gorra gris, se le acerca solícita:

—¿Qué le sucede, joven? ¿Está usted enfermo?

—Mire, guardia: ¡esta noche ha dado alguien unos golpes allí; allí arriba! ¡A cuarenta metros de altura!

El guardia sonríe, desconfiado.

—¡No se burle de mí, agente! Dígame, por lo menos, ¡qué había antes en este solar!

—Un refedero de gallos, que se derribó hace medio siglo; cuando yo iba al colegio de don Claudio.

—¡Pero anoche, anoche! ¿Qué ocurrió aquí anoche?

—¡Ah, no sé! Yo he tomado el servicio a las siete.

III

A la misma hora, en el pueblo, las manos de Celia se crispan en una agonía desgarradora. Sus ansias de vida, sus deseos y sus ilusiones, se ven cortados por el dolor. La flecha de la enfermedad incurable va a hundirla en la trampa cruel de una sombra eterna. A la puerta de la muerte, el médico quiebra todas las esperanzas.

—¡Tres días sin carta de su novio!—suspira la madre, acongojada.

—¡Toda la noche le estuvo llamando con desesperación!—dice el padre.

En un rictus de abandono, de desolación, la mirada de Celia se nubla en el espejo de sus ojos.

Por las calles de la ciudad, Luis repetía con vehemencia:

—¡Celia, Tintoreto, joven veneciana...! ¡He sido traidor, pero ella no lo sabrá nunca! ¡Está tan lejos!

(Ilustración de Mercedes Brinquis.)

Lotería

de las ARTES y las LETRAS

Premio de novela "Biblioteca Breve"

BASES:

1.^a Podrán concurrir a este premio todas las novelas escritas en lengua castellana e inéditas, cuya extensión no sea inferior a trescientos folios de treinta líneas mecanografiados a doble espacio y por una sola cara.

2.^a El importe del premio será de 75.000 pesetas, cantidad que comprenderá los derechos de autor para una primera edición de diez mil ejemplares. EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., se reserva el derecho de publicar cuantas ediciones sucesivas estime conveniente, abonando al autor el 12 % del precio de cubierta de los ejemplares que de ellas se vendan.

3.^a El tema será libre, pero el jurado tomará primordialmente en consideración aquellas obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo.

4.^a Si a criterio del jurado ninguna de las obras presentadas reuniera méritos suficientes, el premio podrá ser declarado desierto, pero en ningún caso podrá ser repartido. EDITORIAL SEIX BARRAL, SOCIEDAD ANONIMA, se reserva en todo caso el derecho de opción para la edición de las obras no premiadas.

5.^a El jurado tendrá carácter permanente y quedará compuesto por don Juan Petit, don José María Valverde, don José María Castellet, don Víctor Seix y don Carlos Barral.

6.^a Los originales deberán remitirse por duplicado, con el nombre y domicilio del autor, a EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., Provenza, número 219, Barcelona, antes del día primero de marzo de cada año, con la indicación: "Para el premio de novela Biblioteca Breve".

7.^a El premio se concederá todos los años en el mes de mayo en un acto público, dándose a conocer el fallo a través de la prensa. La novela premiada aparecerá en "Biblioteca Breve" en el otoño siguiente.

8.^a Una vez adjudicado el premio, los autores no premiados ni sujetos a la opción señalada anteriormente podrán retirar sus originales en EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A., previa presentación del recibo que se les habrá extendido en el acto de la presentación de las novelas al premio.

CONVOCATORIA DE LOS PREMIOS "LAZARILLO"

El Instituto Nacional del Libro Español ha convocado el concurso para la concesión de los premios "Lazarillo" 1960 a los mejores libros infantiles. El premio para escritores está dotado con 40.000 pesetas, y el de ilustradores con otra cantidad igual. También hay dos premios para los editores.

Los libros estarán destinados especialmente a lectores de nueve años como máximo y publicados entre el 1 de abril de 1959 y el 31 de marzo de 1960. Se admiten también originales inéditos.

El Reglamento del concurso puede recogerse en el Instituto Nacional del Libro, Ferraz, número 13, Madrid.

CONCURSOS DE BOCETOS PARA CARTELES MURALES

Al objeto de confeccionar el cartel anunciador del FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE SAN SEBASTIAN de 1960, el Comité Ejecutivo del citado Festival convoca un Concurso de bocetos con las siguientes bases:

Primera.—Podrán concursar todos los artistas españoles y extranjeros que lo deseen con el número de bocetos que tengan por conveniente.

Segunda.—El tema de los bocetos será referente al VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE SAN SEBASTIAN, con dicha leyenda, una concha, símbolo del Festival y la inscripción 9 al 19 de julio de 1960.

Tercera.—El tamaño de los bocetos será de 25 por 15,5, rechazándose los que no se ajusten a dichas medidas.

Cuarta.—Los bocetos deberán entregarse en las oficinas del FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE, antes de las doce horas del día 15 de diciembre de 1959.

Quinta.—El máximo de colores a emplear será de seis, autorizándose el uso discreto del aerógrafo.

Sexta.—Los bocetos se entregarán bajo un lema y en sobre cerrado, en el que constará el mismo lema, vendrán el nombre, dos apellidos y dirección del artista.

Séptima.—Se establece un premio único de 10.000 pesetas, que será concedido por el Jurado en todos los casos.

Octava.—El Jurado será nombrado por el Comité Ejecutivo del VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE SAN SEBASTIAN, entre personas competentes en la materia.

Novena.—El artista premiado tendrá obligado a presentar en el FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE, un cartel del boceto en las medidas de 1 por 0,62, en cuyo momento se le hará efectivo el premio.

Décima.—Los trabajos no premiados podrán recogerse en el plazo de treinta días, a partir de su entrega.

NOTA.—Cuantas aclaraciones se precisen en relación con este Concurso podrán consultarse en la Secretaría del Festival, bajos del Teatro Victoria Eugenia.

LA MISION DEL ESCRITOR

(Viene de la página 3)

para toda gran empresa y todo gran movimiento, podrá ser depurado y sublimado para iniciar el advenimiento de un nuevo clasicismo o perfección formal, enteramente afín a nuestra sensibilidad. Hambre de autenticidad comunitaria está desparpada por todas las partes del globo. Los sufrimientos comunes de su tiempo y de su pueblo inspiraron a Boris Pasternak en *El Doctor Jivago*. La extensa ruptura con las formas y contenidos del pasado, que escépticamente promueve la desorientada juventud, nace de un secreto compadecimiento solidario de todo lo actual. Significaciones análogas tienen las técnicas más modernas de apostolado re-

ligioso, dirigidas a compenetrar en idénticos sentimientos personas que quedan integradas en grupos.

Recoger todas estas intuiciones dispersas, organizarlas, exponerlas y darlas un sentido de luminosa orientación, es misión del buen escritor. Será éste el vidente de un mundo que se está descubriendo. Como en las tragedias griegas, el coro hará resonar ampliamente las voces de los actores. Pero corresponde al artista captar y modular con precisión las corrientes subterráneas que conmueven el alma de esos coros.

PABLO CEPEDA CALZADA

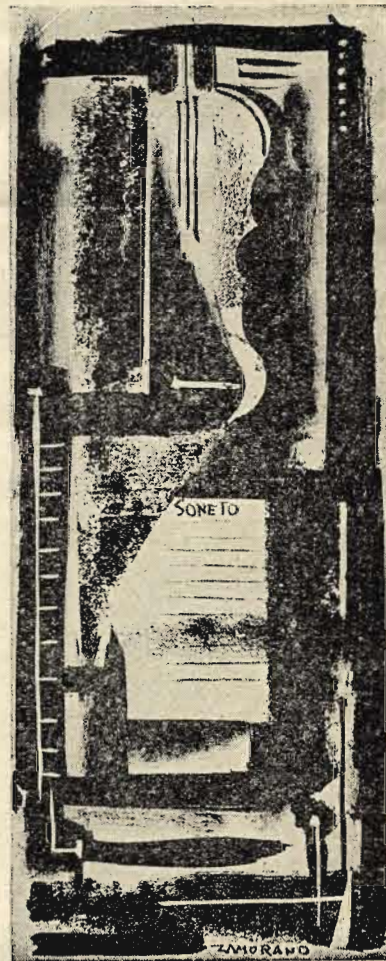
LA EVOLUCION

ARTISTICA...

(Viene de la página 13)

gado al subjetivismo, el arte habrá de volver a incorporar la realidad objetiva de la que partió y sin la cual no podría hacer estas piruetas puramente subjetivistas. Porque, quiéralo o no el artista, la verdad es que él se conoce por los otros y por las otras cosas, por su realidad ambiente, por todo lo que le rodea. En último extremo, puede que reduzca la realidad a un existencial, a un modo de sí mismo, como ha hecho Heidegger. Lo que no puede hacer el artista es renunciar a esa realidad que hoy combate si no quiere perder toda facultad de aprehensión y de expresión, si no quiere permanecer para siempre sordo, mudo, insensible como un leño. El mismo Heidegger ha dicho en *La esencia del fundamento* que el hombre tiene conciencia de ser en el mundo aún antes de tener plena comprensión de sí mismo como un yo.

ANTONIO AROSTEGUI





José María Pemán

JOSE María Pemán ha escrito mucho. De José María Pemán se ha escrito más. Tiene muchos e incondicionales amigos. Sus detractores tampoco son escasos.

Dicen, por ejemplo, que Pemán siempre ha tratado de crear un "teatro de ideas". Así se lo indico.

—Proponerme de antemano como finalidad de mi teatro una expresión de ideas, jamás me lo he propuesto. Desde mi primera obra, "El divino impaciente", la carga ideológica y orientadora que le atribuyeron, era muy superior al propósito que yo tenía.

Pemán habla con su acento andaluz inconfundible. El "ceceo" de Pemán es el de Andalucía la baja; es noble, aristocrático. Parece que se deleita empleándolo.

—¿Qué significado tiene en su producción dramática "Los tres etcéteras de don Simón"? ¿Qué es, en definitiva?

—Lo que a las claras está: un cuento verde.

La respuesta de Pemán ha sido concisa y concreta; rápida y escueta. Pero le ruego que la amplíe.

—Es una farsa de reigambre castiza por su estilo y ambiente. Como encontré una anécdota que me pareció graciosa, no me resistí a contarla.

—Sus detractores han visto en la farsa algo así como un sesgo. Aseguran que el autor de "El divino impaciente" "no puede" escribir una farsa verde, inmoral... ¿Qué nos dice usted?

—Los que han visto en "Los tres etcéteras" una esquina o cambio fundamental en mi producción, es porque no han leído los muchos cuentos de ese tipo ligero y andaluz que ya habí'a publicado antes de estrenar mis primeras obras teatrales.

—¿Cree usted que la expresión dramática es el medio más adecuado para decir cosas importantes?

—Evidentemente, sobre todo para llegar al gran público.

Pemán tiene su piso madrileño en un barrio que no parece madrileño. Es una zona silenciosa incrustada en el bullicio de la capital. Es el barrio del museo de Artillería; el de la Real Academia, la casa docta que se divisa desde los balcones del piso del escritor; el del museo de Reproducciones Artísticas, siempre grave y callado; el de la zona más tranquila del parque del Buen Retiro. En el centro del sector, recogido como una plaza señorial de capital provinciana, está la estatua de la Reina María Cristina.

Uno no se imagina a José María Pemán viviendo a cincuenta metros

"Mi mensaje es de equilibrio clásico en una época de extremismos"

"Desde mi primera obra han atribuido a mi teatro una carga ideológica y orientadora muy superior al propósito que yo tenía".

"El artículo periodístico es una gota de transcendencia y perennidad en una creación pasajera y actualista".

de altura sobre el nivel de la Gran Vía.

Ahora le he preguntado sobre sus tendencias como escritor, poeta y autor dramático. Y me ha dicho:

—Mi línea general es de exhuberancia y variedad con todo lo bueno y malo que estas características tienen.

—Hablando de tendencias. ¿Se jacta de algo?

—Me jacto de haber procurado traer la ironía al campo de lo afirmativo y dogmático. En mi juventud, decir un ironista era decir un escéptico.

—¿Hay momentos en que está más justificado ironizar sobre cosas importantes?

—Cuando se afirman unos postulados con entusiasmo, se puede ironizar sobre las cosas que quedan al margen de ellos.

—¿El teatro español aborda en su temática la actual realidad social?

—Todo buen teatro que no sea de tipo histórico o de escapismo, aborda realidades sociales.

—¿Quiere usted decir, me da la impresión, que la realidad social no es únicamente la angustia económica?

—Eso es. Toda buena obra dramática de una época, y que la refleje en alguno de sus aspectos sin tener nada de evocación histórica o de escapismo, poético, no cabe duda que tiene mucho de realidad social.

Pemán habla lentamente. Da la impresión que sus palabras tienen musicalidad. Parece que está pronunciando una conferencia en la que tan

importante es la forma como el fondo. Y le pregunto:

—¿Qué relación guarda su teatro con el benaventino?

—En los años en que coincidió con él, tuvo cierta relación. Ningún autor dejó de sentir esa relación. No hay que olvidar que el modelo benaventino es de tal variedad, que puede influir lo mismo al escribir una comedia burguesa que un drama rural.

—En su teatro abundan los motivos de carácter religioso. ¿Por qué?

Pemán se sorprende ante la pregunta. La sorpresa se refleja únicamente en su rostro; más aún, en los ojos, que, por cierto, ven a través de unas gafas que da la impresión de estarle algo grandes.

—Un hombre de convicción religiosa puesto a ahondar problemas humanos, tropezará con el tema religioso. No hay más "por qué".

Está sentado en un cómodo sillón. No se recuesta en él. Su postura parece decididamente incómoda, incli-

—¿Hasta qué punto influye su ideología personal en la obra dramática?

—Influye como el ser sobre el hacer.

Siempre, en las entrevistas, me gusta abordar el tema del "hombre español", del que vemos por la calle, en el bar, en la cola de un cine o ante una ventanilla ministerial. Por eso he preguntado a José María Pemán:

—¿Cómo son los españoles que salen en sus obras?

—Bastante variados, al menos esa es mi intención.

—¿Son apasionados?

—Son apasionados, que es lo interesante en el español; pero son corregidos por otros seres más racionalistas. Creo que esto es muy español.

Siempre que hablo del hombre español lo relaciono con el fútbol y la oficina con ocho horas de trabajo o de permanencia; pero como la respuesta de Pemán me parece correcta e incorrecto y absurdo hablar con él de fútbol, cambio de tema:

—¿Qué importa más en el teatro actual, el contenido de las obras o su trama?

—El contenido.

—¿Contenido y tesis es lo mismo, para usted?

—Hoy en el teatro mundial se habla más de contenido que de tesis. Y más aún, de un contenido vital e ideológico. Interesa el mínimo de acción para que ese contenido necesario pueda rebelarse de forma dramática.

Sigue el hablar de Pemán, acompañado, lento, sentencioso... aunque le pregunte el motivo por el que traduce ahora.

—Más que traducir yo diría que adapto y hago versiones.

—Como guste.

—Muchas gracias. Yo creo que adaptar las cosas que pueden interesar a todos, resulta una labor literaria benéfica. Nunca me arrepentiré de recrear, por ejemplo, "Edipo" y "Orestíada", para dárselas al público de hoy.

—¿Qué dice usted sobre esa posible colonización cultural de nuestro público?

—No me parece acertado clasificar los hechos como si fueran decisivos. Cuando el mundo es un patinillo, los conocimientos tienen que ser mayores. Todos los hombres de todas las latitudes van adquiriendo inquietudes semejantes. Se van formando unidades superiores.

Y llegamos al articulista. Para muchos, Pemán es articulista y, luego, todo lo demás.

—El artículo periodístico es un género bellísimo y muy difícil. Es una gota de transcendencia y perennidad en una creación, por otro lado, pasajera y actualista.

Le toca el turno a Pemán, poeta de clara línea andalucista; la que tuvo por padre y señor a Juan Ramón; la de Lorca y Alberti.

—Sí, esa es mi línea; una poesía que sigue conservando el gusto estético.

No obstante, Pemán reconoce la importancia de la poesía de tipo social que se está haciendo, por su transcendencia e intensidad.

Pemán pasa en Madrid temporadas muy cortas. Es hombre de compromisos: almuerzos, recepciones, conferencias. Se le solicita, Madrid, para Pemán, no posee, únicamente, bullicio callejero que marea y excita.

—Sólo puedo escribir en Cádiz. Allí tengo mi refugio. Allí encuentro la tranquilidad necesaria.

Y pienso en Fray Luis. En su "Beatus ille". En la primera estrofa: "Qué descansada vida la del que huye del mundanal ruido..."

