



- ◆ Trabajo realizado por la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo

La Estafeta Literaria

Contiene:

JIMENEZ SUTIL O EL RETIRO EN CAZALEGAS, por Juan Aparicio.

MR. PICKWICK Y LA NOVELA COMO VIAJE, por Mariano Baquero Goyanes.

ADRIANO, por Fernando Quiñones.

OTEIZA, FIEL A SI MISMO, por Herrero San Martín.

OPERACION CUENTO, por F. García Pavón.

A LA BUSQUEDA DE ALBERT CAMUS, por José Julio Perlado.

TESTIMONIO Y COMPROMISO, por Fernando Isaac Montero.

TEATRO EN ITALIA.

SIBELIUS, por Federico Sopena.

LOS RETRATOS EN DANIEL VAZQUEZ DIAZ, por José Hierro.

QUINCE AÑOS NO HAN BASTADO, cuento, por Tomás Salvador.

Y las Secciones de

CRITICA DE LIBROS, TEATRO, CINE, MUSICA, ARTE.

INFORMACION DE BARCELONA, LA CORUÑA, SEVILLA, VALENCIA, ZARAGOZA Y DEL ATENEOS.

CRONICAS DE PARIS Y LISBOA.

NUM. 104 (TERCERA EPOCA)
16 DE NOVIEMBRE DE 1957

CINCO PÁGINAS

DE CARA A LA ESPERANZA

Después de una breve interrupción, aparece hoy nuevamente LA ESTAFETA LITERARIA para iniciar su tercera época, con la que viene a continuar y completar un ya largo y prestigioso camino.

Cumplidos los objetivos que en sus dos épocas anteriores se propuso alcanzar, LA ESTAFETA LITERARIA, infatigable siempre, se propone ahora renovar la vieja tarea: seguir incorporando a los jóvenes escritores con talento y vocación.

Nuestra misión es hoy abrir una puerta amplia y generosa a las nuevas promociones de escritores españoles. Por esta razón, y para que ningún joven que represente un verdadero valor que de fuera de nuestras páginas, LA ESTAFETA LITERARIA dará cabida en ellas a los más variados aspectos de las letras, siempre dentro de los límites naturales que impone una publicación de esta índole. La información, la crítica, el ensayo breve, el artículo, el cuento, la poesía, la crónica, el reportaje o la entrevista, tendrán siempre un lugar acogedor en LA ESTAFETA LITERARIA.

Pero no sólo atenderemos a lo propiamente literario, sino que también estaremos atentos a las artes plásticas, al cine, a la música, a la arquitectura o a cualquier otra manifestación artística. Todo lo que pueda representar una inquietud en el campo de las letras o del arte será bien recibido en LA ESTAFETA LITERARIA, siempre que encierre verdadera calidad.

No queremos decir con todo lo anterior que LA ESTAFETA LITERARIA, en ésta su nueva época, vaya a convertirse en una revista exclusivamente para los jóvenes. No; en nuestras páginas tendrán sitio de honor las figuras prestigiosas y acreditadas de la cultura y las letras españolas; pero, junto a ellas, no faltará esta juventud que llega plena de significativas promesas.

Otra de las misiones que se señala LA ESTAFETA LITERARIA es la de prestar atención al movimiento cultural de todos los núcleos con vitalidad propia en la realidad española. Creemos necesario prestar apoyo y estimular a quienes, alejados de los grandes centros de difusión, laboran día a día por crear una obra. Allí donde no existen grandes editoriales o donde faltan las revistas de gran difusión, quiere LA ESTAFETA LITERARIA poner su aliento y lanzar su llamada.

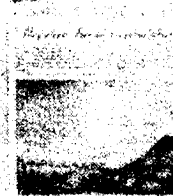
Pero nuestra revista no sólo desea estar atenta a lo que de valor exista dentro del ámbito nacional, sino que tiene

LA ESTAFETA LITERARIA

FAUSTO

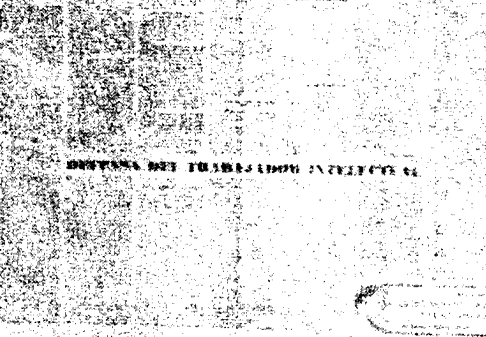


LA MUERTE DE CADALSO



LA ESTAFETA LITERARIA

20 NACIONES SIN TORRE DE BABEL



especial interés en informar de los movimientos literarios y artísticos de más allá de nuestras fronteras.

Y ahora sólo nos queda dar las gracias a todos aquéllos que, con su cariñosa acogida, han hecho posible esta nuestra tercera salida, de cara a la esperanza por las tierras de España.

JOSE JIMENEZ SUTIL o el retiro en Cazalegas

Por JUAN APARICIO

José Jiménez Sutil, el que fué Redactor-Jefe de LA ESTAFETA LITERARIA en su segunda época, ha muerto recientemente víctima de su trabajo y su cansancio en las labores diarias del periodismo. Gran compañero de los que con él trabajaron, excelente y entregado amigo, humilde y bueno en todo el maravilloso sentido de esta palabra, LA ESTAFETA LITERARIA, en su tercera época, debe un cálido recuerdo a su memoria. Y ha sido precisamente Juan Aparicio, maestro del periodismo, fundador y Director de LA ESTAFETA durante tantos años, quien nos honra hoy firmando el último artículo sobre Jiménez Sutil para que la figura de nuestro antiguo Redactor-Jefe conste, quede y arraigue, y el viento de la actualidad no haga nunca amarilla su noticia.

DESDE Roma, que es una ciudad de tumbas y de cementerios, debo este recuerdo, como una lápida funeraria, a la memoria de José Jiménez Sutil, Redactor Jefe de la segunda época de LA ESTAFETA LITERARIA, fundada por mí y dirigida por mí en febrero de 1944 hasta enero de 1946 y en abril de 1956 hasta marzo de 1957.

Era tan sutil su sensibilidad y era tan sutil su inteligencia, que se le ha quebrado la vida demasiado pronto. Era tan delicadamente bondadoso que no pudo resistir la frigididad de las almas áridas y de los semblantes displicentes.

Era tan pobre, que siempre imaginaba fantasmagóricas riquezas y las prosperidades más quiméricas para los suyos. Era tan cristiano que desde su petaca a su camisa, junto al buen humor de sus horas felices, les repartía y compartía con el prójimo.

Era tan alegre como la Andalucía medieval de San Isidoro de Sevilla.

Era tan melancólico como la jonda Andalucía del cante grande.

Era un español del inmenso nosotros que aún existe y persistirá aunque parezca que haya desaparecido por cansera, desgana u honradez.

Era un sevillano de Mairena, con la misma naturaleza moral y la misma sorna que el protagonista de Antonio Machado.

Era un sevillano que fué al Seminario y vino del Seminario para liberar la Sierra sevillana, en nuestro 18 de julio, con barbas de eremita y las manos limpias.

Fuó un soldado, pero que no olvidó la Teología, que en España vale más que la Electrónica.

Emigró a Palencia, donde hay un remedo de la Corte celestial, porque todos los Santos y Santas del Cielo han encontrado un crío en la tierra palentina, dispuesto a soportar su nombre por insólito que se presente.

En Palencia fué sindicalista a la manera de la canción de Valladolid, que se cantaba en la cuenca del Duero hace más de veinte años, sobre los jóvenes que morían por el Estado sindical.

Estuvo en la Escuela de Periodismo. Cuando la Escuela de Periodismo era todavía una Escuela de vida y esperanza entre los alumnos.

Por medio de la Escuela y en las publicaciones creadas por mí durante tanto tiempo he tendido la mano a un cuarto de siglo de juventud española, atrayéndola hacia su triunfo tan perentoriamente, que fui denunciado por la revista antifranquista de París, "Esprit".

Entre 1936 y 1946 había una cohesión ideológica y una unidad de las promociones, a pesar de la escasez y de la atrasada industrialización a que nos habían condenado las potencias colonialistas. Sin embargo, entonces fué nuestra gran década espiritual, cuya expresión en el ámbito de la cultura fué "El Español" y LA ESTAFETA LITERARIA. El primitivo "Español", tan ancho de páginas y de soporte, en el que colaboraron millares de españoles, enlazados aún por el hábito de la guerra contra la impiedad y contra el extranjero. La originaria "Estafeta Literaria" que fué una sorpresa de modernidad tipográfica al servicio amplísimo de un credo religioso y patriótico. Cuando la tenacidad fecundante de Franco aún no había producido el Plan Badajoz, la térmica de Compostilla o los Altos Hornos de Avilés —por sólo citar tres ejemplos—, "El Español" creía, había puesto su fe en todas las realizaciones que "El Español" contemporáneo ha descrito. Cuando la literatura anterior era un residuo, acaso un glorioso residuo, inventamos en "La Estafeta Literaria" la literatura actualísima. Porque para los Estados de cualquier índole ha sido menester la literatura, como un instrumento solapado o patente de gobierno. En la etapa de la Dictadura con escritores de opuesta extracción Ernesto Giménez Caballero organizó "La Gaceta Literaria" de donde salimos Ramiro Ledesma y yo, pero también José Bergamín y Alberti, en el momento del desequilibrio. Ernes-

to fué un benemérito de la Patria, de una ordenada República de las Letras, así como en Italia disponían de Malaparte para "La Fiera Literaria" y en Francia se imponía su despótico egocentrismo intelectual a través de "Les nouvelles littéraires". Subsisten los semanarios francés e italiano, como los suplementos del "Times", de Londres y del "New York Times" de U. S. A. y hasta la U. R. S. S. utiliza su "Gaceta literaria" para conciliar o dictar sus ukases.

Jiménez Sutil entró en "El Español" de las profecías y en "La Estafeta" de la taumaturgia, pero con la paradoja del tartesio que se opone a lo fácil y lo no maduro, aunque lo que más le guste sea una charla larga y una sobremesa de manjares de ilusión; se marchó a la Radio, a las madrugadas de la Radio para América, en las que tenía que regresar a p.e. a su domicilio lejano. Pero era necesario vivir dando clases a destajo, que es un modo feroz de ganarse la subsistencia, ya que se había casado con una toledana de Cazalegas y nacieron algunos hijos.

Jiménez Sutil volvió al reaparecido "Español" donde le encargué las entrevistas con los intelectuales, aquellos mismos intelectuales que habían escrito con nosotros en la etapa unitaria. Jiménez Sutil era un intelectual en todas sus dimensiones, incluso las humanas; formado en el Seminario y abierto en la guerra y en la postguerra a la contemplación de lo mayúsculo y de lo minúsculo, de lo heroico y de lo miserable, de lo portentoso y de lo ridículo, de lo verdadero y de lo falsificado. Trató en sus coloquios a los intelectuales con un mimo y con un respeto, con una penetración y una donosura que agradecieron hasta los más quisquillosos y los más irascibles. Omiso nombres, aunque los repetíamos en mi despacho todos los días, al planear el trabajo del día siguiente; pero puedo decir que el éxito de las relaciones de Jiménez Sutil fué obtenido a fuerza de talento y generosidad, dando a cada cual lo suyo, más la demasia que la urbanidad nos enseña y de la que el ánimo magnánimo nunca es cicatero.

"Renacimiento en abril" fué el lema consignado por mí a la resurrección de LA ESTAFETA LITERARIA, también coincidente con la publicación de nuevas revistas en el mes de abril del año pasado. He de confesar que en aquel instante toda la empresa fué pensada como una operación estratégica, pues, mi mocedad se había extinguido en medio de "La Gaceta" de Giménez Caballero y nuestro primera "Estafeta". Sin el entusiasmo del novel ni la vocación del escritor frustrada por la acción política, confié a José Jiménez Sutil una tarea muy difícil de cara a los jóvenes y así tuvo que conllevar un tira y alloja entre la Academia y el cenáculo, entre la ambición y la consagración. Porque era sutil, bondadoso, pobre, cristiano, alegre y melancólico, le acompañó la victoria de un lado, pero al otro lado ya le acompañaba la Muerte. Muchos escritores que serán famosos mañana contarán la visión directa de la juventud sobre Jiménez Sutil y habrán de ser agradecidos, puesto que yo tengo una confianza ciega y una confianza lúcida en la gratitud de los hombres. He dicho que su alma era más profundamente melancólica y debo añadir que estaba conmovida por rítmicas depresiones. En su última carta a Roma me confesaba desde el lecho: "Creo que ahora me encuentro en un gran periodo depresivo"; pero en el renglón anterior su innato e irreprimible optimismo le aconsejaba este deseo: "Añoro cada vez más la posibilidad de un retiro ¡la huerta!". En Cazalegas poseía un pedazo de terreno que gracias a un pozo con su motorcito esperaba que le rindiese óptimas y pingües cosechas de algodón. Su fantasía había trocado lo que era un poco más extenso que un panteón familiar en un Eldorado, en un Paraíso. Siempre hay la posibilidad, la inexorabilidad de un retiro postrero; pero el retiro de José Jiménez Sutil no ha sido la huerta toledana de Cazalegas, sino su sepultura allí.

Prado, 21

Tras el paréntesis impuesto por el verano, el Ateneo madrileño ha vuelto a reanudar sus actividades culturales con plena dedicación.

Dentro de la amplia serie de actos —conciertos, conferencias, exposiciones de pintura, proyecciones cinematográficas— organizados por la Embajada alemana con motivo de la Semana Cultural de este país, ha tenido como escenario el Salón de Actos del Ateneo un ciclo de conferencias inaugurado el día 8 del pasado octubre por el P. Manuel Blandán, que disertó sobre "El problema de la libertad en el existencialismo alemán". A continuación, el profesor Harri Meier, de la Universidad de Bonn, pronunció una interesante conferencia sobre "Estratos históricos del léxico español".

Dentro de este mismo ciclo, el doctor López Ibor desarrolló el tema de "La idea del hombre en la Medicina moderna".

Finalmente, los profesores Alois Dempf y Calvo Serer clausuraron brillantemente este ciclo, desarrollando los temas de "El arte español en la historia del espíritu europeo" y "La idea de Europa, según Novalis".

El Aula Pequeña prestó su carácter íntimo y recogido, pero abierto para todos, a las acostumbradas lecturas poéticas de los jueves; fueron Gloria Fuertes y José Luis Tafur los poetas.

Con este mismo carácter de tertulia íntima, Rafael Morales habló a un grupo de universitarios, que están en vías de constituir una Agrupación de Antiguos Alumnos de la Rábida, sobre "Problemas y características de la poesía moderna".

En pintura, la Sala de Prado se ha abierto con la exposición de Santi Surós. Presentó dieciséis cuadros, en los que —como dijo Jaime Ferrán en el prólogo que sirve de introducción al catálogo— Surós ha escogido conscientemente el alma sufriente, casi descoyuntada, de seres que se afanan y que luchan sobre un paisaje lacerado. Y así hemos podido ver en esta exposición, que cierra el ciclo de actos culturales realizados en nuestro Ateneo, cómo los temas fabriles y el paisaje suburbano toman valor de protagonistas en los cuadros de Santi Surós.

LA ESTAFETA LITERARIA

Director:

Rafael Morales.

Redactor Jefe:

José Julio Perlado.

Secretario de Redacción:

Manuel Ortiz.

Redacción:

Luis Castillo, Laureano Gómez, José Hierro, Mariano del Pozo, Joaquín de la Puente, Fernando Ruiz Coca.

Dibujan:

Daniel Vázquez Díaz, Manuel Mampaso, Francisco Velasco, R. Escrivá.

Confeciona:

Luis Fernández-Cancela.

Edita:

EL ATENEO DE MADRID

Prado, 21

MR. PICKWICK O LA NOVELA COMO VIAJE

POR MARIANO BAQUERO GOYANES

Si algún libro hay —al menos para mí— que, leído en la adolescencia, no haya perdido nada de frescor ni de gracia con el paso del tiempo, ese es el *Pickwick* de Dickens. Creo que constituye la lectura más adecuada —para repetir, casi, año tras año— en determinadas ocasiones, y muy especialmente en aquellas que significan algo así como una vocación, una tregua en nuestros afanes cotidianos.

Conocemos las variadas incidencias y los amables personajes, nos hemos familiarizado con ellos, sabemos lo que Sam Weller, descarado, leal y encantador, replicará en el juicio formado contra su amor por pretendido quebrantamiento de promesa de matrimonio, pero aun así, y precisamente porque sentimos todo ese mundo como algo ligado a nuestros mejores recuerdos y muy próximo a nuestros afectos y a nuestras convicciones hogareñas, la lectura del *Pickwick*, por más que se repita, nunca defrauda y siempre nos deja un grato sabor y hasta una sensación de encontrar mejor el mundo.

Pero, además, yo veo en el *Pickwick* algo así como la expresión del espíritu mismo de la novela, quizá por sus resonancias quijotescas —aburguesadas aquí, perdido el patetismo de la obra cervantina—, y quizá, sobre todo —y debido precisamente a esas resonancias—, por su condición de novela viajera, es decir, sustentada en una trama hecha de movimiento, de incesante desfile de nuevos seres y de nuevos ambientes, aunque sea en el reducido marco —oliente a Navidad, a té y a bizcocho— de la Inglaterra victoriana.

El que la novela moderna haya perdido, en gran parte, esa condición viajera, no excluye su presencia en los orígenes del género, localizables —así considerado— en obras como la *Odisea* e incluso en los *Viajes de Simbad el Marino*.

Con razón escriben Wellek y Warren en su conocida *Teoría de la Literatura*: "Uno de los argumentos más antiguos y universales es el del Viaje, por tierra o por mar: *Huck Finn*, *Moby Dick*, *Pilgrim's Progress*, *Don Quijote*, *Papeles póstumos del Club Pickwick*, *The Grapes of Wrath*".

El trasiego y la movilidad de un viaje o viajes más o menos dilatados son los elementales soportes de las primeras novelas del mundo y, quizá, de algunas de las más significativas especies del género. No sería aventurado observar que bastantes transgresiones del arte novelesco tradicional se han apoyado, muchas veces, en la reducción o supresión de ese además viajero. Cuando Diego de San Pedro escribe en el siglo XV su *Cárcel de Amor* y con ella da a las letras castellanas un intento de novela psicológica, más lírica que épica, a diferencia de los libros de caballería, lo hace con plena conciencia de que tales libros son ya

"historias viejas", por las que casi expresa su desprecio, sin percibir el enlace y hasta la filiación del género que él cultiva ahora con el calificado de viejo.

La novedad consistía esencialmente en prescindir, en lo posible, del ajetreo bélico y aventurero de los antiguos relatos, para centrar el interés en los dolientes conflictos amorosos —con tópicos y motivos tomados a la lírica trovadoresca— que padecen los personajes del nuevo género.

La novela picaresca nacerá también, con el *Lazarillo*, como réplica que un mundo nuevo da al género medieval de los libros caballerescos. Pero si Diego de San Pedro había apoyado su renovación novelesca en una actitud interiorista y lírica, la pretensión psicológica de las novelas picarescas será de signo distinto, al presentar al hombre en conflicto no con alquitarados problemas amorosos, sino en conflicto con un mundo difícil en el que las viejas alegorías medievales han sido sustituidas por las duras realidades de la conquista de un pan y de un vino cotidianos que son precisamente eso, pan y vino, así llamados, y penosamente ganados o robados por las astucias y las miserias de Lázaro de Tormes.

Pero el movimiento épico subsiste, si bien la aventura ha sido totalmente transformada, al descender su nivel desde la fantasía a la realidad, con el trueque de las imaginadas geografías de ensueño por la áspera verdad del paisaje castellano. El pícaro es viajero como lo era también el protagonista épico o caballeresco, pero el resorte que le lanza a la acción y a la aventura es distinto. La Oriana de este nuevo aventurero que es Lázaro de Tormes es simplemente su pura y elemental necesidad de subsistir, de calmar el hambre, de encontrar un oficio que le permita ganarse la vida.

Lo importante es que la estructura narrativa del *Lazarillo* pervivirá, a despecho de las mutaciones que el género ha de experimentar, como modelo no sólo de la novela picaresca nacida a su semejanza y recuerdo, sino también de otras modalidades novelescas caracterizables no tanto por una trama compacta y unitaria, como por una sucesión de episodios conectados, unificados por la presencia de un personaje o personajes centrales.

En las dos máximas creaciones novelescas cervantinas, el *Quijote* y el *Persiles*, se da con distintos tonos y sentidos el esquema del viaje. Si en el *Persiles* tal esquema es, en cierto modo, la brillante conclusión o despedida de un mundo novelesco que desaparece o está a punto de desaparecer, en el *Quijote* ese mismo esquema tiene claridad de alborar, de apertura de nuevos caminos para la novela moderna.

El trajín viajero del *Persiles* procede del de la vieja novela caballeresca o del de su sucesora

—medievalizante, también—, la novela bizantina de amor y de aventuras. El viaje actúa poco menos que penitencialmente sobre unos personajes —unos peregrinos— a los que depura para permitir, al fin, su arribada a un feliz destino —caso del *Persiles*— o a un pleno renunciamento —caso de la vieja novela de Jerónimo de Contreras—, *Selva de Aventuras*.

El viaje es, en definitiva, una alegoría, con signo medieval, de la peregrinación del hombre sobre la tierra, de su condición de viajero por la misma con rumbo a un destino extraterrenal. Por eso tras los hielos del Norte y tras las pasiones del Mediodía, Roma es el punto final del viaje de *Persiles* y Segismunda, como ciudad que, aun enclavada en la tierra, es ya una promesa de Eternidad.

El esquema del viaje en el *Persiles* presenta, por tanto, una ascendencia medieval, en virtud de su condición simbólica.

El peregrinaje de D. Quijote es propio ya de un mundo distinto, un mundo nuevo, en el que no importan tanto los símbolos como las realidades de cada día. Si el esquema del viaje en el *Persiles* corresponde a una concepción medieval y religiosa, el del *Quijote* expresa una concepción más laica, en la cual interesa el viaje como tal, por lo que tiene de contacto y de descubrimiento de la naturaleza humana.

Pero aquí no interesa insistir en una determinada interpretación del *Quijote*. Nos importa recordar tan sólo lo fecundo de su influencia, referida a este aspecto de su condición viajera.

Si Lesage recoge en la literatura francesa las formas de la novela picaresca española e incluso el movimiento de nuestro teatro barroco —tan rico también en lances de viaje: Lope, Tirso—, Fielding, en la inglesa, adopta casi servilmente el esquema cervantino en largos relatos con el *Tom Jones*, en el que ya el tema novelesco del viaje ha adoptado la configuración burguesa, típicamente británica, que encontraremos repetida en Dickens y hasta en Thackeray, más próximo éste a la línea picaresca —cínica e inteligente— en el *Barry Lindon* e incluso en *La FERIA de las Vanidades*.

Por otra parte, el viaje al servicio no de la novela burguesa y psicológica, sino al del relato de aventuras, cristalizada en el *Robinson Crusoe*, versión puritana que De Foe da al tema tradicional de la literatura de naufragios y soledades isleñas, así como su *Moll Flanders*, viene a ser, con *La FERIA de las Vanidades*, otra versión inglesa del relato picaresco con protagonista femenino.

Y en el siglo XVIII, también, un irlandés misántropo y extraordinario, Jonathan Swift, vuelve al esquema del viaje fantástico y utópico —el de Ulises o Simbad— al escribir su *Gulliver*, obra que si en

poder verbal y calidad literaria queda por debajo de otra gran creación utópica y viajera, el *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, es, sin embargo, una de las obras maestras de la literatura imaginativa, la misma que más adelante reaparecerá, transformada, en algunas novelas de Wells y de Huxley.

(Otro libro inglés dieciochesco, el *Viaje sentimental*, de Sterne, preludia ya, desde el más inteligente de los humorismos, el motivo cosmopolita y afectivo del viaje romántico).

El *Gulliver*, como el *Erewhon*, de Butler, entre otros títulos significativos, abren nuevos caminos al tema que ahora nos ocupa, por cuanto en cierto modo enlazan con las modalidades narrativas del viaje utópico, interplanetario, futurista, etc.

Por otra parte, y como modalidad llena de interés, preanunciada también por el *Gulliver*, de Swift, está el viaje satírico en el que el desplazamiento de unos personajes por distintos países o bien la presencia, en un país conocido y civilizado, de algún ser salvaje o exótico, suelen provocar un fuerte efecto de contraste, de burla, o de enérgica condena moral.

Voltaire supo explotar bien este recurso del viaje contrastador en relatos como *Candide* y *Micromégas*. Montesquieu, por su parte, y a imitación suya, Cadalso en nuestras letras, utilizaron el esquema del viaje como un nivel perspectivístico, al presentar al lector las costumbres normales europeas enjuiciadas por persas o marroquíes, y vistas entonces bajo una nueva y reveladora luz.

Pero este es otro tema, del que alguna vez me he ocupado ya y del que volveré a tratar en otra ocasión.

Ahora, quizá, interese más observar cómo el esquema del viaje es uno de los que más profundas transformaciones ha experimentado en la novelística actual.

Con el Naturalismo, el tema novelesco del viaje pierde vigencia, por su tonalidad romántica, y muy especialmente porque los postulados de la nueva escuela exigen concreción geográfica, deliberada limitación de horizontes, atención a lo más próximo y conocido. El esquema del viaje sufre, pues, violenta constricción, muy fecunda en algún caso.

El Fermín de Pas, de *La Regenta* de Alas, desde la torre de la catedral de Vetusta, contempla los tejados de la ciudad, por los que viaja codiciosa su mirada, sostenida por un catalejo que es el plástico símbolo de la ambición de dominio del Magistral.

En un relato tan extenso como *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, el viaje queda limitado a una sola ciudad, Madrid, con sus barrios burgueses y humildes, con sus comercios, sus cafés, sus arrabales. No es ya realmente un viaje —el viaje romántico galdosiano hay

(Pasa a la página siguiente.)

ADRIANO

Apenas si pienso en el Adriano saltador, infantil, humorista, aquel Adriano del duelo a garrote con Camilo José en un patio del Paular, el Adriano de la broma pronta y de la risa dispuesta. También es cierto que no me interesa mucho recordar a este Adriano, puesto que existe otro Adriano más para la memoria, más importante y presente, mucho más cierto y duradero, cuya serena expresión generosa realizaba hermosamente la muerte el lluvioso día en que nos tocó verle por última vez.

Detrás de, orondo, del sonriente, del omnipresente Adriano del Valle había algo con lo que acaso no dieron nunca quienes más requerían y celebraban las cosas y las jácara del poeta, esos fáciles abultadores y frívolos reidores de siempre. Había en la persona de Adriano un par de fuerzas sin las que no pueden entenderse bien ni el ser ni las circunstancias del poeta: su eterna condición de niño y su fundamental bondad de tipo popular. Esta infancia indejable y esta bondad abierta, inmediata, casi doliente a fuerza de prodigada, que en su sentido del humor se mostraban sólo de un modo epitelial y anecdótico, cobraban en las ocasiones importantes, a la hora de las grandes realidades, un aire de rara, inusual calidad humana. Así, durante el curso de sus últimos y ejemplares

meses en la tierra: hasta el último día con el alma y la pluma en pie.

La cosa es que a uno llegaba a afligirle a veces, a hacerle sentir esa vergüenza por lo ajeno de que sabemos todos y que Unamuno concretó en palabras, el hecho de que se buscasen por parte de muchos las gracias de Adriano y no sus verdades de a puño, su simpatía y no su hondura. Dejando ahora a un lado la obra escrita del poeta, y yendo sólo al hombre, debo sentirme contento de que yo fui siempre a aquéllo, a la hondura de sentimientos y de saberes de este gran alegre que no lo era tanto, salvo para quienes identifican la seriedad humana con el poseer o poner cara y gestos de grave marabú. Adriano era demasiado vital, demasiado enamorado del mundo, diríamos que demasiado serio, a su jovial manera, como para no alegrarse un poco la vida, alegrándose un poco, de paso, a quienes le caían cerca. Fué suya la gracia del verbo poético, pero, sobre todo, fué suyo el "vitendo hervor" machadiano, ese don del cielo.

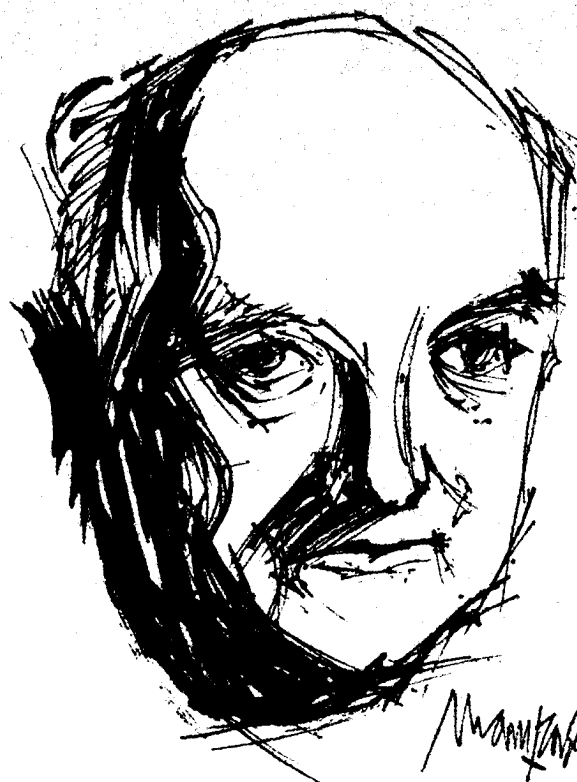
Recuerdo una tarde —también de aguas, como la de su último día de cara al cielo— en que charlábamos de todo en su despacho de la calle de Ferraz. Salieron a colación todos los libros del poeta, desde aquellos "Primavera Portátil" y "Arpa Fiel" hasta

ese final "La Innombrable", tan lindamente publicado por la colección malagueña de "A Quien Conmigo Va". Vino también a cuento —y a lectura— la "Oda Náutica a Cádiz", acaso el último poema extenso de Adriano, ampuloso, elegante, agudo, conmovido, la "Oda a Cádiz" que el poeta quería ver editada en Sevilla, de manos de Fernando Bruner, antes de emprender su larga travesía. Puedo decir que se aludió, en aquella conversación, a casi toda la obra escrita del poeta. Mucha.

—¿Y qué, contento?

—No, no —me dijo—. Una satisfacción tremenda, tremenda...

Otra vez, hace seis años, cuando nos tocó estar juntos en los Juegos de la Vendimia de Jerez, entre los restos verdaderamente espectaculares de dos fuentes de langostinos sanluqueños,



Adriano me hablaba de su casa de Madrid y de sus niñas, a las que aún no conocía yo.

—Tú estás soltero y a lo mejor no puedes entenderlo del todo, pero para esto se vive y se muere. La casa, los hijos. Luego fallaré, fallaremos todos. Pero la gente, la gente de uno...

Y otro día, años más tarde:

—Ven a verme mañana a "Primer Plano". Luego vamos a casa, almorzamos y te leo unos sonetos filtradísimo, lo último que he escrito. Por cierto que a ver si me mandas algo bonito para la revista. Yo tengo siempre sitio, donde sea, para los amigos, y más para los de vocación. Y lo bueno debe caber en todas partes, aunque sea en una revista de cine, ligera, para el pueblo...

Este es el Adriano que de verdad duele e importa, el amigo de cada ocasión y de cada trance, el que si sabía siempre comprender y acoger el humilde, ardiente texto diario de la vida y de la poesía. ¿No está claro que vibraba por él, por toda su amplia persona, una cálida corriente de entendimiento y de bondad? Soy de los que creen que el poeta, en sustancia, hasta en sus momentos de máximos empeños y posiciones en Madrid, nunca dejó de ser el eutrápico, enamorado y buen muchacho que recorría hace muchos años las tierras de Sevilla y Cádiz, de pensión en pensión y de reja en reja, vendiendo maquinaria agrícola sabrá Dios con qué Dios y ayuda.

FERNANDO QUINONES

Fábula del Peñón de Ifach

(FRAGMENTO)

INGENTE Ifach dorado,
transparente en el aire
cuando al mar le derramas
tu elevada hermosura;
coraza donde embotan
sus lanzazos los vientos;
cántil invulnerable
donde se rompe el soplo
del ciclón... Alto monte
de Ulises. Tus palomas,
con los cerrados vuelos
que el mar azul duplica,
de nube en nube, emulan,
de hora en hora, los peces que
afloran a tu sombra
sólo por contemplarte.

(Agradecemos a la Colección "Agora", de poesía, la autorización para publicar este bello fragmento inédito de Adriano del Valle.)

(Continuación de la página anterior.)

que buscarlo en la movilidad de los *Episodios*—, ni el lector trocaría el más variado itinerario geográfico por este constante paseo por las calles de Madrid.

Pues, de hecho, una ciudad equivale a un mundo, y por eso Joyce pudo escribir un nuevo *Ulises* con el solo periplo de unos personajes por Dublín en el reducido marco de un día. Esta obra es, quizá, la que mejor expresa el nuevo sesgo que la literatura novelística ha tomado en nuestro siglo. Y esto no sólo por sus especiales complicaciones técnicas, sino por el nuevo sentido del ritmo, del *tempo* novelesco. El esquema del viaje permanece, subsiste. Pero es casi una abstracción, un esquema espectral que nos hace pensar en ese fenómeno al que en un principio aludíamos: el de cómo las más profundas alteraciones en la técnica y la concepción de la novela suelen repercutir en el repudio de la épica dimensión tradicional —movimiento, aventura— y en la adopción de unos temas y unos medios expresivos de signo opuesto.

Conrad, en la literatura inglesa, y Exupéry en la francesa, representan dos de las últimas modalidades de novelas en las que el viaje, la aventura y el riesgo de los hombres, por el mar o por el aire, aún tienen fuerzas y prestigio para captar al lector minoritario de nuestro tiempo, acostumbrado a la novela de escasa movilidad y de evitado contenido aventurero. Cuando Graham Greene se sirve del recurso del viaje como marco para una aventura —*Stamboul Train*—, incluye esta obra entre los *divertissements*, como cosa distinta de sus novelas grandes.

Si Joyce reduce la odisea homérica al repertorio de triviales sucesos de un día duplinés, Proust sustituye el tradicional viaje por el espacio, por un nuevo y mágico viaje a través del tiempo y de la memoria en busca del pasado. Es

una nueva concepción del viaje novelesco —con el tránsito por mundos tan terribles como los de *Sodomía* y *Gomorra*, nuevos círculos del infierno dantesco—, servida por una técnica en la que, también, la tradicional movilidad narrativa ha sido sustituida por un minucioso *tempo* lento.

Estamos en una zona novelesca situable en el polo opuesto de la concepción tradicional del género. Pues si en los orígenes de éste, y después en distinta proporción e intensidad, el viaje ha rondado a la novela como la sombra al cuerpo, no ha habido casualidad en ello. Si en distintas épocas es fácil comprobar cómo, muy frecuentemente, los límites del libro de viajes y los de la novela casi se confunden —es el caso del *Lazarillo de ciegos caminantes* en la literatura colonial hispanoamericana, o, en nuestros días, el de algunas obras de Cela fácilmente aproximables como el *Nuevo Lazarillo* y el *Viaje de la Alcarria*—; si tales posibilidades de cruce y confusión se han dado y siguen dándose, es porque el sentido del viaje, del incesante movimiento, de la mantenida aventura, estuvo siempre muy ligado a la razón de ser de la novela como género para el que no hay barreras ni limitaciones espacio-temporales, a diferencia de lo que ocurre en el teatro.

Esto es sobradamente conocido y responde al sentir de una añeja preceptiva, no demasiado sólida hoy, cuando el teatro está experimentando revolucionarias transformaciones en su sentido del tiempo y del espacio. Pero frente al teatro clásico, e incluso al emancipado de las famosas unidades, la novela siempre supuso una mayor libertad.

Además, el esquema del viaje en la novela solía estar unido a la larga extensión que este género podía admitir. Por eso, el *Quijote* pudo ir creciendo en las manos de Cervantes, al serle permitido mover a su personaje por una amplia

zona de aventuras en la geografía española, desde la Mancha a Barcelona. El largo viaje del hidalgo y su escudero facilitaba la variedad de episodios y de personajes. Y permitía una mejor caracterización de los protagonistas, enfrentados una y otra vez con la variedad de la vida a lo largo de su peregrinar caballeresco.

Por eso, la técnica editorial de las entregas permitió a Dickens el ir encariñándose con las amables criaturas de su *Pickwick* y el ir acercándolas al afecto y a la costumbre del lector. Es enormemente expresivo aquel episodio de la novela *Cranford* de una contemporánea de Dickens, Elisabeth C. Gaskell, en el que el capitán Brow parece aplastado por un tren al estar "profundamente absorbido en la atenta lectura de un número del *Pickwick* que acababa de recibir". Es un elocuente ejemplo —no por fictivo, menos interesante— de lo que Ortega llamaba *hermetismo* de un relato.

La novela fué fundamentalmente viajera cuando los hombres no lo eran tanto, a diferencia de lo que ocurre en el mundo de hoy. Es sobradamente conocido el caso de Julio Verne, como expresivo *spécimen* de lo que puede viajar una imaginación burguesa. Y es que, en última instancia, viaje, aventura e imaginación son ingredientes próximos, susceptibles de confusión y mezcla.

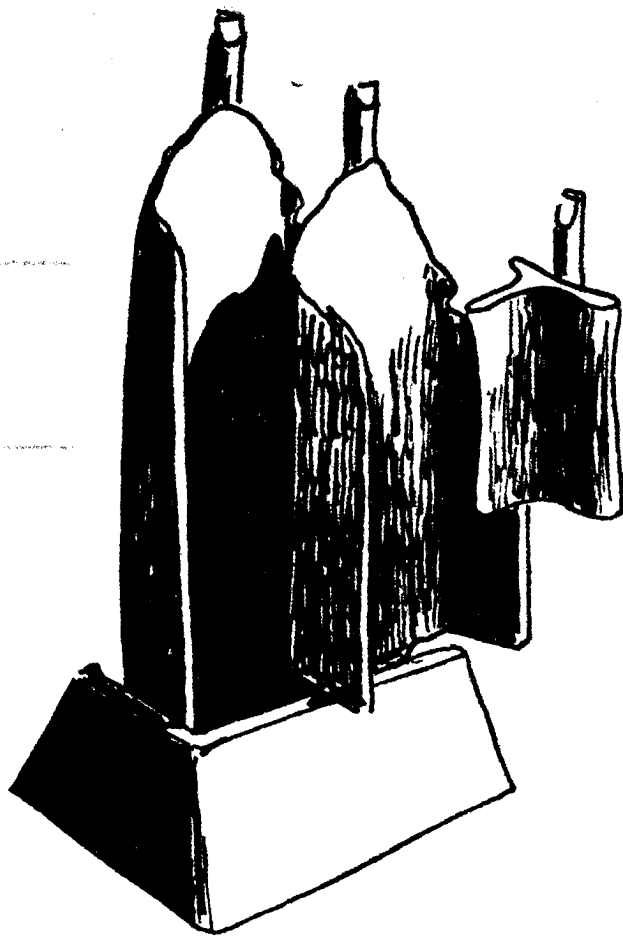
Si en la novela actual el esquema del viaje aparece muy de tarde en tarde, tal ausencia está evidentemente ligada a la mengua de la imaginación y de la aventura.

Por ello —y sin desprecio del alto nivel de la mejor novela contemporánea—, resulta grato aún atender la amable llamada al viaje que tantas antiguas novelas ofrecen. Y entre ellas, como uno de los más gratos itinerarios de vacaciones, el *Pickwick*, permanente invitación a la ternura, el buen humor y la ingenuidad de la fugaz adolescencia.

OTEIZA, fiel a sí mismo

«El que no ve nada en mi obra es un analfabeto»

«Espero que la Historia diga de mí algo más justo de lo que en España estoy acostumbrado a oír, especialmente por parte de mis colegas»



Oteiza y yo. Nos separa, o nos une, según se mire, la mesa del café. Las once de la mañana rumban en la Puerta del Sol. Hace unas horas que la ciudad se ha puesto en movimiento. Los ventanales del café son como grandes transparentes tapones clarificados que amortiguan los ruidos de la plaza.

Jorge de Oteiza ha regresado del Brasil. Se ha traído en el bolsillo el gran premio de escultura de la IV Bienal de Sao Paulo. Sin embargo, este detalle no ha hecho cambiar en nada las ideas y opiniones del escultor vasco sobre ciertos puntos y aspectos que irán apareciendo a lo largo de la entrevista.

—El equipo enviado a la Bienal —dice en respuesta a la primera pregunta— ha sido, con relación a certámenes internacionales anteriores, mucho menos visible e importante. Después de esto, si seguimos penetrando en las zonas todavía visibles del arte español, llegaríamos a descubrimientos y revelaciones importantísimos.

—¿Significa esto que no concede demasiada importancia al triunfo español?

—El triunfo de España ha sido posible, en gran parte, por errores cometidos por los principales representantes extranjeros. Pero tengamos en cuenta que esos países, sin duda alguna, van a reaccionar y reorganizar sus cuadros representativos para los próximos certámenes internacionales. ¿Y nosotros? ¿Y España? ¿Vamos a dejar sin un análisis, sin un replanteamiento nuestra política cultural en el extranjero?

Me ha dado la impresión de que Oteiza es el entrevistador y yo el escultor de la Bienal. Pronto volvemos a la realidad. Cada cual sigue representando su papel lo mejor posible. Cree Oteiza que hubo mucha improvisación en la organización de la parte española con vistas a la IV Bienal. Llegó un momento en que se dudó en enviar a Brasil las obras de nuestros artistas, pues se decía que los fletes resultaban caros. Luego hablamos algo de los catálogos, también españoles; Oteiza no está satisfecho, aunque el primer premio sea suyo. Es un hombre al que le gusta hacer las cosas bien y que los demás también las hagan así. ¿Egoísmo? ¿Intransigencia? Quizá simplemente ambición de lograr en todo una absoluta perfección.

Observo a Oteiza. Ha vuelto más moreno. Es un hombre más bien bajito, pero dotado de una enorme vitalidad. Nervioso, contesta a golpes. A golpes de frases. Parece que está dictando una carta.

—España puede llevarse más premios en los próximos certámenes internacionales, pero hay que empezar ahora mismo a reorganizar y analizar fríamente todo nuestro tinglado artístico.

Aquí, Oteiza habla con entusiasmo. De una cartera de mano ha sacado varias cuartillas. En ellas parece estar escrito, a mano, lo que ahora me está diciendo.

—Hay hombres nuevos cuya colaboración debiera ser exigida y encauzada debidamente con miras a futuros certámenes.

Hombres con ganas de hacer cosas. De reformar. De encauzar. Yo daría nombres.

—A ver. Oteiza lee:

—Castro Arines, Moreno Galván, Figueola Ferret, Sánchez Camargo, Guayasamín... En fin... Poner remedio a la enfermedad que actualmente padece el arte español. Evitar que muchos artistas se marchen, con esposas e hijos fuera de España. Reemplazar a la gente gastada. Nuevas orientaciones...

Oteiza ha hablado con vehemencia. Se ve que siente lo que ha dicho. En conversación, pero queda bien claro y ta-

jante que Oteiza, a pesar de su éxito, no está de acuerdo con muchas cosas, y, en una palabra, es de los que piensan que hay que cortar la enfermedad por la raíz.

Ahora cambiamos la cara del disco. —¿Arte antiguo o moderno?

—Solo hay arte actual. —¿Cómo ha evolucionado la estatua?

—Paralelamente a la transformación de los mundos del conocimiento.

—¿El mayor problema de la escultura moderna?

—La información. La debida información que debe tener el artista para que sepa de qué trata nuestra profesión. Hay artista que no lo sabe todavía.

—¿Finalidad del arte?

—La finalidad del arte no es de perfeccionamiento, sino de significación. En una época decadente sólo un arte decadente, por ser verazmente significativo, se convierte, para tal época en el único arte no decadente.

—¿No existen, pues, obras decadentes?

—Solo existen en los momentos en que la obra de arte no exprese a su tiempo.

La conversación va deslizándose sobre ruedas. Preguntas y respuestas se turnan vertiginosamente. Sin tregua, Oteiza pide otro café. Enciende otro cigarrillo.

—Oteiza, hay personas que no ven nada en sus obras.

—El que no ve nada en mi obra es un analfabeto.

—Oteiza, hay personas que dicen que sus obras son montones de chatarra.

—El que diga eso, es porque la chatarra es él.

—Oteiza, ¿usted no admite que alguien no comprenda su obra?

—No puedo admitirlo, porque el que no comprende el arte de hoy, es que no ha comprendido el arte de ayer.

Tres preguntas secas. Tres respuestas con pólvora. Tres trallazos. Tres alarces de sinceridad. Brutal sinceridad. A veces pienso que Oteiza, escultor de Orio, vasco, es la personificación del Cantábrico, el mar de las galernas, pero me gusta la sinceridad de Oteiza. La sinceridad es una virtud que hoy se estima muy poco. Suele moldearse según convenga. Oteiza siempre ha sido sincero, y por eso, bastantes veces, la vida le ha resultado un hueso muy difícil de roer. Pero hablando de sinceridad, yo no voy a ser menos. A pesar de todo, diré que a veces no he comprendido la obra de Oteiza. Más: siempre he visto "algo" en "su" escultura. Después de haber conocido a Oteiza, escultor del Cantábrico, he comprendido que su obra tiene un fluído de personal inspiración. De originalidad. De inquietud. De renovación. Y estas son virtudes que no se pueden tirar por el suelo cuando van unidas a la auténtica honradez profesional del artista.

—¿Siempre ha tenido absoluta libertad de creación? ¿Cedió alguna vez?

—Mi libertad es, ha sido y será absoluta. Nunca me ha convenido ceder. Por ello, mi libertad me ha servido en grandes períodos de mi vida como libertad para morir de hambre. Gracias a Dios estoy vivo.

Oteiza contrae la frente con bastante frecuencia. Es su único tic nervioso. Ahora cruza los brazos. Parece observarme.

—¿Existe la estafa espiritual?

La respuesta, rápida. Casi al mismo tiempo de haber terminado yo: "...actual".

—Sí. Se llama Escuela de Bellas Artes. Es una Escuela de Estafadores, está estafando la riqueza espiritual contemporánea a cambio de una falsificación de estilos del pasado.

El artista habla fuerte. Su voz debe escucharse con bastante precisión en gran parte del café. Pero no creo que le entiendan.

—¿Cómo expresaría mejor la religiosidad?

—En abstracto.

La mirada de Oteiza, tras el parapeto de sus gafas, es ansiosamente expectante. Si la mirada de un hombre pudiera escribirse, yo siempre la pondría entre exclamaciones. Las gafas, ligeramente curvadas.

—Háblame del Arte y su fundamentación filosófica, Oteiza.

—Yo le rogaría que preguntara sobre esto a un Instituto de Investigaciones Estéticas que dirige el señor Camón Aznar. Yo digo que la fundamentación filosófica no interesa en Arte. Lo que interesa es una fundamentación estética.

En la mesa continúa un señor devoto, ávido, la información que le brinda un diario deportivo.

—Este es, una estética como Antología del Arte. Yo le planteo esta Antología en términos de una ecuación existencial. La referencia a esto puede encontrarse en un libro titulado: "Interpretación estética de la estatua negra".

—¿El escultor más genial de todos los tiempos?

—Creo que toda la Historia de la Escultura la ha hecho un solo escultor que va cambiando de nombre. Ese es el más genial.

Oteiza levanta sus gafas y las deja apoyadas en la cabeza, con la postura del motorista que ha terminado la prueba. Oteiza tiene poco pelo. La cabeza la lleva rapada. El ligote está generosamente cubierto. Blanqueado. Oteiza tiene todo el aspecto de un galán otoñal. Me imagino que este hombre siempre debe caminar deprisa por las calles.

—¿Qué dirá la Historia del Arte de usted?

—Siempre espero que diga algo más justo de lo que en España estoy acostumbrado a oír, especialmente de mis colegas.

No. Oteiza no es ambicioso. Pide bien poco de la Historia.

Ahora empieza a jugar con su nichero. En la mano izquierda parece una diminuta aspa de molino que da vueltas impulsada por la derecha.

Generalmente, Oteiza mueve poco la mano. Hasta en sus momentos de mayor nerviosismo herval, gesticula poco y las manos las tiene tranquilas, como si estuviera ante un micrófono de radio, leyendo una proclama.

Le pregunto sobre la Venus de Milo. El gesto de Oteiza ahora sí es bien expresivo. Denota sorpresa, desconocimiento. Como si le hubiera hablado del camello de Mohamed o del elefante de Mustafá. Lo ignora. Comprendo que Oteiza es poco amigo del pasado. Para él es más importante el presente y más aún, el futuro.

—¿Preparación universitaria del artista?

—Fundamental. Es extraño, cómo el momento actual, posiblemente el más rico y complicado para la creación artística, parezca estar incomodado a un tipo de artista, el más analfabeto de toda la Historia del Arte. Siempre, el artista ha sido culto, y no digamos en el Renacimiento, cuando también era sabio. Hoy la especialización en el conocimiento haría muy difícil un tipo de artista como el del Renacimiento, pero esto no quiere decir que se va a abandonar al artista a su esfuerzo individual de preparación.

—La escultura, ¿puede ser pura matemática?

—No. Ni puede dejar de serlo. Fíjese bien: hay tres espacios, el real, el matemático y el vital. Pues bien, en la obra de arte se transforma en el espacio estéticamente definitivo y perdurable.

Puede que a muchos, qué duda cabe, les produzcan dolor de cabeza las esculturas y teorías de Oteiza. Pero es que Oteiza es un revolucionario de la Escultura. Un hombre que sabe a dónde va. Sabe lo que quiere. Un hombre de personalidad arrolladora que, a veces, habla como un libro abierto. Un libro rico en conceptos. El estilo importa menos.

Pronto nos va a dejar. Oteiza deja Madrid amargado y desilusionado. Se le han cerrado muchas puertas. Muchas ideas suyas no han sido escuchadas. Ha batallado inútilmente. Ahora se marcha a Irún. Allí de cara a Europa, al mundo, se va a encerrar en su taller a solas con la verdad de su Arte y la honradez de sus ideas. Siempre estará dispuesto a servir a España, cuando su concurso sea solicitado. Pero ya no puede perder más tiempo.

Oteiza regresó de Brasil por vía aérea. En el avión, él y el ingeniero Páez, una eminencia de la nueva técnica del hormigón, que venía de dar por América cerca de sesenta conferencias, eran los únicos españoles que viajaban rumbo a Madrid. Aquí, tanto Páez como Oteiza, gran Premio de la Bienal, fueron recibidos única y exclusivamente por sus respectivas esposas. En los diarios hubo que mirar con la luna para leer la noticia de su llegada, y no siempre la hemos encontrado. Esto también ha repercutido en la difusión de Jorge de Oteiza. Luego, los amigos y los "amigos". Felicitaciones con cara de funeral. Otros que se olvidan...

—Dejemos esto. Oteiza, no merece la pena lamentarlo. ¿Su meta?

—La de siempre. Servir al hombre de mi tiempo con un objeto significativo, y con una capacidad de perduración, de revelación de la época en que vivo, y con la cual dicho fabricar mi obra.

Oteiza sigue fiel a sí mismo.

HERRERO SAN MARTIN

Los primeros años después de nuestra guerra no teníamos, ni parecía que tendríamos nunca, novela española contemporánea. Las editoriales más importantes se dedicaban a editar novelas extranjeras de la más variada naturaleza y categoría. El autor español, minimizado por los apellidos escritos con W o K editaba por su cuenta o no editaba. Luego de la asomada de Camilo José Cela empezaron a aparecer en las grandes colecciones títulos españoles. Un poco más y se crearon premios, se hizo propaganda y despertó en el lector español la curiosidad por sus novelistas. Pronto se consiguió desterrar los títulos extranjeros que no fueran realmente interesantes y la novela española se salvó e impuso.

A pesar de que en revistas y diarios se cultivaba el cuento con auténticas calidades y hasta se organizaban de vez en cuando tímidos concursos, el editor español se retrasaba en incorporar los libros de narraciones a sus colecciones. Por los años de 1945 a 1950 todavía teníamos algunas esperanzas. Luego las perdimos totalmente. A pesar de su calidad, a pesar que a la narración corta se prestaba mucha atención en otros países, el cuento español siguió su vida catacumbaria. Los editores se habían cerrado en decir que "la gente no lee cuentos..." y acabaron llevando razón. La gente no lee apenas cuentos porque no tiene donde leerlos. Revistas como "Juventud", "Insula", "Índice", "Correo Literario", "Arriba", etc., hicieron lo imposible por demostrar que en España se cultivaba este género con extraordinaria calidad, pero nada se consiguió de los editores importantes. Los cultivadores heroicos de este género seguimos sin más abrigo que el de editoriales minoritarias y quijotiles, que sacaban nuestros libros en ediciones infimas, mal distribuidas, sin propaganda, sin crítica, sin eco apenas... Los más modernos tratados de literatura española contemporánea, han dado por inexistente el género. Así hasta hoy. Pero afortunadamente la lucha continúa y hasta existen posibilidades de triunfo. Ciertas minorías intelectuales no cesan en su empeño de imponer el género cuento al gran público. Valgan como ejemplos dignos de toda alabanza los organizadores del "Premio Leopoldo Alas" de Barcelona; los asesores literarios de la Editorial Gredos que consideran al cuento español contemporáneo merecedor de una nutrida Antología, la que yo tengo entre manos; "Ediciones Cid", que según mis noticias tienen proyectada ya una colección de cuentistas actuales con gran tirada; y "Ediciones Arión" que ya inició el pasado año otra colección análoga con "Los Niños Tontos" de Ana María Matute. Esto sin contar otras editoriales que desde hace mucho tiempo continúan publicando cuentos aunque en ediciones restringidas y poco aireadas: "Insula", "Taurus", "Puerta del Sol".

Sin embargo, dada la extraordinaria calidad de los cuentistas españoles contemporáneos, todas estas tentativas son todavía insuficientes. Yo, aunque asiduo lector de cuentos, confieso que en este menester de antólogo, he quedado asombrado ante la portentosa como ignorada fecundidad de los cuentistas españoles. Bastará decir que llevo contados más de sesenta libros de cuentos de calidad, editados en los últimos diez

años, que naturalmente muy poca gente conoce. No hablo de otros tantos libros aparecidos en la misma época faltos de calidad literaria estimable, ni de los muchos cuentistas de categoría que todavía no han publicado libro alguno por falta de lugar adecuado.

El fenómeno es tan importante que me atrevo a afirmar, conscientemente del escándalo que tal afirmación pueda producir en muchos lectores, que el florecimiento —en estufa— del cuento español contemporáneo, es superior al de la novela. Desde 1939 hasta ahora puede señalarse la aparición de seis, ocho, diez o doce —eso va en gustos— novelas importantes, que han reivindicado el género en España. El número de libros de cuentos de idéntica o superior categoría es mayor, a mi entender, en proporción al número de títulos publicados. No hablemos del número de cuentos sueltos. Esta equivalencia, por no decir superioridad del cuento español sobre la novela, es totalmente desconocida para el gran público, mal conocida por las minorías, malisimamente conocida por los críticos —causantes muy significados de esta injusticia—; y al parecer totalmente ignorada por los autores de tratados y panoramas de nuestra literatura actual.

Es posible, todavía uno es optimista, que los tozudos editores

festada por ciertos sectores de la crítica, de que un libro de cuentos "debe tener unidad".

En este decir se entiende por unidad a una cierta uniformidad del ambiente, personajes y estilo de los cuentos componentes del libro, de suerte que el lector tenga la impresión de estar, no ante una colección de unidades literarias independientes, sino ante algo así como una novela fragmentada o un mismo personaje visto por distintos lados.

En principio nada hay que objetar a este procedimiento. Es viejo como el sol. Recuérdese "El Decamerón". Siempre ha habido autores, que luego de escribir un cuento, han encontrado que los mismos personajes y ambiente pugnaban por repetirse en una serie de peripecias sucesivas.

Lo que me parece totalmente arbitrario es que tal método se quiera imponer como único valedero.

Con más frecuencia que la serie de cuentos, se da, en los cultivadores de este género, el cuento aislado, compendio de tipo o tipos y ambientes sin solución de continuidad. El cuento aparece entonces como una pieza concluida, sin más conexión con otros del autor que la de su peculiar mundo literario.

El cuento tiene perfecto derecho a ser uno e impar. Como una novela. De ahí que cuando el cuen-

F. GARCIA PAVON

OPERACION CUENTO

acaben por darse cuenta de esta realidad: que el público lee lo que se le sirve y pregona. Y entonces tomen en serio la operación cuento. Por cierto, que si esto ocurriera, sería imprescindible el reeditar bastantes libros de los aparecidos en los últimos años, perdidos en el anonimato de las ediciones infimas, o al menos dar a la luz "selecciones" o "mejores cuentos" de todos aquellos autores que hoy el gran público desconoce y que ya hicieron lo mejor de su obra.

Sólo falta, para cerrar esta parte informativa del artículo, por si con ello se pudiera convencer a alguien, repetir una vez más el tópico de que la gente de esta época apremiada de tiempo por tantos ajeteos y quehaceres y acostumbrada por el cine a la concreción y la síntesis, está abocada —como en Norteamérica e Italia— a recibir con más gusto la narración breve que la novela ladrillo.

II

No es mi propósito el ocuparme en esta parte de la estética o estéticas del cuento español actual. Falta perspectiva para ello. Pero si considero conveniente el salir al paso a ciertas manías preceptivas de la hora. Manías que muy bien podrían calificarse de trasnochado neoclasicismo y que no sirven para otra cosa que para coartar la libertad creadora del cultivador de este género. Y me refiero concretamente a la exigencia, tan mani-

tista piense publicar una colección de sus relatos, pueda hacerlo, pese a los neopreceptistas, acercando en un libro cuantos considere digno de ellos, sin que nada tengan que ver unos con otros. Así fueron siempre la mayor parte de los libros de cuentos de nuestros autores: Maupasant, Chejov, "Clarín", E. Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, etc. Y por tales fueros, no debe estar lejos del ánimo de los neopreceptistas, que a los novelistas se les exija que su "ópera omnia" tenga algo de serie como en los Episodios Nacionales, o La Comedia Humana, de Balzac; o Los Rougont Mancart, en Zola.

Háganse cuentos buenos y dénse en libros gruesos o finos —más bien finos— tengan unidad o no. Que si en algún caso la unidad agrada, más fácil es que agrade la variedad y la sorpresa.

III

Otra cosa muy de moda en estos tiempos —preceptivos y luzanescos— es plantearse a cada paso la exacta definición del cuento en sus relaciones con la novela, la descripción, la estampa y no sé cuántas cosas más. (Es curioso que se plantee este bizantino problema en una época de confusiónismo como esta, en que la novela, con harta frecuencia ha dejado de ser el estudio de unas pocas vidas, para serlo de multitudes, cosa inasequible al cuento. ¿Será por esto por lo que se exigen libros de cuentos con unidad, en serie?). Lo cier-

to es que a cada instante gaceteros y locutores exigen a sus declarantes una expedita delimitación de jurisdicciones.

El cuento clásico siempre fué anecdótico. Narración de una peripecia o sucedido. Sin abandonar la anécdota o conseja —raíz histórica del cuento— apareció luego el relato dedicado al estudio de un tipo, de un carácter, inmerso o no en anécdota. Mas luego, con el impresionismo literario, hallamos los cuentos que intentan reflejar una situación, unos latidos de vida, nostalgia, gozo, tristeza. Son cuentos próximos al poema, por su ausencia de anécdotas y tipos. Estos cuentos de tipo, o de impresión, o de sensación, son algo así como uno de los ingredientes, desintegrados, del cuento perfecto y maestro: "La Bola de Sebo", "Adiós, Corderal!" que a la vez eran anécdota, tipos, sensación, ambiente, etcétera.

Posiblemente en la literatura se está dando la desintegración de simples que ya ocurrió en la música. Esta, que en un principio fué son para cantar y bailar, hoy se cultiva como son exclusivamente en los conciertos.

La literatura épica, novela para entendernos, que desde Homero fué un todo de anécdota, tipos, situaciones, sensaciones, ambientes, paisaje, etc., inició, hace tiempo, un proceso de atomización de sus ingredientes que nos ha llevado a la dificultad de clasificación preceptiva que hoy padecemos. Esta desintegración de los elementos que en la literatura clásica "lato sensu" se nos presentaban como un todo, al quererlos pesar y medir con los módulos de la preceptiva tradicional y especialmente neoclásica, surgen confusiones inextricables. Estas fugas de la novela hacia uno de sus ingredientes clásicos, se dan exactamente igual en el cuento.

Yo sigo creyendo que el cuento perfecto es aquel que lo tiene todo: anécdota, tipos, poesía, paisaje, etc., pero como quera que parece que Ortega tenía razón al referirse al agotamiento de los temas y situaciones, me parece muy bien el cuento que sólo describe un carácter, situación, una sensación, incluso un paisaje; es decir, el cuento átomo o fragmento del cuento paradigmático, con tal que sea bueno y tenga alma o al menos gracia. Lo que ahora llamamos cuento, con harta frecuencia, referido a la preceptiva tradicional, no es otra cosa que una estampa, una descripción, un poema en prosa, pero los demás géneros literarios con los que podríamos contrastar nuestros cuentos, han sufrido paralelas modificaciones, de modo que sea cual fuere la manera, el nombre con que bauticemos nuestras narraciones breves, siempre andaremos sobre la cuerda floja, hasta que llegue el día, si es que llega —no hace mucha falta, esa es la verdad— en que se haga un reajuste exacto y riguroso de la nomenclatura literaria, ya que de momento la tradicional sólo nos sirve de lejana referencia.

No puede librarse la literatura, expresión tan elocuente del sentir humano, de la subversión de valores y confusiónismo que caracterizan nuestra época. Por eso, hoy, resulta casi imposible definir con justeza las cosas que los hombres hacen, ya que ellos mismos andan desorientados, casi a ciegas, en cosas de más momento que definir lo que sea el cuento en sus relaciones con otros géneros literarios.

El señor Lara compra un planeta

MADRID:

El señor Lara, cordobés, editor hoy en Barcelona, compró el 15 de octubre una novela a razón de trescientas treinta y tres pesetas la página, que, a fin de cuentas, no es ninguna locura.

Nadie se lleve las manos a la cabeza, por tanto, si consideramos que por la misma cantidad y unos lenguados con champignon se alquilan servicios de publicidad y se paga a los actores del drama, coro incluido.

En el coro estaban José Luis Cano, Mihura, Entrambasaguas, Chumy Chúmez... Hubo también espectadores que pagaron sus butacas algo caras, como Díaz-Plaja, y a los postreros algún infiltrado, con la tarjeta de visita en la solapa, del congreso de la A. S. T. A.

Con la mano extendida, saludando a todos, José María Gironella estaba tan cerca de mí, que pude oírlo cómo hablaba a un amigo:

—Rompo todo lo que escribo, no me gusta.

—Y a propósito, ¿habrá más jaico aquí que en la ciudad de Sevilla?

—No, ya no puede haberlo. Ya lo ha habido todo.

Y uno se preguntaba qué estaban haciendo allí algunos, a qué se habrán apuntado a cenar.

A las diez y algo, los veinte del "Planeta", en torno a una mesa de tapete verde, presididos por la académica sonrisa de don Wenceslao, parecía como si fueran a jugarse a la ruleta la adjudicación de los veinte mil duros que andaban en el aire. De cuando en cuando aparecía el señor Lara con misteriosas cuartillas, que el informador del micrófono traducía en datos:

"Maria Molet", de M.^a Asunción Portat: un voto.

"La bufa del sol y el soñador", de Juan Martínez de Bedoya: un voto.

"Fracaso", de Lorenzo García: un voto.

"Hombres al desnudo", de Félix Martínez Orejón: dos votos.

"La ciudad desierta", de Carlos de Arce: tres votos.

"Surcos humanos", de Rosa M.^a Cajal: tres votos.

"Sueño de sombra", de Víctor Alperi y Juan Molla: cuatro votos.

"El chico y los otros", de Mercedes Ballesteros: seis votos.

"Siete pueritas", de Elisa Brugat: seis votos.

"El triunfo de los derrotados", de Ramón Cajade: seis votos.

"El futuro ha comenzado", de Carlos Rojas: siete votos.

"La paz empieza nunca", de Emilio Romero: siete votos.

Un señor que no estaba en el programa: Emilio Romero. El título no era castellano. Había algo de pirueta literariamente heterodoxa. Uno buscó a Emilio Romero en los folletos esparcidos sobre las mesas, rogándonos desde las páginas centrales "siga con el jurado el curso de las votaciones", y Emilio Romero no apareció sino en los informes confidenciales del señor Lara. Comenzó explicarse el porqué de la apresurada diligencia de los camareros retirando los papeles.

Salieron los jurados con aire indiferente y en torno a cada uno se formaba un círculo de preguntas:

—Yo lo habría dejado desierto —decía— "premio nacional" mesándose el poco abuelo que aún te guardan las sienes... no hubiera acumulado para el año que viene. No había novela clara.

—Y "La paz empieza nunca"?

—Una revelación en cierto modo. El título del libro en su primera parte se acerca mucho a un castellano perfecto. Luego, tal vez por la premura del tiempo, por acercarse el final del plazo de admisión, se va convirtiendo en prosa desgarrada, para terminar con periodismo trepidante. No quiero hablar mucho, porque roza mi tema; todo eso de pre-guerra, guerra y post-guerra... En fin, mi opinión no ha valido nada.

Mientras tanto gana, como siempre, el

señor Lara, que está haciendo de perfecto regidor.

—Señor Fernández Flórez, al micrófono... Señor Laiglesia, al micrófono... Señor de Lorenzo, al micrófono...

A las doce y algo más llegó Romero, el segundo Romero premiado en un certamen literario. Alto, huesudo, un poco nervioso, aunque él lo niegue.

—No estoy muy nervioso, si acaso un poco contagiado por el ambiente. Me gusta ser "Planeta". Y —trágicamente— no puede escapar a la tentación del chiste fácil —no me hubiera importado tampoco ser satélite, porque estoy seguro de que no habría sido artificial.

Lara le recibe, Lara le abraza, Lara le envuelve en su manto protector y le lleva al micrófono. Le dice a un amigo:

—Era difícil dar el premio, porque todas las novelas son buenas.

Seguramente. Acaso un poco más le gustó al editor la de Romero. Le gustó tanto, que estaba decidido a publicarla aunque el jurado no hubiese acertado con su opinión. ¿Cómo si no se explica que la novela fuese remitida a la censura del Movimiento con alguna antelación al pronunciamiento del fallo por el jurado?

A las doce y media ya lo sabe todo el mundo. La novela comienza con un admirante y termina con otro admirante.

Emilio Romero, el desesperado de la paz, comienza una guerra, bienintencionada, violenta, con sus colegas.

Junto a la misma mesa verde donde se firmaron las actas queda él, gustosamente acibillado por la curiosidad de muchos.

Nosotros no quisimos preguntarle nada, lo importante no es su opinión, sino su libro, y hasta entonces preferimos copiar.

J. L.

BARCELONA:

En Barcelona se entregó, y nunca mejor dicho, en bandeja de plata los cien relucientes billetes de mil al autor de "La paz empieza nunca", y con esto, buen motivo, ya se centró la atención del numeroso auditorio. Instantes después el autor de "Los cipreses creen en Dios" declaró que él no había votado en contra de "La paz empieza nunca" como se había dicho, sino que votó a favor de otra novela, "El futuro ha comenzado", de Carlos Rojas, lo que es distinto, pero que consideraba que el premio debía declararse desierto, y así tuvo que operar con los materiales que quedaban. El coloquio, el diálogo, adquirió en seguida un tono vivo y abierto, generoso y duro. La coincidencia de temas, cuanto menos en lo que atañe a la preguerra española, considerada desde dos puntos de vista distintos en sistema y equilibrio, motivó que los dos escritores sostuvieran un brillante combate dialéctico en el que radió el verdadero interés del coloquio,



LUIS FELIPE VIVANCO

"EL DESCAMPADO"

Las ediciones de los Papeles de Son Armadans • Colección Juan Ruiz, 11
Madrid 1957 • 40 pesetas

Antes de conocer este nuevo libro de Luis Felipe Vivanco —"El Descampado" (editado en la colección "Juan Ruiz" de los "Papeles de Son Armadans")— resumíamos —en un breve estudio publicado en el diario "Ya"— el "sentido" de la obra poética de Luis Felipe señalando el momento en que, una vez iniciada su actividad artística, Vivanco cambia de actitud, se aísla y marcha al campo. Este cambio de actitud —decíamos entonces— supone un notable enriquecimiento para su obra. Y añadíamos: al cambiar de actitud cambia, en él, la métrica por pura necesidad expresiva. Vivanco aporta, por ello, una renovación métrica cuya característica tal vez sea el uso de la rima interior asonantada ("La vida asonantada" es, precisamente, el título que da el poeta a la segunda parte de su nuevo libro); pero más importante aún es su búsqueda de la palabra humilde, temporal, con la que incorpora a su obra realidades familiares. Su soledad, pues, como su poesía, no es elegiaca. No es, su soledad, soledad llorosa, sino realidad sola —ceñida y autónoma— y paisaje, soledad continuada, "continuación de la vida", de los silencios de las cosas, cuya plenitud ha de proporcionarle, por añadidura, el hallazgo de un tema capital en su poética: el hijo, que es un estremecido estar ante el futuro en tanto en cuanto al escritor da un aumento de realidad. Esta búsqueda de la realidad, que entronca la poesía de Vivanco con la de Guillén, ha depurado prodigiosamente su expresión, estructurada por zonas de silencios —él ha hablado de "su constitución de soñador a la defensiva"— donde rezuma siempre la pesantez maciza de su fe religiosa.

Su último libro, "El Descampado", está hecho, precisamente, con la presencia "real" de esta soledad como sustancia poética y trascendente.

"en el tiempo de humana soledad de este valle".

Toda la obra de Vivanco revela su búsqueda minuciosa, en la palabra, de las realidades de existencia y del espíritu que en ella —en la palabra— se decantan.

Si el tema del hijo supone, en Luis Felipe Vivanco, un aumento de realidad, nos encontramos hoy con que el campo, el paisaje, tensan esa "realidad que nos ciñe, nos aísla—nos hace suficientes—, nos abre, y exalta, y acompasa".

Para ello ("hay que poner ensueño, pero desde las horas vividas...") Vivanco emplea peculiares modos de expresión cuya depurada transparencia se nos da, jugosa y plena, en "El Descampado", por medio del uso reiterativo de interferencias narrativas o simplemente expresivas que encaja, por medio de paréntesis, en sus versos. Con esta peculiaridad estilística, y con el "su" enumerativo y rítmico de que está vetada su poesía última, Vivanco pretende apurar toda la realidad que intenta incorporar a su poesía y logra su afincado empeño —"tan arraigado y humilde de horizonte"— de alcanzar esa síntesis expresiva que él busca:

"Desde lo más hondo seguir sin imágenes,
desde luz de suelo pajizo entre encinas
seguir mereciendo vivir hacia dentro."

Porque es

"...este exceso de realidad ajena,
(esta luz, estos surcos, este olor de la tierra)..."

unido al riesgo literario en que el poeta se sitúa, insistiendo en su empeño de huir y prescindir de la imagen por captar, entera y nuda, la realidad, los que continúan y enriquecen hoy la misma estremecida trascendencia que late ("envuelto en polvo vibrante de oro quieto", o en "instantes lejanísimos de laderas flotantes en la luz...") en toda la poesía de Luis Felipe Vivanco, a quien Dámaso Alonso llama, en el prólogo de este libro, "poeta de Dios (...), a quien Dios ha premiado su humilde voluntad de lo humilde, con un inmenso, un soberano brote de la más auténtica poesía".

ALFONSO ALBALA

va que tanto Emilio Romero como José María Gironella mantuvieron con apasionada frialdad sus posiciones y puntos de vista de un modo limpio, aunque fina-

mente dirigido e intencionado. Se habló y discutió de la necesidad de una perspectiva para relatar un hecho de la importancia decisiva de la política española desde 1936; de la crispación en la literatura; del grado de sinceridad y valentía con que estaba escrita "La paz empieza nunca"; de la posibilidad de una posición unilateral de pensamiento para enjuiciar los hechos y otras muchas facetas que, en definitiva, contribuyeron a que todos esperásemos con impacencia la aparición de "La paz empieza nunca".

José María Gironella afirmó que si bien no estaba de acuerdo con los puntos de vista de Emilio Romero al trazar la biografía histórica de la España que va desde 1920 a 1939, cree que el autor de la novela premiada era un escritor de valía, y que cuando leyó el libro dijo a su mujer: "Aquí hay un escritor como una catedral", pero que no admitía la crispación de la novela. Emilio Romero contrarató diciendo que era necesaria la crispación, puesto que se trataba de una época crispada ante la que no podía uno obtener la fría seriedad necesaria para liberarse de ella.

Y así, con intención y sin malicia muchas veces y otras con malicia y sin intención, el coloquio resultó ser uno de los más interesantes de verdad que se han celebrado en Barcelona. Ahora, "La paz empieza nunca" tiene la palabra.

J. M.



STE año, el Premio Nobel de Literatura ha sido concedido a Albert Camus "por su importante producción literaria, que ilumina con seriedad y clara visión los problemas de la conciencia de nuestros tiempos".

Las influencias:

Camus ha sido influido por Gide, Malraux, Kafka y Melville prin-

cipalmente. En cambio su obra ha incluido paso a paso y progresivamente en casi todos los juveniles escritores, filósofos y comentaristas de la Francia actual. Incluso en España, país que ha recogido sus lecturas con bastante retraso, se ha dejado notar, sino en los escritos y en las conferencias, si en las conciencias solitarias de más de un universitario vanguardista y renovador. El contorno de Albert Camus, sin embargo, ha engañado

a muchos. Amigo de Sartre en sus comienzos, compañero de los grupos existencialistas más avanzados, defensor de ideologías políticas, sociales y humanas —nunca sobrenaturales—, ha desorientado durante largo tiempo. Se esperaba de él una posición definitivamente encasillada en las filas del existencialismo y se ha visto, peregrinando a través de su obra, que no es precisamente la desesperación existencial ni el descorazonamiento lo más característico de su postura. El separa sus pensamientos de los de Sartre en una determinada encrucijada. Es bastante menos obscuro, más sincero y más honrado que Sartre y se coloca a veces en una vertiente única, inesperadamente encontrada en los modernos caminos de la literatura: el paganismo.

El Extranjero:

En 1942 se publicó en París la novela de Camus, "L'Étranger". La historia es sencilla. Meursault, empleado de oficina en Argel, arrastra diariamente una vida mediocre. En el entierro de su madre no siente ninguna conmoción de dolor, permanece casi insensible. Tiene unos amores ilícitos con María, antigua dactilógrafa en su oficina. Más tarde, en una playa se produce una reyerta con unos árabes. Meursault, d'spara algo inconscientemente y es apresado, enjuiciado y condenado.

Lo fundamental de este relato es que en él aparece por primera vez el problema del absurdo. La vida, para Meursault —para Camus—, es absurda. Lo repetirá un año después en "El mito de Sísifo" y en "Calígula". Lo proclama ahora como teoría filosófica ofrecida a los lectores con el ropaje de la literatura. La vida será absurda ya que para Meursault su proceso vital, desde sus primeros pasos hasta la muerte, es una sucesión de hechos sin sentido lógico. En la segunda parte de la novela, la más interesante como estado de alma y como situación, lo absurdo se explica a veces ingenua, a veces descaradamente. Meursault ha sido encerrado por un crimen, un disparo de revólver al que no sabe dar una racional justificación. "El ardor del sol me llegaba hasta las mejillas y sentí las gotas de sudor amontonarse en las cejas... Todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la culata, y allí, con el ruido seco y ensordecedor del mar, todo comenzó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa en la que había sido feliz. Entonces tiré aún cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara". Meursault, pues, mata a causa del sol; para él una causa razonable, para los demás —para los jueces, para todo el universo— una causa ridícula, absurda. Entonces Meursault se convierte en un extranjero dentro de su mismo mundo.

Albert Camus, pues, como se irá

sucesivamente comprobando, emplea su arte de novelista, no en presentar fielmente la vida, sino en desnudarla, en abrirla en camuflaje sobre la mesa de operaciones y enseñar sus llagas. Ahora será el absurdo, más tarde será la rebelión "El hombre rebelado".

Toda la novela, como toda la obra del autor, es algo más que una acción permanente, que una aventura; oculta en cada palabra, en cada pensamiento, incluso en cada matiz estilístico, hay una significación. No lo llamaríamos literatura simbólica, pero sí literatura representativa. Camus hará de sus novelas una sátira que, por una parte y como consecuencia de ella, terminará en protesta. Camus protesta de los valores y las reglas que el mundo exterior —unas veces el sobrenatural y otras veces el subconsciente— le puede sugerir. Es como si tuviera miedo de que ese mundo superior o inferior pudiera llegar un día cualquiera a darle las manos. Prefiere construir su propio código de costumbres, prescindiendo de las convenciones y vivir en el círculo de sus propias exigencias. En el fondo —ya como lo hemos descubierto—, está el miedo del egoísmo, el pulso de la comodidad, que no le deja acabar de una vez con su individualismo.

UNA "MORAL DE SITUACION"

Camus, el autor, no quiere una sola insinuación que pueda inquietar su peculiar manera de vivir. Centrada la figura en el egoísmo, intenta por todos los medios no necesitar de la humanidad ni de la religión para consumir día tras día su existencia. Un cristiano sabe siempre, gracias a la moral, la decisión que debe tomar en un momento exacto. Albert Camus es el hombre creador de una "nueva moral" condenable —luego hablabamos de su paganismo—, no solo con certeza si hace el bien o el mal al decidirse en algo. Sostiene solamente su criterio basándose en su sentido común o en su conciencia personal, llena de sensualidades y naturalismos. Todo ocurre por causa de una —para algunos inadvertida—, cobardía, al enfrentarse con los riesgos de una ideología que haría sacrificar de un golpe la comodidad y cerraría las puertas a las malsanas autonomías.

Hablábamos antes de protesta de rebelión. "El hombre rebelado" se publicó en 1951, unos años después que "El extranjero" que es la novela del egocentrismo disimulado con el absurdo. Meursault juzga y elige, vive, goza, mata, se deja juzgar indiferentemente, y sin embargo, él juzga a los demás, elige su situación, elige al egoísmo y mata a Dios, elige al final la muerte como mártir de la ridiculez y del absurdo. Aquí está el secreto de la "moral de situación": "Se basa en las condiciones reales y concretas en las que ha de obrar y según las cuales la conciencia individual tiene que juzgar y elegir" (1).

(1) Pío XII: "La nueva moral existencialista". (18 de abril de 1952.)

NOTAS A UN PREMIO NOBEL

La rebelión de Meursault venía más tarde, cuando acabada la trayectoria de su vida, apareciera el beso y la muerte —lo único que daría pánico— y haya de enfrentarse descarnadamente con el problema. En la primera parte, sin embargo, no asoma aún la rebelión; ocurre que "El extranjero" es plenamente su "religión de la vida" o "moral de cantidad", como la llama Charles Moeller (2). La "moral de cantidad" solamente es posible al rechazar la "moral de calidad". Por ella, es preciso ir "lo más posible", lo más superficialmente que se pueda, lo más atolondrada y vertiginosamente que permita el destino.

Ya Albert Camus en su primer libro "Noces" delataba esa falta de sentido común de la humanidad y la llevaba a veces a no producir en nada para que nada ocupase. La juventud viciosa de Argel era una prueba; parte de la juventud europea actual era otra consecuencia, las dos juventudes deformadas no consiguen practicar más que un camino torcido débil a la madurez de su porvenir.

De esta falta de sentido, de esta falta total de responsabilidad, se inmediatamente una conclusión universal que Camus vociferaba en cuatro vientos: "La vida no tiene sentido". Para Camus la vida no tiene sentido desde ninguna de sus facetas. ¿Es comprensible? porque él prescinde rotundamente de la faceta sobrenatural; religión no interviene en su raciocinio. Solución: el único problema filosófico para Albert Camus es el suicidio.

EL TEMA DE DIOS

Bruscamente se levantó, se dio a grandes pasos hacia un exento del despacho y abrió el cajón de un archivo. Extrajo de él un crucifijo de plata que blandió hacia mí. Y con voz enérgica, casi trémula, dijo: "¿Conoce usted a Este?"

"Si, naturalmente". Entonces él me muy de prisa que él creía Dios y que estaba convencido que ningún hombre era tan culto como para que Dios no le perdonase, pero que para eso era necesario que el hombre, por su sentimiento, se volviese como niño cuya alma está vacía y que se aceptarlo todo. Agitando el crucifijo sobre mí. A decir verdad, yo había seguido muy mal razonamiento, ante todo porque yo no quería que me atormentara un Dios que me atormentaba un niño. Me daba cuenta al mismo tiempo de que era ridículo porque yo era el criminal, después de todo. Sin embargo, continuó. Me inclinó y me exhortó por última vez, irguiéndose entero y proclamando: "¡Creía en Dios. Conque no. Se sentó indignado. ¡Dijo que era imposible, que todos los hombres creían en Dios, ¡aquello que le volvían la es-

palda, tal era su convicción, y si alguna vez llegaba a dudarlo, la vida no tendría sentido. "¿Quiere usted, exclamó, que mi vida carezca de sentido?". Según mi opinión, aquello no me concernía y se lo dije. Entonces me puso el Cristo sobre la mesa y gritó: "Yo soy cristiano, pido a Este el perdón de tus pecados. ¿Cómo puedes creer que no ha sufrido por ti?". Murmuró luego: "Nunca he visto un alma tan endurecida como la tuya. Los criminales que han comparecido delante de mí, han llorado siempre ante esta imagen del dolor". Iba a responder que eso sucedía justamente porque se trataba de criminales. Pero pensé que yo también era criminal. Era una idea a la que no podía acostumbrarme."

Este largo párrafo que describe Camus en "El extranjero" da una idea de la configuración pagana del autor. Más que ateísmo, más que antiteísmo, como afirma Moeller, existe en Camus un espíritu pagano indescifrable. Además, Camus opone a la Gracia unos argumentos —que para algunos parecerán ridículos—, y sin embargo, representan íntimamente su concepto de la vida. Camus es un sensual de la naturaleza, sus primeros libros estaban cargados de belleza animal en los paisajes y las multitudes. Durante toda su obra se reconocerán las huellas que ha dejado en sus ojos el Mar Mediterráneo, el sol de África, los colores y las sensaciones de la juventud. Meursault mata a un árabe a causa del sol. Ahora, Camus opone a Cristo lo único que tiene suyo: la sensibilidad para las cosas. "Ese tener calor", notar los moscardones sobre la cara y las molestias que sus sentidos perciben. Su indiferencia se refleja a veces en estos pequeños detalles. En toda su línea general, Camus se ha dedicado a mantener su postura al margen, despreciando el diálogo y la discusión. La razón es que para él, el problema de Dios, no quiere que tenga demasiada importancia.

Charles Moeller: "Literatura del siglo XX y Cristianismo". Ed. Gredos, 1955.

La idea de la que no podía acostumbrarme."

Este largo párrafo que describe Camus en "El extranjero" da una idea de la configuración pagana del autor. Más que ateísmo, más que antiteísmo, como afirma Moeller, existe en Camus un espíritu pagano indescifrable. Además, Camus opone a la Gracia unos argumentos —que para algunos parecerán ridículos—, y sin embargo, representan íntimamente su concepto de la vida. Camus es un sensual de la naturaleza, sus primeros libros estaban cargados de belleza animal en los paisajes y las multitudes. Durante toda su obra se reconocerán las huellas que ha dejado en sus ojos el Mar Mediterráneo, el sol de África, los colores y las sensaciones de la juventud. Meursault mata a un árabe a causa del sol. Ahora, Camus opone a Cristo lo único que tiene suyo: la sensibilidad para las cosas. "Ese tener calor", notar los moscardones sobre la cara y las molestias que sus sentidos perciben. Su indiferencia se refleja a veces en estos pequeños detalles. En toda su línea general, Camus se ha dedicado a mantener su postura al margen, despreciando el diálogo y la discusión. La razón es que para él, el problema de Dios, no quiere que tenga demasiada importancia.

Camus pagano, escribe en 1951, en "El hombre rebelado": "Cómo vivir sin la Gracia es el problema que domina al siglo XX". A pesar de todo, a él no le preocupa demasiado.

El hombre, nuestro hombre de hoy, el que queremos buscar incansablemente, parece, aun con su premio Nobel, abandonado a sí mismo. "¿Es posible en él una evolución hacia la fe cristiana?", escribe Moeller. Parece que no, mientras no supere su racionalismo. En segundo lugar, ¿cómo no amar a un hombre que en medio de nuestro mundo de la hora veinticinco, de la náusea, del "desprecio", ha escrito estas líneas: "En los hombres hay más motivos de admiración que de respeto".

Albert Camus tiene cuarenta y tres años y vive en París, escribe, viaja, piensa, existe. Pido fervientemente que no termine nunca de "hacerse de noche" en nuestra búsqueda.

JOSE JULIO PERLADO.

TESTIMONIO Y COMPROMISO

La concesión del Nobel a Camus ha colocado sobre el tapete el problema de la literatura testimonial. Como la concesión de un Nobel ha de arrastrar toda una riada de letra impresa, es lógico que el tema fuera abordado de inmediato, pues Camus, antes que otra cosa, es un escritor de testimonio. Sin embargo, de no sumarse a esto la calificación de "comprometido", las reseñas, los análisis o los simples estudios biográficos no habrían acusado, como lo acusaron, un claro matiz beligerante: Camus y nosotros, o Camus contra nosotros.

Porque en los comentarios aparecidos en un amplio sector de la Prensa española —a título de ejemplo— se ha insistido repetidamente sobre las aclaraciones con que la Academia Sueca justifica el Premio. A un grupo notable, entre las gentes de pluma, se le ha antojado absolutamente paradójico el hecho de que el Nobel fuera otorgado al autor francés por su contribución a alambir la problemática de nuestros días y por el constante testimonio de esa problemática. Parece como si en las cabezas de ese cierto sector no cupiese el que un escritor "comprometido" pueda dejar testimonio de nada. Y, claro es, contribuir a alambir los problemas planteados, menos aún. De ahí el tono beligerante al que anteriormente aludía.

Quede claro, sin embargo, que si algo caracteriza nuestra época, ese algo es el testimonio. Ambos, testimonio y evasión —por utilizar una nomenclatura—, son dos formas de ver, describir y dar el mundo. Son dos posturas en relación directa con lo que el hombre y su tiempo lleven —o puedan llevar— dentro de sí. Aunque, desde luego, es necesario apuntar que aquellas épocas en las que se produce el testimonio, la evasión, han llegado a un nivel máximo, y no sólo se han creído en el deber de encontrar soluciones a sus problemas, sino a los del porvenir. Puesto que todo estaba hecho, se podía apartar los ojos de la tierra, se podía ir a la creación por la creación, al entretenimiento por el entretenimiento. Y no es cosa de andar citando a Ortega y a lo que sobre el siglo XIX dice.

Me quedo, pues, en la esquina del arte-testimonio. Pienso que el concepto de lo que es se encuentra perfectamente claro. Quizá la discusión pueda surgir sobre sus formas de darse. Porque no es lo mismo el testimonio que un Cervantes presta, al de un Upton Sinclair, o un Balzac, o un Dostoiévski, o un Camus, o un Hemingway, o un Faulkner. Podríamos —acaso nada más que para entendernos— reducir esas distintas formas a dos grupos: el de quienes toman la realidad más cercana y la viven sin intervenir apenas, limitándose a ordenarla —un Sherwood Anderson—, y el de quienes con esos elementos reales, proporcionados por la coyuntura que les toca vivir, construyen un todo articulado, dirigido a un fin concreto. Camus pertenece a este segundo grupo.

Y es al llegar a este punto donde aparece el otro término de la cuestión: el compromiso. Porque un somero análisis de todos los que pudieran agruparse bajo el denominador común de "deformadores de la realidad" (por llamarlos de algún modo), daría como resultado la presencia en la vida de estos hombres de una ideología concreta. Desde Dante —caso claro de "comprometido" político— hasta Cervantes —quizá el menos claro— la inspección descubriría en ellos, siempre y en todos ellos, la adhesión, o el entronque, al menos, con un sistema de valores pertenecientes a un grupo político.

Pero es que la literatura testimonial persigue algo más que dejar nota o levantar acta de un suceso, sin intentar presionar en la resolución por venir. Lo que la literatura de testimonio persigue, al dejar constancia de una realidad cualquiera, es que esa realidad se modifique. Decía antes que hablábamos de escritores y no de escribanos. Quizá sea necesario añadir que el testimonio, en literatura, es siempre de cargo. El escritor selecciona. Ni en el más lúcido de los casos, cuando se limita exclusivamente a tomar un ángulo de visión, jamás apunta la totalidad de lo que su contorno le presenta. Por otra parte, la imparcialidad de los testigos de cargo —en un hábil interrogatorio— es bastante dudosa. Entre ambas posturas —escritor, escribano, autor, testigo— media la diferencia de lo activo a la pasividad. Es comprensible que a la figura del funcionario judicial la acompañemos siempre de una silla.

Para mí, pues, toda literatura de testimonio ha de ser literatura comprometida. Entendiendo por esto último, desde luego, algo más que la simple ligazón a las consignas de un partido político. Pero si es algo más, no quiere decir que lo excluya. Deteniéndonos a pensar lo que un escritor es, nos encontraremos con una circunstancia, de una particularísima índole íntima, en la que el hombre-escritor se encuentra instalado, desde la que contempla, y que, por consiguiente, ha de influir en la creación. Por esto me parece absurdo el arte por el arte, y más absurdo aún querer considerar adjetivo el "compromiso" a una literatura que se llama a sí misma "testimonio". Cuando, por el mero hecho de bautizarse, ya se ha definido en una dirección.

Y creo que ya es tiempo de ir terminando. La literatura testimonial es comprometida por su misma naturaleza. El fin de toda obra de esta clase es plantear una conciencia colectiva que se afane en la búsqueda de una solución para el problema tan irrisoriamente puesto al descubierto. Y plantea esa conciencia incluso cuando una o varias soluciones aparecen en la misma obra. Y ese fin se da igual en las de concepción grosera como en las más sutiles. Al pretender el hallazgo de una solución, el compromiso es un elemento sustancial, una parte "sine qua non" puede darse la presencia del hallazgo.

Fernando ISAAC MONTERO

ALFONSO SASTRE: El cuervo. - María Guerrero

Se plantea el autor un tema que hubiera tenido más cumplido y fácil desarrollo en un ensayo filosófico, el de la ecuación realidad-sueño. La presencia inmaterial de un ser querido, ya desaparecido del mundo de los vivos, se nota con una vivencia emocionante en fechas concretas —los aniversarios— y ante hechos determinados que con él tienen relación —una música, un paisaje—; en la vida real, naturalmente, no pasa todo ello de ser un mero ensueño. En el drama que ha construido Sastre, el ser querido se materializa y habla con los demás personajes, después de una serie de acontecimientos que preparan el ambiente para recibirlo, hasta que en un momento determinado se desliza de la realidad sin dejar huella.

De tal forma, no sabemos si el ser misterioso —Laura— ha estado allí verdaderamente, o su presencia ha sido producto de un ensueño, de una ilusión de los personajes. Hay hechos, por otra parte, que dan idea de que su reaparición ha sido verdadera.

La obra se basa en la vivencia presente que adquieren en determinados momentos de la vida hechos ya pasados. Para desarrollar la vía argumental podía haberse utilizado un clima de ficción poética, o bien un esquema filosófico, en el que la ficción jugara papel como tal, sin mezclarse con la realidad. "El cuervo" participa de ambas posibilidades, jugando con los elementos realidad-sueño (más que ficción), hasta límites que crean una ligera desorientación, que no afecta a la esencia de la obra. El autor podría haber hecho participar aún otros dos elementos del drama: los hombres de carne y hueso que interpretan los personajes, y los que asisten como espectadores, también enlazados en la lucha por separar lo que es verdad de lo que es mero sueño.

Al final del drama apunta un camino, nada más que insinuado: el del "ser en el tiempo", que hace referencia a la eternidad. Desconcierta una frase del personaje Alfonso, que queda perdida: "Puede ser que seamos algo más que este tiempo que pasa. ¿Quién sabe!"

Aplaudimos el difícil empeño de Alfonso Sastre, con el deseo de que acierte de forma definitiva. Entonado, acertado, el decorado de Burgos. Destaquemos entre los intérpretes a Mari-Carmen Díaz de Mendoza, Angel Picazo y Luis Peña, que vencieron todas las dificultades de sus personajes. Bien la dirección de Claudio de la Torre.

ANTONIO BUERO VALLEJO: Las cartas boca abajo. Reina Victoria

Buero Vallejo plantea en esta obra un problema trascendental, que pudo tener —yo no sé si el autor se dió cuenta—, incluso acentos teológicos. Es el de la conciencia, siempre presente, muda memoria acusadora de los torpes afanes y del desvío en las acciones. A un elemento de tal fuerza parece que se añade aún otro: la imagen viva que refleja, como un espejo, tal y como son, los propios actos, sin posibilidad de paliativos o "caritativas" concesiones. Estos dos acompañantes de la figura central —sus hermanos en el argumento dramático—, semejantes a los que actúan de cortejo de determinados personajes en muchos autos sacramentales, entendidos de esta forma concreta, hubieran podido situar la acción en un plano superior a la mera anécdota, ya de por sí cargada de hechos suficientes para componer la ficción escénica. Entrar en estas posibilidades, no desarrolladas, tal vez sea puro afán de dotarla de una dirección que no pretendió dársele.

La línea argumental discurre a través de una familia de fracasados, en lo profesional y en sus ansias de felicidad humana, que entrecienden en su mediocridad y sus problemas. De un círculo enrarecido como éste, sólo el hijo parece librarse. Luego nos enteramos de que sus ansias de rebeldía están fundamentadas en el deseo de vivir mejor, según pone al descubierto uno de los personajes.

El ambiente sórdido, con un decorado y una presentación del gusto de la época de Loreto-Chicote, aunque la acción sea actual, da pie a que en algunos pasajes lo que se ve en escena adquiera caracteres de "sainete". Un tibio lirismo aparece en momentos superpuestos a la acción: no se explica el que una mujer a la que la vida ha maltratado duramente, cerca de los cincuenta años, dedique encendidas frases a los pájaros que se arrullan en el balcón. Tiene la obra, sin embargo, escenas en que su acento dramático es convincente, por ejemplo, la de los reproches entre marido y mujer.

Buero Vallejo ha escrito, a pesar de lo dicho, una buena comedia. Su técnica teatral es más perfecta en el segundo acto, sin duda, el mejor, pues el diálogo es más expresivo y agudo, con lo que se acrecienta el afán por escuchar. En el primero, demasiado discursivo, no se retiene la atención hacia los problemas que narran en monólogos, en ocasiones demasiado extensos, los personajes. Hay un tipo totalmente logrado: el de Mauro, un cínico vencido por la vida, cuyo único afán es subsistir. El final tiene un efectismo trágico, con moraleja. Ni los gritos, ni los reproches, ni las súplicas consiguen anular o someter la presencia de un acusador pasado.

En definitiva: Buero añade "Las cartas boca abajo" como un éxito más a su carrera dramática. Los intérpretes —Tina Gascó, José Bódalo, Manuel Díaz González—, bien, en líneas generales.

Santiago GALINDO HERRERO

"carnets..." por las más importantes ciudades de Italia y haber cumplido una brillantísima temporada en París.

"L'Arcisópolis" no quiere decir nada. Es como si en castellano se dijera "El Archipámpano". Se trata, como vemos, de un título sonoro, gracioso, desconcertante y, por ende, taquillero. En ella, entre bromas y veras, en una aguda y dura crítica sobre la producción dramático-literaria, el arte interpretativo, el público, la crítica, la política del momento, el neorrealismo... sin olvidar el cine ni la televisión, se debate, pateando como un naufrago, el momento social e intelectual de la Italia de hoy. Pero "L'Arcisópolis" ha vivido un año de gloriosa vida en su pequeño teatrillo romano, buena prueba de que el respetable no ha respetado la crisis en esta ocasión. A esto podríamos añadir que una de las comedias italianas que más larga vida disfrutó durante el curso a que me refiero fué "Proceso a Jesús" y para eso con unas ciento cincuenta representaciones repartida en el orden de unas veinte en el Teatro de la Valle de Roma y el resto en otras salas de provincias.

Me gustaría hablar largamente de esta joven y ya desaparecida compañía. Franca Valeri es conocida y admirada de nuestro público cinematográfico a través de sus intervenciones en films italianos. Yo sé decir de ella que, no obstante no haber sido admitida en la Academia Nacional de Arte Dramático cuando pasó su examen de ingreso, es quizá la actriz de más reconocido mérito y aplauso, así como digno interés, de la escena de hoy. Ambos a tres, Caprioli-Valeri-Bonucci, en un derroche de ingenio, comicidad, realismo y poesía, ofrecieron uno de los más sorprendentes espectáculos a los que he podido asistir. Y todo ello con la ayuda de unas cortinas, una mesa, unas sillas de las que llamamos "de ensayo" en la profesión y algunas ilustraciones musicales de gran acierto.

Quizá este entusiástico deambular mío en torno a estos tres muchachos que, con generoso buen humor se titulan a sí mismos "I Gobbi", es decir, "Los Jorobados", es tan solo un deseo de justificarme en mis simples razonamientos sobre la actual crisis del teatro en Italia. "L'Arcisópolis" ha sido una de las obras más aplaudidas y más espectaculares de los últimos años en aquel país. Valientemente polémica ha puesto en pie ante el espectador, con un realismo a veces descarnado, problemas de gran envergadura.

¿Crisis? Naturalmente. ¿Culpabilidad de esta crisis? El escritor, el director, el actor, el empresario, el crítico, el escenógrafo... el público, en fin. Realmente podríamos repetir aquello de "no dejan titeres con cabeza". Sin embargo, como resultado: un año consecutivo de escenario, llenos diarios, liquidaciones de interés en laquilla y... largas e importantes críticas, controversias, polémicas de todos aquellos interesados en la cuestión. En resumen: vida y movimiento.

Veamos ahora alguno de los problemas y lleguemos a la consecuencia de la crisis:

¿Qué escriben? ¿Qué se plantean? ¿Qué resuelven los modernos autores italianos? No respondo sino con una serie de datos que nos darán contestación a estas preguntas. Helos aquí:

I. El Estado favorece la producción dramática nacional con importantes ayudas económicas "a priori", sin reembolso por parte de las compañías o empresas interesadas en la producción. Prácticamente, el Estado paga todas las puestas en escena de la producción nacional. Los autores, todos, tienen las máximas facilidades para representar sus obras.

sús" y "Vela de armas", ambas de D. Fabbri.

Estos directores de la "primera línea" son los que cuentan con la confianza total de empresarios, actores y público, lo que equivale a decir que gastan a veces cifras fabulosas en algunos montajes. Nos remitimos a la proximidad a los treinta millones de liras que costó al Estado —ante la gran indignación de puritanos y fariseos— el de "Il cruscuolo" ("El crisol" o, como se tituló en España, "Las brujas de Salem"), por Luchino Visconti, obra del americano A. Miller.

La "segunda línea" viene integrada por directores de tono menor y por primeros actores de compañía. Estos apenas si se hacen cargo de la producción nacional, pues acuden más bien a los "éxitos" comprobados de comedias extranjeras. De todos ellos debemos excluir a Eduardo De Filippo que monta y produce sus propias obras.

Resultado: ni la producción nacional tiene una presentación y espectáculos debidos ni el público siente un gran interés en asistir a estas representaciones hechas, normalmente, por pequeñas compañías sin importancia que sobreviven a base de las dichas subvenciones.

III. Los productores o empresarios atienden con mayor solicitud a aquello que les hará producir más pingües beneficios. Este punto de vista, allí y en cualquier país, resulta tanto lógico y razonable como avisado.

Resultado: sin comentarios.

IV. Ningún intérprete de renombre se lanza a contratarse en una empresa en la que no vea resquicios de perdurabilidad y garantías artísticas y económicas. Perfectamente lógico y digno de aplauso.

Resultado: mientras el antecitado "Cruscuolo" llevó media docena de las figuras cumbres de la escena italiana, muchas de las obras de producción nacional no cuentan ni con la colaboración de actores-estudiantes de la Academia.

De todos estos apartados debo, para no faltar a la verdad, excluir a una simpática figura conocida de nuestro público por haber trabajado muchos años en nuestra patria. Me refiero a Paola Bárbara que, en su teatrillo romano "Delle Muse", viene desarrollando una interesante labor de orientación nacional principalmente.

V. Público: Fácilmente puede deducirse la actitud del público ante las circunstancias anteriormente expuestas. Por otra parte debería yo dar razones que no vienen al caso y de las que quizá no saldría muy bien parado un pueblo al que tanto quiero y admiro.

Eso sí: a esa falta de interés hay que descargarle con la importancia que en el país hermano se ha dado a la televisión. Hoy la TV ha alcanzado tal popularidad con ciertos programas que, como el "Lascia o raddoppia", su inclusión en el programa total cinematográfico y de algunas salas teatrales es obligado durante las noches de los jueves. Como dato curioso daré el de un teatro que tuvo que suspender función la noche de un jueves por no haber vendido una sola localidad. Ni que decir tiene que al jueves siguiente se había instalado en aparato TV con el consiguiente anuncio en carteles y carteleros.

Resumen...

También sería interesante hablar aquí de las importantes huelgas producidas en muchas salas dedicadas al género lírico que, como bien es sabido, ocupa el primer puesto del espectáculo en Italia. Estas huelgas, comenzadas por los integrantes de las orquestas, seguidas por los coros de danza y canto y, finalmente, por las primeras figuras, ocasionaron el cierre de varios teatros importantes a mitad de temporada, entre ellos el de la Opera de Roma.

Parce ser que una de las causas principales de estas huelgas fué motivada por penurias económicas que habían producido los contratos de compañías extranjeras, especialmente francesas y alemanas. Vemos, pues, cómo la crisis total alcanzó, durante el citado curso, incluso al arte lírico, el que mayor número de "hinchas" goza en Italia.

Como resumen, el descontento de escritores, representantes y público. Los tres importantes elementos en discordia.

SALVADOR SALAZAR

CRISIS TEATRAL EN ITALIA

RESUMIR en breves líneas el panorama actual del arte escénico italiano es tarea azar complicada para nuestro material crítico acumulado durante casi dos años. Si, acaso, en una serie de estudios sobre sus tres factores esenciales: producción dramática - interpretación-público. Evidentemente estos factores tienen tal absoluta dependencia entre sí que difícilmente podría culpárse a uno de los tres como responsable de la crisis por la que pasa el arte escénico italiano, sin mermar de los otros dos.

Este ha sido el problema planteado en la última pieza cómico-grotesco-dra-

mática titulada "L'Arcisópolis", escrita, producida, dirigida e interpretada por tres jóvenes colosos de la escena. Caprioli-Valeri-Bonucci.

Estos tres jóvenes formaron su compañía, bajo el titular de "Teatro dei Gobbi", para representar una sucesión de escenas con el título de "Carnet de notas". Más adelante fué preciso remozar el programa con otra serie de escenas que titularon "Carnet de notas número dos". El pasado curso de 1955-56 crearon su máxima producción, "L'Arcisópolis", a la que hoy nos referimos, luego de haber paseado sus anteriores

Resultado: los autores italianos, salvando a Fabbri, la Bonacci, Viola, De Filippo y algún otro, raramente "viven" en un escenario por encima de las veinte a treinta representaciones. El público no se interesa.

II. Los directores de mayor prestigio del momento actual en Italia, Visconti, Strehler, Squarzina, Costa..., así como los de la "segunda línea", rara vez se hacen cargo para su puesta en escena de la producción nacional.

Salvemos de este total a Horazio Costa, que durante el curso al que nos referimos puso en escena "Proceso a Je-

GERARD DE NERVAL EN EL CINE

cine

ARIANE (Love in the afternoon)

Cuando en 1955 se conmemoró el centenario de la trágica muerte de Gérard de Nerval, la Radiodifusión francesa tuvo como un honor el recordar por todos los medios de que disponía al gran poeta autor de "La Bohème", el lugar que tuvo en la evolución del Romanticismo y el oscuro destino que pesó sobre su vida. Pero el Cine olvidó participar en el homenaje. Que sea más difícil hacer una película que componer una emisión radiofónica, no excusa esa lamentable abstención. Tanto más cuanto que si hay un escritor que, tanto por el carácter de su obra como por las circunstancias de su vida, ofrezca a un cineasta los elementos de un espectáculo de la pantalla es evidentemente él.

Ahora—más vale tarde que nunca— se ha reparado esta falta; el público de las salas oscuras va a ver recomponerse en las pantallas el sueño—se podría decir la pesadilla— que fué la vida del pobre Gérard Labrunie, llamado Gérard de Nerval.

El autor de la película es un comediante: Jacques Berthier. Sin renunciar a su oficio en el estudio o el escenario, donde entre veinte papeles ha interpretado al lado de Edwige Feuillère el de Armand Duval en *La Dame aux Camélias*, Jacques Berthier desde hace algún tiempo se ha descubierto una vocación suplementaria: la de creador de imágenes animadas. Pero componiendo las imágenes, Jacques Berthier no trata como muchos otros de hacer reír a sus futuros espectadores con las peripecias de un vodevil o llorar con las de un viejo melodrama polvoriento. Amigo de los poetas y de la Poesía, se ha puesto al servicio de ellos con su cámara. Esto equivale a decir que Jacques Berthier es un raro. Un raro infinitamente simpático porque no es de poesía de lo que se nutren diariamente las pantallas.

He aquí, pues, *Les Filles du Feu* es el título de la película de Jacques Berthier—cuya acción se reduce a una ronda de formas feme-

ninas en torno a un soñador despertado, un soñador mal despertado en busca de la primera que ha amado—la amigueta de su infancia—y que vuelve a encontrar en todas aquellas cuya ruta cruza la suya: papel del sueño y de la ilusión en la vida de un hombre en el que la imaginación venció sobre la razón. Se ve cómo la simple evocación del personaje era a propósito para inspirar a un cineasta, pero también que presentaba el peligro para éste de ceder a la tentación, de entregarse a virtuosismos técnicos para hacer sensibles esos pasos incansables del plano de la realidad al del sueño o de la alucinación. Muy acertadamente, Jacques Berthier se ha acordado que ha pasado ya la época del puro virtuosismo y que, como le gusta repetir a Jean Renoir, lo mismo que "el capó de un auto no es de cristal para que el motor sea visible, las imágenes de una película no deben dejar ver los procedimientos técnicos gracias a los cuales se obtienen". De su primera a su última imagen, la película se desarrolla sin "superimpresiones", sin "fundidos", sin el menor truco destinado a hacer sensible al espectador todo lo que le diferencia de un Gérard de Nerval. ¿No es más digna esta discreción que los virtuosismos técnicos más logrados? La misma discreción se vuelve a encontrar en el momento del desenlace: una forma mal precisada que se balancea en la punta de una cuerda en la sombra densa de una callejuela oscura y sucia; no es necesario más para que aparezca en todo su horror la muerte del poeta, que una mañana de invierno un paseante encuentre ahorcado en el fondo de esa siniestra calle de la Vieille Lanterne, sobre el emplazamiento de la cual brilla hoy con todas sus luces el Teatro Sarah Bernhardt.

No es la primera vez que el cine se dedica a un escritor y trata de hacerle revivir en la tela de las pantallas: Colette, Paul Claudel, André Gide, François Mauriac tienen su película. Pero todos éstos han facilitado a la cámara elementos de vistas directas y vivas que han faltado en ésta. El éxito es, por ello, más meritorio. Debería incitar al que la ha hecho a volver al tema para tratarlo en una gran película espectacular; Gérard de Nerval es digno de ello.

René JEANNE
(En exclusiva para LA
ESTAFETA LITERARIA)

John Huston continúa sus actividades literario-fílmicas con la dirección de una película biográfica. Personaje: Alejandro Dumas. Intérprete: Kirk Douglas. Por su parte Henri Calef realizará en Francia "Eugenia Grandet", de Balzac. Su protagonista será Jean Servais.

En la producción cinematográfica la obra de Ernest Hemingway se cotiza muy alto en la actualidad. En Italia terminó el rodaje de *Farewell to arms* ("Adiós a las armas"), siendo ésta la segunda vez que se lleva a la pantalla; en aguas del Golfo de Méjico, Spencer Tracy y Felipe Pazos, un chico cubano de doce años, han encarnado los personajes de *The old man and the sea* ("El viejo y el mar"); finalmente, *The sun also rises* ("También sale el sol", editada en España bajo el título de "Fiesta"), ha reunido en su reparto a Tyrone Power, Ava Gardner y Juliette Greco.

Sin embargo, el nombre de Hemingway en la presentación de una película es poca garantía de que la cinta se asemeje esencialmente a la novela corres-

pondiente. Ejemplo reciente: "Las nieves de Kilimanjaro". Conocida es la anécdota, verdadera o falsa, según la cual Hemingway se presentó un día a su editor diciéndole:

—Acabo de encontrar un asunto estupendo para una novela.

—¿De dónde lo sacó? —preguntó el otro, interesado.

—De una película basada en una de mis novelas.

En 1958 comenzará Sofía Loren la tercera versión hollywoodense de "Sangre y arena", de Blasco Ibáñez, producida anteriormente en 1922 y 1941.

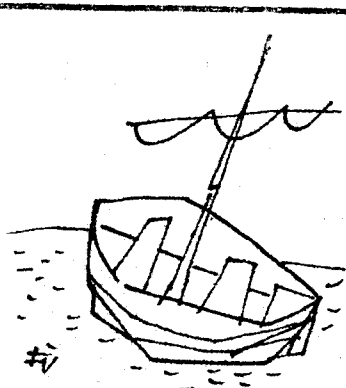
Herman Wouk, judío, es uno de los escritores más famosos de la actual generación americana. Autor de "El motín del Caine", acaba de vender los derechos cinematográficos de "Marjorie Morningstar", su último éxito. Será interpretada por Gene Kelly y Natalie Wood, a las órdenes de Irvin Raper.

Vuelve Shakespeare. Se dice que sir Laurence Olivier y su esposa Vivian Leigh preparan una nueva versión del "Macbeth", cuya antecesora más inmediata fué la realizada por Orson Welles.

Parece que desde el rodaje de "La guerra y la paz" la literatura rusa sigue en boga entre los productores. María Schell, que ha interpretado en Hollywood "los hermanos Karamazov" junto a Yul Brynner, rueda ahora "Noches blancas", también de Dostoyevski, con Jean Marais.

En los Estudios Pinewood, de la Organización Rank, se trabaja actualmente en "A tale of two cities" ("Historia de dos ciudades"), de Dickens. El interés del tema y lo espectacular de la acción tuvieron ya reflejo en la pantalla con la versión que hace años interpretó insuperablemente Ronald Colman, cuyo papel asume ahora Dick Bogarde.

M. DEL P.



LA BARCA DE HEMINGWAY

Miguel Rumires, pescador de oficio, sirvió de modelo a Hemingway para su *Viejo*; la barca de Miguel Rumires "Cojimar" sirvió para navegar en el mar de su imaginación, en la ida y venida de las olas en su famosa novela corta.

Hoy Miguel Rumires protesta, se conduce, de que Hemingway no le haya mandado el barco y los pantalones nuevos que le había prometido.

Santiago el Viejo frente a Ernest el Novelista. Hasta que se sepa si Spencer Tracy ha terminado la película del mar no sabremos el fin de esta lucha. Santiago el Viejo fama displicente, Ernest el Novelista escribe indiferente.

Un aún burbuja en el fondo de esta noticia de actualidad...



MARIANO DEL POZO

MUSICA

Volvieron

"Las Golondrinas"

Volvieron al viejo y nuevo nido del Teatro de la Zarzuela, en el repetido y melancólico intento de estrenar otras primaveras, sin caer en la cuenta de que a la verdadera primavera siempre la trae la esperanza y nunca la nostalgia.

Se estrenó esta obra en 1914, ocho años después de que su autor regresara de la "Schola" parisina con los ojos bien abiertos a la honda realidad de un arte que nuestro provincianismo de entonces nos impedía ver. La impaciente juventud de José María Usandizaga tenía sobre sí la tradición de nuestra zarzuela —muy próximo el buen ejemplo de Ruperto Chapí—, junto a la réplica regional que Zapirain, Zabala, Inchausti o Azcué habían ido creando. El conocimiento de la poderosa técnica europea, de la que Vincent d'Indy era, por entonces, sumo pontífice, junto al irresistible ejemplo wagneriano —avisado el interés y casi la necesidad de tomar partido por nuestra encendida polémica—, eran las premisas europeas insoslayables para un espíritu ambicioso, a las que había que unir la privanza del "bel canto" en la convencional ópera italiana y el doble contrapunto de los bárbaros nacionalismos —Pedrell predicando y Albéniz, Falla y Turina dando con el mazo— y de los misteriosos e inquietantes mundos que Debussy y Ravel iban desvelando.

Es apasionante establecer las coordenadas de aquella cultura en crisis. Las inesperadas, entrecruzadas y sutiles influencias a que un espíritu sensible y abierto, como indudablemente era el de Usandizaga, estaba expuesto. Un espíritu capaz, por otra parte, de asimilar y transformar en sustancia propia tantas cosas como por los ojos del alma le llegaban. (Y, probablemente, el mejor mirador español de entonces para contemplar y recordar el panorama estaba, precisamente, en Vasconia, en la "Revista Musical de Bilbao".)

Por esto, "Las golondrinas", a través de una personalidad acusada, pero en formación —su autor tenía veintisiete años cuando estrenó la obra—, nos dan un buen resumen de las posibilidades líricas —defectos y virtudes— con vigor en la época, que hubieran podido ser un excelente punto de partida para un giro más universal y ambicioso de nuestro teatro lírico. Y por esto también, por lo que de frustración de una vida y una obra vemos en "Las golondrinas", nos parece esta vieja primavera transplantada triste y melancólica.

La versión que ofrece José Tamayo es extraordinaria, como suya, lo que no quiere decir que sea infalible. El ambiente, con su pequeña anécdota, obscurece, a veces, el duro drama que en la orquesta y las voces se desarrolla. La partitura, a este respecto, impone, me parece, una concepción más honda de la indudable teatralidad —en el mejor sentido del teatro lírico, en el que la música es el vínculo principal de los sentimientos en conflicto— de la obra.

Los decorados son excelentes, si bien con cierta monotonía en el colorido. El vestuario, que está concebido a la moda de los años en que la obra se estrenó, es adecuado y de buen gusto.

La interpretación se ha confiado a un completo cuadro de cantantes, entre los que destacan las voces bien conocidas de Pilar Lorengar —de bellísimo y dulce timbre—; Inés Rivadeneyra, haciendo gala de su gran temperamento de cantante, no siempre muy de acuerdo con una cierta frialdad en el gesto; y Manuel Ausensi con su buen decir dramático y ademanes algo desmesurados. Alternando con ellos, en sesiones sucesivas y siempre con plena dignidad, Lina Huarte, Rosario Gómez, María Luisa Castellanos, Esteban Astarloa y Rosendo Fernández, que, con Joaquín Deus y Gerardo Monreal, completan el excepcional elenco.

La orquesta, a las órdenes de Odón Alonso —cuya creciente seguridad y madurez es gozoso ir comprobando día a día— suena con plenitud, flexibilidad y ajuste en el importante papel que en la obra le incumbe.

Volvieron, pues, "Las golondrinas" a colocar sus nidos entre nosotros. ¿Podrá ser ello un indicio del soñado "volver a empezar" de nuestro teatro lírico? Pienso que sólo con la nostalgia, sin una viva fe y esperanza en nuestra música joven, acabaremos por tener que dar la razón, una vez más, al poeta sevillano.

Fernando RUIZ COCA

notas sin pentagrama

La temporada musical ha comenzado brillante y llena de promesas. El mayor interés —parte de los tradicionales conciertos de la Orquesta Nacional que, naturalmente, centran la vida musical madrileña y que encontrarán en esta página permanente atención— se orienta a los proyectos, ya en marcha, del Teatro de la Zarzuela, donde, alternando con las normales representaciones de teatro lírico, bien actuado y actuarán solistas o agrupaciones notables. Así, ya hemos visto a Mariemma; hemos escuchado a la Orquesta de Cámara de Stuttgart; más el Ballet del Marqués de Cuevas, y ha comenzado una temporada de conciertos en los que la Orquesta Filarmónica está ofreciendo, a las órdenes de César Mendoza Lassalle, una serie de interesantes programas, en los que figuran estrenos o repeticiones tan importantes como la "Sinfonía litúrgica" y "Juana en la hoguera", de Honegger; "El castillo de Barba Azul", de Bela Bartók, y "El martirio de San Sebastián", de Claude Debussy. Si a esto se añade que este teatro ha adquirido un magnífico piano de gran cola, imprescindible para que puedan presentarse con la dignidad necesaria las grandes figuras del teclado,

se comprenderá el laudable esfuerzo de esta empresa en favor de nuestro arte. Además, para la primavera, se nos anuncia un nuevo ciclo de conciertos en torno a la obra beethoveniana, en el que intervendrán, entre otros, Ciccolini, Casadesús, R. Ricci y el famosísimo Meninim.

LA ORQUESTA NACIONAL ha celebrado ya varios de sus conciertos. En el último, interpretó el "Concierto en mi bemol", núm. 3, para trompa y orquesta, de Mozart. Francisco Martínez, solista de este instrumento en la orquesta, lució un limpio, bello y seguro sonido. Algunos momentáneos desajustes rítmicos no empañaron su excelente labor. El acompañamiento orquestal, flexible y dúctil, adoleció de una cierta debilidad de sonido que impidió un empaste perfecto.

En la segunda parte, la poca escuchada "Sinfonía 9.", de Schubert, desplegó su delicioso panorama, tan próximo al mundo del "lied", y por ello, tan alejado de un concepto estrictamente sinfónico. La obra, desproporcionada, en su duración, a su contenido, se hace premiosa, llegando a pesar, en el conjunto, partes que, separadas, resultan agradables.

KIERKEGAARD, Ibsen hicieron daño a Grieg y a Sibelius. No ante el gran público, claro está; para él, Grieg era el músico de las pequeñas cosas, de un piano no demasiado difícil, grato, y Sibelius, casi contemporáneo, el autor del "Vals triste". Por este título se le ligaba un poco, sólo un poco, con el eco de la amargura de Ibsen. En cambio, para quien siente la música muy hacia dentro y al mismo tiempo en orden con el tiempo que nos rodea, Sibelius nos dice muy poca cosa. Porque leemos todavía a Ibsen, que nos trae toda la amargura escondida tras un paisaje que nos llega en tarjeta postal, sin su noche, sin su frío, porque no somos existencialistas, pero se estremece nuestro corazón de hombre al ver y palpar cuantas palabras de la desesperación de Kierkegaard, preludian las cercanías. Y de todo eso no hay nada en la música de Sibelius. He estado repasando estos días los pocos testimonios interesantes de lo que Sibelius pensaba. Para mí, lo esencial reside en una sola cosa: su repudio del wagnerismo. Sibelius, que ha conocido, ¡Dios mío!, a Grieg, a Brahms, a Wagner, se queda prendido en el hechizo de la Viena más conservadora. Wagner le hubiera dado aventura, y casi se nos hace la boca agua pensando qué hubiese sido la alianza del cromatismo wagneriano con los mil matices que en Ibsen estaban pidiendo la música. No fue así, y Sibelius se quedó con Mendelssohn y con Brahms. Sus grandes sinfonías son grandes y pálidos poemas sinfónicos. Así como sobre su Viena pone la fácil nota de una tristeza para el vals, el añadido grato de un pequeño misterio, sobre el poema sinfónico, sobre la sinfonía misma nos trae la parte más burguesa, más idílica del paisaje nórdico. No nos extraña la persistencia de cierto éxito: en los países nórdicos, ricos, fuertes, persiste hondamente la forma burguesa de vivir, y la música de Sibelius prodiga para ellos lo que el romanticismo alemán había descubierto. Por otra parte,

cuando las vicisitudes de la música europea pusieron de moda un fácil neorromanticismo, un deseo por la gran forma, Sibelius, vivo, poderoso, lleno de salud, contento en su papel de patriarca, aparecía como el vivo testimonio de lo que la música sería siempre para la burguesía: gran forma y ternura asequible, poder y sentimentalismo. Eso es Sibelius, y lo bueno es que viviese alguien más antiguo que Ricardo Strauss, que ya nos parecía superviviente cuando le veíamos en Viena.

¿Nada más? Sí; algo más, porque no hay gran músico, y Sibelius lo era, sin misterio. Me atrevo a presentar al lector español lo que todavía rumio a la espera de otras coordenadas. No sé muy bien, la verdad, qué música le gustaba a Ibsen; pero sí sé que Kierkegaard adoraba a Mozart y qué teólogo protestante tan en primera línea y tan sucesor de aquel, publicaba —lo tengo aquí— un opúsculo repleto de cariño y aun de ingenuidad para Mozart. No les podría gustar mucho Wagner, por tanto. ¿Verían, verán la música entonces como paréntesis y descanso? ¿Será para ellos la música la única paz posible? ¿Necesitarán una música cuyo sueño sea un mundo posible para el consuelo? ¿La música como huida? Si así fuera, Sibelius, al lograr a su manera traer al patetismo obligado de su tiempo la huella de Mozart, de Mendelssohn, del primer Debussy, estarán muy dentro del mundo cultural nórdico.

Queda la cuestión iniciada, y volveremos sobre ello. Pero nos parece más importante el riesgo de apuntarlo que el de repetir, una vez más, la simple alabanza a la técnica, a la grandeza formal que nadie disputó a Sibelius.



A los cien años de "Las flores del mal"

"Figaro" desencadenó, en 1857, la tormenta:

"Nada podría justificar a un hombre que da publicidad en un libro a semejantes monstruosidades..."

"El Diario Popular", de Lisboa, ha recogido los truenos en 1957:

"Es así, que con la amargura comprensiva del gran poeta, se inició una de las primeras obras de la poesía francesa y de la literatura universal."

La chistera de Charles Baudelaire, su gran melena, sus ojos apagados en alcohol, aún tienen algún secreto para los apasionados, algún escándalo para los moralistas, una línea de lápiz marrón para el pintor Manet, dibujante del siglo...

F. R. C.



Exposiciones

arte

COLECTIVA EN BIOSCA.—Biosca empezó su temporada con una colectiva de gran porte. Cinco bodegones de Guijarro, excelentes en general, y alguno de ellos francamente apetitoso en todos los sentidos. Cinco obras, entre ellas dos retratos, de Alvaro Delgado, este hombre que sabe tanto, y tan bien lo dice. Seis telas abstractas de F. Ferreras, medidas, elegantes, y gratas de color. Cinco obras de Mampaso: cinco explosiones abstractas de energía y brío. Cuatro lienzos de Redondela, entre ellos, una deliciosa figura de niña. Dos obras de Carlos Pascual de Lara, al que nos hubiese gustado encontrar mejor representado. Y cinco telas de S. Uranga, este maestro vasco de los valores táctiles.

Esto se puede llamar abrir una temporada con fino sentido artístico y comercial.

GABRIEL CANOVAS, EN DARDO.—A la vista de esta exposición uno se inclina a pensar definitivamente que hay temas no aptos para la pintura, y uno de ellos es este del reino submarino. En el catálogo, el pintor se apresura a manifestar que todos los peces de la exposición han sido pintados conforme a apuntes tomados al natural, en su elemento.

A pesar de lo cual, todos los peces nos parecieron tremendamente falsos. Peces convencionales, profundidades acuáticas pintadas según receta. Corales y algas de cromos Nestlé. En suma, repetimos, falsedad y tópico. ¡Aa!, pero habilidad de ejecución y vista comercial. Porque hay que ver el interés que presta a un salón moderno, en estos tiempos de hombres rana y del mundo del silencio una de estas telas de las que el mallorquín ha vendido varias.

CARMEN DOSAL, EN ALTAMIRA.—Exposición desigual y algo caótica, en cuanto a temas, influencias técnicas, conceptos, propósitos y logros. Hay algo, sin embargo, que es igual en todas las telas: la frescura, el arrojo, un arrojo de la mejor estirpe de Riancho, merced a lo cual resultaba simpática, jugosa, a pesar de que al lado de unas brumas nórdicas y de unas aguas verdosas muy Pancho Cosío, estallaba un ramillete de colores mediterráneos que hacía pensar en Van Gogh. Fuerza y frescura, repetimos, en esta exposición, primera que vemos, de la pintora santanderina.

WILLI BAUMEISTER, EN BUCCHOLTZ.—Excelente maestra de Willi Baumeister, ofrecida por el Deutscher Kunstrat. La riqueza de recursos, imaginación y conocimientos del viejo discípulo de Klee alejaba por completo en todo momento ese gran peligro que rodea con frecuencia a las exposiciones de pintura abstracta: la monotonía. Excelente exposición que los gustadores del arte abstracto habrán marcado, sin duda, con piedra blanca.

SANTI SUROS, EN LA SALA DEL ATENEO

Desde hace años veníamos viendo en este catalán a uno de los más característicos pintores expresionistas españoles, y hoy, después de esta exposición, podemos asegurar que, en efecto, ha llegado a ocupar el puesto que indudablemente se proponía ocupar. Todo en Santi Suros respira el expresionismo. Todo en sus obras, desde la primera intención a la última pincelada; todo, es clásicamente expresionista. Santi Suros es un expresionista nato.

De ahí que sus obras, sean óleos, dibujos o gonaches, respiren siempre sinceridad.

En esta exposición hemos encontrado al pintor más rico y variado de color. Debe insistir en este camino de enriquecer y variar la paleta. Un peligro ronda a Santi Suros. Un peligro casi siempre inherente a la pintura expresionista: la literatura. Suros es de los que menos caen. Pero cae a veces. Y sin necesidad, porque un pintor que, como él, es capaz de cargar de patetismo y de colores humanos a unos árboles o a un paisaje urbano, sin más apoyaturas. Teniendo en cuenta, además, que prefiriendo, como él prefiere los temas populares, su caída da, o puede dar, en la literatura popular o populista.

Pero confiamos en que Santi Suros sabrá ir salvando en adelante estos peligros. Tiene talento para ello. Y debe servir, sobre todo, los valores expresionistas pictóricos.

LUIS CASTILLO

Los retratos en Daniel Vázquez Díaz

Por JOSÉ HIERRO

Dos grandes salas habitadas por huéspedes de la inmortalidad. Más de medio centenar de nombres inolvidables. Qué joven parece nuestro Daniel Vázquez Díaz en esta exposición celebrada en la Casa de La Cultura, de Santander. Pasando ante los retratos de este gran pintor de Cámara de la España contemporánea, pensaba en el argumento esgrimido contra el arte del retrato: que un objetivo fotográfico supera a la mano creadora cuando se trata de fijar una imagen. Parece olvidarse que la placa recoge un instante, una apariencia, en tanto que el artista resume una suma de instantes, perpetúa lo sustancial. Y no vale replicar que esto está al alcance de cualquiera con picardía y buen oficio, porque quien no es artista sólo puede aspirar a reflejar ese retazo de la realidad que capta la cámara. ¿No recordáis qué vivo está el anciano Tiziano, en su autorretrato del Prado, o cualquiera de los personajes velazqueños, y qué viejas, qué muertas y hasta ridículas las fotos de nuestros abuelos?

Durante bastante tiempo experimenté el placer de sentir cómo una línea, trazada por mano sensible, tiene vida propia; cómo una suma de líneas crean la imagen de un hombre, al tiempo que apresan su espíritu; cómo un ojo experto reduce a su esqueleto plástico la engañadora presencia que es un ser vivo. Fuí interrumpido por un desconocido —supe después que era un estudiante francés que asistía a los cursos de la Universidad de Verano—, que me preguntaba si era de Rodin el retrato ante el que nos hallábamos. Le contesté que sí, y él se excusó por haber estorbado mi contemplación. No tenía catálogo, etc... A partir de este momento me erigí en cicero suyo. Por ser todos los personajes suficientemente conocidos, no me fué difícil presumir de enterado.

—¿Es un pintor joven? —me preguntó, refiriéndose al expositor.

Estuve a punto de contestarle que era más que eso: eterno. Pero advertí el tono enfático de mi imaginada respuesta.

—No —le contesté—. Tiene más de setenta años.

—¿Existe algún libro importante sobre él? En Francia...

—No. Hay ensayos, monografías, pero no una obra donde se estudie debidamente su persona y su pintura.

—Pienso ir a Madrid cuando acabe el curso. Me gustaría conocer otras telas de este pintor. ¿Existen obras suyas en algún museo?

—En el de Arte Moderno. Pero no hay muchas.

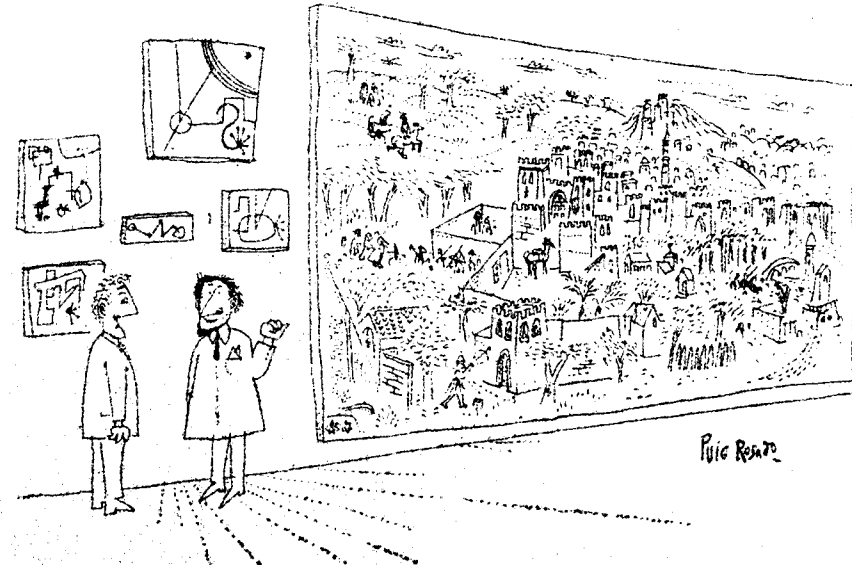
—¿No tiene una sala?

—No. No la tiene.

—¿Es que no se le considera un maestro? En Francia...

—Es un maestro. Ha encauzado la pintura española en una gran parte. Reaccionó contra la pintura postimpresionista, modernista, anecdótica y academizante. Hubo una época, que duró hasta 1936, en que los artistas perseguían un muralismo que partía de él.

—Le confieso —prosiguió mi inter-



—Si. Yo soy abstracto, pero de vez en cuando me gusta hacer una babadita de estas...

locutor— que esta galería de retratos no creo que tenga semejante en la pintura contemporánea.

—No es más que una pequeña parte de su obra retratística.

—Imagino que existirá algún libro que reproduzca estos dibujos. Son Arte, pero son también Historia. En Francia existen obras de este carácter. Un retrato del personaje frente a, por ejemplo, una cuartilla facsimil del retratado, si este es escritor. La calidad de los elegidos por Vázquez

Díaz —Rodin, Bourdelle, Modigliani, Galdós, Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Azorín— hará sumamente interesante esta publicación.

—No existe tal publicación.

—Extraño. ¿Se le considera un artista en decadencia?

Le llevé ante el retrato de los hermanos Baroja, realizado hace treinta años e, inmediatamente después, le mostré el retrato de don Pío, fechado en 1956.

—Usted mismo puede comprobar si existe tal decadencia. La forma sigue siendo amplia y serena, el dibujo energético, cuidada la composición, que sigue sometiendo a rígidos esquemas geométricos; pero la materia se ha enriquecido, todo es más jugoso y espontáneo. Y lo mismo puede advertir comparando obras actuales con obras anteriores.

—¿Es, entonces, un pintor olvidado?

—Tampoco, y esto es lo malo. Si fuese un pintor olvidado, podríamos esperar que algún día lo descubriese y se lo descubriese a los demás. Entonces tendría el éxito que merece.

—¿Es que ustedes, los españoles, no admiran a los demás?

—Si los demás son españoles, no. Hemos nacido para que nos admiren.

Dos grandes salas habitadas por rostros que pertenecen a la historia. Un pintor que, a lo largo de toda una vida, ha ido perfeccionando seres de su tiempo. Qué joven este Daniel Vázquez Díaz, qué actual, qué lleno de verdad.

BARCELONA

DESPERTAR A LA VIDA LITERARIA Y ARTISTICA

En quince días, como si la ciudad se hubiese desprendido de pronto de toda su lentitud veraniega, comienzan a dar señales de vida la literatura y las manifestaciones culturales de la Ciudad Condal. Los escritores regresaron con sus novelas y sus obras dramáticas, los pintores con sus lienzos y los músicos con sus partituras. En Barcelona existe una apretada necesidad de exteriorizarse y aunque no puede hablarse de un todo homogéneo sí es posible recoger facetas y brotes del paisaje literario, artístico y cultural barcelonés.

Las reuniones literarias han comenzado en la tertulia llamada "Chabola" en donde cada jueves se pronuncia una conferencia, seguida de coloquio, sobre temas de índole artístico o cultural. En su LX Hoguera, que así se titulan las reuniones, disertó José María Nunes sobre "Cine... y lo otro". Por otra parte en la Casa del Libro se han reanudado las "Sesiones de Cultura Literaria", tomando parte en la primera de este curso escritores y profesores que discutieron acerca del tema "Hacia una historia del sentido común", con motivo de la aparición de la obra "Historia social y económica de España y América".

PREMIOS, PREMIOS, PREMIOS

En literatura se siembra en verano y se recoge en invierno. Los premios literarios son la cosecha de los escritores ya que, en la aparente inactividad veraniega, es cuando se preparan esas montañas de originales que luego irán a los concursos.

Se ha cerrado el plazo de admisión en los Premios Ciudad de Barcelona que concede el Ayuntamiento. Este año hay menos concurrencia quizá porque son tantos los premios, demasiados, que se conceden cada año en España, que los originales se reparten, como buenos hermanos, entre las distintas convocatorias. Las obras presentadas, sin contar las pocas que pudieran llegar por correo un día o dos después de cerrarse el plazo, son las siguientes: novela, 48; teatro, 103; 66 libros de poesía castellana y 25 de poesía catalana.

Editorial Seix y Barral, convoca un nuevo premio literario de novela titulado "Biblioteca Breve", que es el nombre de la magnífica colección en la que ha dado a conocer a autores como Marguerite Duras, Italo Svevo, Alain Robbe-Grillet, etc. El nuevo concurso está dotado con 30.000 pesetas y la edición de la novela en la colección "Biblioteca Breve". Aunque el tema será, naturalmente, libre, el jurado considerará primordialmente las obras que por su contenido, técnica y estilo respondan mejor a las exigencias de la literatura de nuestro tiempo. El jurado, de carácter permanente, se integra por Juan Petit, José María Valverde, José María Castellet, Víctor Seix y Carlos Barral. Los originales, de una extensión no inferior a 300 holandesas, deberán remitirse a la Editorial —Provenza, 219— antes del 1 de marzo. El fallo se hará público el 15 de junio.

HOMENAJE A LA MEMORIA DE HANS SCHLEGEL

Barcelona ha rendido un hermoso homenaje póstumo al que fué gran hispanista alemán Hans Schlegel, quien dedicó particularmente su atención al teatro español, llegando a traducir al alemán nada menos que ciento catorce obras dramáticas españolas, entre ellas noventa y siete de nuestro teatro clásico, sobre todo de Lope de Vega.

El acto se efectuó en la Biblioteca Alemana y durante el mismo disertaron don Guillermo Díaz Plaja, el cónsul alemán doctor Lüdde-Neurath y el director del Teatro Alemán, en Bar-

celona, doctor Berghänel. Al final de la reunión se leyeron, en alemán y en español, fragmentos de algunas obras traducidas por el gran hispanista desaparecido el 7 de marzo pasado.

Y la noticia triste referente al teatro es la muerte de Enrique Borrás que expiró el pasado lunes por la mañana en su casa situada casi al borde de la montaña. Con Enrique Borrás desaparece una época del teatro español. Su nombre quedará en la historia del arte interpretativo junto a los más grandes de la escena española. Enrique Borrás contaba noventa y seis años de edad. El Teatro fué su vida. El Teatro debe recordar siempre a este extraordinario actor catalán.

DE ZABALETA A PICASSO PASANDO POR EL JAPON

Entre las muchísimas novedades registradas en el terreno artístico destacan tres exposiciones de signo bien contrario: Picasso, Zabaleta y el pintor japonés Hiroshige Watanuki.

Cerámicas, dibujos, esculturas... Picasso expone en la Barcelona que le fué tan querida. Y como siempre, mucho público, muchos comentarios y muchas incomprensiones. Unas decenas de prodigiosos dibujos en donde se unen la espontaneidad creadora y la sencillez del trazo. Un perfil nos da la medida de toda una expresión, una línea nos convoca a una emocionada actitud, una composición se estremece de vitalidad. Picasso, desigual y brusco, revolucionario y clásico. Las cerámicas ardientes y plácidas, suaves o atropelladas. Las pequeñas figuras, elementales y energías, hechas de artista y de ternura. En frase de Rodríguez Aguilera, Picasso es en esta exposición, una vez más, el humanismo realista integrador.

Después de varios años de ausencia ha vuelto Rafael Zabaleta. El de siempre. Sus pinturas, equilibradas y sensibles dentro del espíritu tradicional español y los más modernos procedimientos técnicos, nos saltan a la emoción evocadora con la apasionada presencia de sus firmes y apasionados colores. El paisaje se manifiesta y exalta, los hombres se integran en el paisaje y se reafirman. Zabaleta ha vuelto a Barcelona y quizá con el mejor y más ganado conjunto de lienzos.

Hiroshige Watanuki. Japonés, arquitecto, abogado y pintor. Gran cantidad de dibujos a la tinta china, delicados y solemnes, evocadores y poéticos, realizados bajo el imperativo de la técnica oriental clásica con sabias aportaciones occidentales. Paisajes del Japón, Francia y España en expresión sincera y lírica. Watanuki sabe unir la técnica occidental a la oriental, simbólica y poética; el resultado es sorprendente y cautivador.

Y por último una noticia nostálgica; se acabó el Salón de Octubre que desde hace diez años se celebraba en Barcelona adquiriendo ya líneas de tradición con todas sus hermosas calidades y aun con sus inevitables defectos, pero que tanto hizo en pro del arte joven español. Las exposiciones se han suspendido con carácter indefinido aunque —un poco de esperanza— no permanente.

JULIO MANEGAT

LA CORUÑA

LOS aficionados a la buena música han podido solazarse con un espléndido concierto, que, como inauguración de temporada, les depaó la veterana Sociedad Filarmónica de La Coruña.

CON un programa dedicado a Franck, Brams, Prokofieff, Debussy, Rachmaninoff y Chopin, el pianista polaco Witold Malczewski, regaló al público una memorable velada musical.

CICLOS de Conferencias. El novelis-

ta Francisco José Alcántara disertó en la Casa de la Cultura sobre los orígenes de la cultura europea y occidental, bajo el título. "Tres momentos del Mediterráneo".

DON Luis Iglesias de Souza en "Información y Turismo" desarrolló el tema: "Calderón y el barroco".

EN Santiago, el catedrático don Carlos Miguel y Alonso pronunció una conferencia sobre "Las audiencias en los reinos y señoríos de las Indias".

EN pintura, la Asociación de Artistas de La Coruña abrió su sala para un joven pintor, Leonardo Abelenda Freire, que presentó una colección de paisajes y bodegones, con los cuales inicia su vida artística.

ESTAS son las noticias más interesantes en Literatura y Arte desde este rincón de la geografía española.

ISABEL MARTINEZ-BARBEITO

SEVILLA

HOMENAJE A LA REVISTA MEDIODIA

El mes de octubre se ha cerrado, aquí en Sevilla, con un acto brillante, acogedor y sincero. El joven grupo de poetas y escritores "Arlequín", como apertura de sus actividades culturales, dedicó un homenaje literario a los fundadores y colaboradores de la famosa revista sevillana *Mediodía*.

El acto, celebrado en la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fué presidido por don Francisco López Estrada, don Manuel Lerdo de Tejada, don Rafael Lasso de la Vega, marqués de Villanova, don Rafael Laffon, don Joaquín Romero Morube y don Juan Sierra.

Hablaron el director de la revista, don Luis J. Pedregal, quien recordó cómo *Mediodía* fué un noble esfuerzo de renovación en la poesía sevillana con su aire de verdad y de sinceridad artística. Manuel Mantero, tras el ofrecimiento del homenaje en nombre de "Arlequín", glosó documentalmente la labor realizada por la revista *Mediodía*, y aludió a su concepto del sevillanismo auténtico, dedicando sus mejores palabras a Adriano del Valle, sevillano, recientemente fallecido; el señor Romero Morube dió las gracias, y tras las actuaciones de Laffon, Sierra y los poetas jóvenes, todos los cuales evocaron el recuerdo de Adriano, de Alejandro Collantes y de Rafael Perlán y estudiaron las figuras más destacadas de aquella generación; Pablo Romero Van Loon recitó una oración lírica en memoria del erudito don Miguel Romero Martínez.

El poeta José Luis S. Ortiz de Lanza-gorta, con riqueza de imágenes y de sentimientos, cerró la velada.

NICOLAS FONTANILLA, GALARDONADO

El poeta Nicolás Fontanilla ha sido recientemente galardonado con el premio "América" "Mariano Moreno". Con este motivo ha sido homenajeado en la tertulia "Charlas de café", donde dió un recital de sus mejores composiciones con auténtico éxito.

CONFERENCIA SOBRE ESQUIVEL, PINTOR ROMANTICO

En la cátedra de San Fernando, el doctor Guerrero Lovillo, catedrático de la Universidad de Barcelona y antiguo alumno de la de Sevilla, pronunció una conferencia sobre Esquivel, pintor romántico, durante la tarde del día 2.

No pudo escoger el señor Lovillo una ocasión mejor —ahora que estamos en noviembre y todo tiene sabor de nostalgias románticas—, ni mejor sitio ni mejor fecha para glosar la vida y la producción de este pintor sevillano y romántico.

EXPOSICION DE PINTURA

En el Club la Rábida ha expuesto el pintor Jaime Burguillos con catorce cuadros. Paisajes abandonados de dibujo, concretados en manchas de color. Figuras envueltas en máxima oscuridad, a veces, quiere ser un grito de aspera con serios fondos. En su pintura —que, inquietud— hay decisión y firmeza de

pinel. Hay acierto de líneas negras que todo lo envuelven y limitan. Hay seguridad.

Joven, este artista encuentra su personalidad apretada en su bien trabajada técnica, que supone una preocupación consciente por el oficio, por la técnica en sí como valor y definitivo afán y no sólo pirueta de aprendizaje.

La sorpresa del color rojo —de cuando en cuando— da vida a los equilibrios oscuros y al cultivo de la estructuración por planos, de los esquemas lineales, de la falta de luz.

Fiel a las nuevas promociones modernas, la pintura de Jaime Burguillos ha puesto de manifiesto su nervio, su carácter propio, su sólida concepción.

L.

VALENCIA

Valencia, estos días, sumida como está en la empresa concreta de rehacer la terrible destrucción del agua y del barro no ha tenido más vida que el gesto conmovedor de la ayuda, del esfuerzo y del sacrificio, de la jornada interminable de la reconstrucción.

Ultimamente, los artistas nos han traído, con sincero afán de volver a la normalidad, el impulso y el consuelo de sus tareas.

En la Sala Lafuente se ha celebrado una exposición de pinturas catalanas, en la que hemos visto los cuadros de Ramón Cruz, con sus flores bonitas y luminosas. De José Sierra hay cuadros que testimonian su cualidad de excelente plasmador del natural, de auténtico paisajista, con sus típicos "tipos de pescadores", sus "casas" pirenaicas, sus fondos conseguidos. Y en los cuadros de Ignacio Gil hemos recogido la presencia de Ibiza, con su exacto sentido del justo ambiente, de figuras acertadas, de gracia sencilla, bajo la luz vibrante de las calles y los paisajes.

El pintor Camo Sentis, con su temperamento de muchos matices, en el que hay atisbos de optimista humorismo en su "pintura abstracta", que presenta un desnudo femenino como modelo y, ya en el lienzo, un lío de líneas geométricas indiscutibles, y que llega, en otro de sus cuadros, "Día de Campo", a la buedicia luminosa, tiene un bello gesto. En esta misma exposición, una de sus obras, titulada "Día de fiesta", se subasta en beneficio de los damnificados.

H.

ZARAGOZA

En música, la pianista Mlle. Piedelievre, en su corta estancia en Zaragoza, se ha ganado un sólido prestigio por sus cualidades artísticas, puestas de relieve en el concierto organizado por la Caja de Ahorros, interpretando a Couperin, Haendel y Rameau, César Franck, etc.

Doña María Josefa Valverde de Mantecón ha sido la primera concertista de órgano en la Basílica del Pilar. Obras de Juan Sebastián Bach y Guridi, sonata sexta de Mendelssohn y el "preludio fuga y variación de César Franck. Todo realizado con un extraordinario éxito.

En pintura, se ha inaugurado en el Palacio de Museos la exposición del pintor aragonés, fallecido a comienzos del siglo, Marcelino de Unceta.

En el Centro Mercantil se inauguró la Exposición de pinturas de Vicente Roman, profesor de composición decorativa.

La primera reunión de aproximación filosófico-científica se celebrará en el presente mes para estudiar como tema central "El tiempo". Las ponencias de esta reunión convocadas por la Institución Fernando el Católico, versarán tanto sobre el Tiempo en la Historia, en la Geografía y en la Gramática, como en la Teología y la Arqueología. Estarán a cargo de los prestigiosos catedráticos Solano Costa, Gasca, Yndurain, Cid, Rodríguez Aragón, etc. Don Eugenio Frutos Cortés y don Beltrán Martínez comentarán también diversos aspectos del tema estudiado. Será clausurada esta primera reunión por el Secretario general del Ministerio de Información y Catedrático de Universidad, don Adolfo Muñoz Alonso.

J. P.

PARIS UN REY EN NUEVA YORK LLEGO A PARIS

Todo encuentro de dos viejos amigos tiene un poco de melancolía y éste, de Charles Chaplin con París, no podía ser una excepción. A pesar de los focos, de las banderas, de las aglomeraciones de gente, a pesar, incluso, de la publicidad que todo lo materializa, la llegada de Charlot ha sido mucho más que la llegada de cualquier astro famoso. Por si fuera poco el estreno de "Un Rey en Nueva York" ha tenido lugar en el Otoño, que es, por excelencia, la estación de la melancolía. Con el aire grave que los años le han dado, Charles Chaplin, ha hablado para la prensa en el vestíbulo del Gaumont-Palace poco antes de pasarse por primera vez la película ante el público parisino. Fuera, la multitud aguardaba paciente, cortando por completo el tráfico de la place Clichy.

Sobre el tapete, la pregunta obligada, la eterna cuestión del anti-americanismo de Chaplin, del que para algunos "Un Rey en Nueva York" no es sino la prueba definitiva. La respuesta —la de Charlot en el Gaumont-Palace— y lo más importante —la del film— no

ha tenido nada de sensacional. Lejos, también, toda postura demasiado polémica, quizá por privilegio de la edad. No es América, sino una parte de América la que ataca mi film, ha dicho Charlot contestando a preguntas melévolas. He dicho lo más gentilmente posible aquello que tenía que decir.

Y he aquí que después de hora y media de proyección el público y la crítica se preguntan sobre aquello que se ha dicho, con el nuevo y viejo lenguaje de las imágenes, de la forma menos hiriente. A medida que pasan los años la figura de Chaplin es más indiscutible; pero también, a medida que pasan los años, sus películas son más discutidas. "Un Rey en Nueva York" es un nuevo nombre para la polémica. Los reproches son parecidos a los que se pusieron a "Candilejas" y, todavía antes, a "Monsieur Verdoux". Hace treinta años Charlot renegaba del sonoro, hoy sus héroes no cierran la boca. También es cierto que hace treinta años era preciso defender al cine de la amenaza del teatro. Entonces el sonoro se presentaba, más como un riesgo que como una posibilidad. Hoy, naturalmente, los problemas son muy distintos, incluso para el cine.

Charlot ha contado su historia lo más gentilmente posible, esto nadie aquí se lo discute; París tiene en sus pantallas y en sus escenarios ataques mucho más violentos que los de la película de Chaplin. Baste citar títulos como *La Mouche bleue* de Marcel Aymé, *Le Grand Couteau* de Chifford Odets o *Juillet et le Romanot* de Peter Ustinov en el teatro, sin olvidar otros testimonios del cine: sobre todo el más duro y despiadado de Kazan con su "Un homme dans la foule". Junto a todo esto "Un Rey en Nueva York" podía ser perfectamente patrocinado por el Comité de Actividades Antiamericanas. Y desde luego no justifica el *Pitté pour l'Amérique* con que una revista parisina ha salido esta semana a la calle.

La uniformidad es casi siempre señal de limitación. Charles Chaplin puede estar contento. Aún a pesar de un tono general de desencanto, hay en la crítica parisina de la película opiniones para todos los gustos. Desde los que hablan de un film genial a los que rezan respuestas por un genio ya muerto. En el centro las opiniones más equilibradas que señalan, casi unánimemente, dos partes de valor desigual en el film: una primera mitad en la mejor línea chaplinesca y una segunda, verbalista y retórica que muestra demasiado a las claras su esqueleto dialéctico. Chaplin, se piensa aquí, hace, más que una sátira de la vida americana, una defensa de su personal posición. Lo segundo es indudablemente menos interesante que lo primero.

También era obligada la comparación con "Candilejas", esa película que es tan seria como un testamento, tan melancólica como un entierro; tan transcendente como una frase dicha antes de morir. No se puede intentar dos veces la misma aventura y quizá por eso estamos seguros que "Candilejas" no será superada. Aquel film resumía, pese a todos sus defectos, lo que en la obra de Charlot hay de más noble y más elevado. Junto a ese "verdadero mensaje", comprendemos bien el *pas de message* del viejo cómico británico. "Un Rey en Nueva York" quizá no pase de ser

una película circunstancial, en la que vive, no obstante, la fuerza creadora del genio.

Hace pocos días, unos cuantos antes de la presentación del "Rey de Nueva York", se ha estrenado en París "Las noches de Cabiria", una película extraordinaria sobre la que todo fueron elogios. Más cerca de nuestra época, de nuestros problemas y de nuestras aspiraciones, Fellini, habla más entrañablemente a nuestro corazón. Sin embargo, esa emoción que recorría a la multitud estacionada en la place Clichy es algo único en la historia del cine. En el fondo todos buscábamos descubrir en las pintorescas aventuras del rey Shadow, tras el rostro serio de un hombre que casi es un anciano, el recuerdo de aquel extravagante hombrucillo de bigote, hongo y bastón, con el que los más viejos aprendieron a reír y que suena en los oídos de los más jóvenes como el mejor recuerdo de tiempos pasados. Salir al encuentro de Charlot es salir, para muchos, al encuentro de su juventud. Quizá por eso París se echó hace unas noches a la calle. Caminando por los viejos boulevares, no lejos del de Capuchinos, donde un ya lejano 28 de diciembre el cine comenzó a ser con cierto aire de inocentada, se comprenden muchas cosas. Mientras unos "hacen cine", otros son el cine. Quizá por eso, ante las críticas desfavorables, Charles Chaplin, pueda exclamar como el viejo Calvero, con un comprensivo movimiento de hombros: *Qué importa. He muerto ya tantas veces.*

JORGE COLLAR.

CHAPLIN DISCUTIDO

Los críticos de París y Londres han acogido con juicios totalmente contradictorios la última película de Charlie Chaplin titulada "Un Rey en Nueva York". A continuación ofrecemos un resumen de la crítica de los periódicos más importantes de Londres y París.

LONDRES

- "Times": A veces, un poco más pesado de lo conveniente...
- "Daily Mail": Chaplin, el payaso sin igual, se entrega a una batalla terrible contra Chaplin el panfletario hablador.
- "Daily Herald": Genial una vez más.
- "Daily Mirror": ¡Cómo echamos de menos al hombrucillo del bastón!...
- "News Chronicle": Uno de los mejores films de Chaplin...

PARIS

- "Le Figaro": La primera parte del film es una obra maestra; la segunda, una sátira intrascendente.
- "L'Aurore": Mezquina venganza política o el clásico "gag" a lo Charlot? Poco importa; lo cierto es que hace reír.
- "Le Parisien Libéré": Un "gag" deslumbrante.
- "Franc-Tireur": Más que un film técnicamente malo, pero portador de un mensaje, es una obra técnicamente perfecta que nada dice.
- "Combat": Todos lamentamos que Chaplin se haya limitado a retornar a los "gags" antiguos, incluyendo la torta de crema.

QUIEN ES QUIEN?

BAQUERO GOYANES, Mariano.—Nacido en Madrid, en 1923. Premio extraordinario de Filología románica en Oviedo. Premio de Doctorado en Madrid y Premio Menéndez y Pelayo con su tesis "El cuento español en el siglo XIX". Colaborador de "Arbor" y fundador y director de "Monteagudo". Actualmente catedrático de literatura en la Universidad de Murcia.

GARCIA PAVON, Francisco.—Nacido en 1919. Doctor en Filosofía. Finalista del Premio "Nadal". Con su obra "Cuentos de mamá" se ha situado en la primera fila de los narradores contemporáneos. Reside en Madrid.

HIERRO, José.—Nacido en Madrid, en 1922. Premio "Adonais" 1947 y "Nacional" en 1953.

ISAAC MONTERO, Fernando.—Nació en 1936. Premio "Sésamo", de cuentos, en 1957. Cursa Periodismo y Filosofía y Letras. Reside en Madrid.

PERLADO, José Julio.—Nacido en 1936. Colaborador de "Ateneo" y "El Correo Gallego". Cursa 5.º año de Románicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Novelista. Redactor-Jefe de LA ESTAFETA LITERARIA.

SALAZAR, Salvador.—Director del Teatro Popular Universitario. Son conocidos sus éxitos en "La Celestina", en el Congreso Mariano, "Autos Sacramentales" de Zaragoza, Festival de Parma, etc.

SALVADOR, Tomás.—Nacido en 1921. Premio Nacional de Literatura y Premio "Ciudad de Barcelona", con su novela "Cuerda de presos". En cinco años ha publicado once novelas. Sus últimos títulos son: "Los atracadores", "El haragán" y "Diálogos en la oscuridad". Publicará en breve "Cabo de varas". Actualmente reside en Barcelona.

LISBOA

Decadencia de la lírica portuguesa

En el suplemento literario del *Diário Popular*, el fervoroso poeta y crítico portugués José Régio se ocupa de la superabundante publicación en Portugal de libros de versos. Realmente, Portugal fue siempre un país de poetas. Hay quien dice que puede influir en esta gran afición a la poesía el propio clima y el carácter lírico-sentimental del pueblo. Sin embargo, hay que reconocer que de tan gran multitud de poetas e infrapoetas apenas si puede destacarse alguno por generación.

Estos poetas, si exceptuamos uno o dos cada siglo, quedarían completamente inéditos si ellos no se costearan la edición de sus libros o no recurrieran a organizar suscripciones entre sus amigos. Como dice acertadamente José Régio, ningún editor se atrevería a lanzarlos al público. "Sin embargo —añade el comentarista—, algunos editores condescienden a prestarles su nombre o el de sus editoriales. Los poetas ponen el dinero, aunque les suponga un sacrificio, y pronto tienen la edición en la calle. Luego se encuentran con que son rarísimos los lectores que se interesan por un poeta nuevo o por uno menos nuevo si nada de excepcional atrae su curiosidad. ¡Qué pocos son los que ponen hoy esperanza o fe en los libros de versos que se publican constantemente! La mercancía está desacreditada."

Tiene razón José Régio. La mercancía está más que desacreditada, sobre todo desde que se comenzó a llamar poesía a una prosa sin nexo, cortada en trocitos más o menos largos. Como dice José Régio muy acertadamente, la mayoría de los libros de versos que hoy se publican no merece tal nombre. ¿Por qué? "Antes —dice el ilustre poeta— un libro de versos podría no ser de un poeta o de un gran poeta, pero, a lo menos, pertenecía a un versificador, lo que no deja de tener algún mérito. Pero la poesía moderna olvidó la versificación, olvidó la musicalidad, olvidó el motivo sentimental o emotivo, olvidó el tema, la lógica, la coherencia y hasta la imagen

que podía ser apropiada, reveladora o simplemente bella. En fin, prescindiendo de tantas cosas, se ha llegado a prescindir hasta de la propia poesía."

¿Y hay poesía, verdadera poesía, en los libros de versos que hoy se publican con tanta abundancia? Desdichadamente, la respuesta es negativa. La mayoría de los libros de versos que constantemente aparecen —dice Régio—, "no tienen rima ni medida, carecen de melodía, no buscan la coherencia, la estructura o el entendimiento racional, no pretenden que las imágenes sean esclarecedoras. Pero todo esto sería aceptable si tales versos fuesen versos y si tales libros fuesen poéticos y originales. Pero ocurre que no lo son".

Castilho decía que la rima es un postizo y que las lenguas, de por sí hermosas, no las necesitan. Realmente, Castilho, Garret, Antonio Dinis y otros poetas ilustres no necesitaron la rima para hacer bellos poemas que han pasado a la historia literaria. Pero, como dice Régio, los poetas llamados modernos —por lo menos una mayoría— no se han limitado a despreocuparse de la rima, sino que han despreciado también la poesía, revelando claramente su ineptitud, su angustiosa ignorancia y su falta de capacidad. La poesía de hoy en Portugal ha tomado el camino más fácil, el de mayor simplicidad, y a eso se debe la gran abundancia de "poetas" que hoy padecemos.

A. M.

PROXIMAS COLABORACIONES PARA LA ESTAFETA LITERARIA

- Juan José López Ibor.
- José María Pemán.
- Miguel Fisac.
- José María García Escudero.
- José Camón Aznar.
- Joaquín de Entrambasaguas.
- Jorge Uscatescu.
- Javier de Bengoechea.

Quince años no han bastado



CIRIACO tenía siete años; Juanito, seis; Gorito, seis y medio; Moco, cinco; Pedrolo... ¡Oh! ¡Cuántos años tenía Pedrolo? Ni su madre los recordaba. La madre de Pedrolo contaba por meses y decía: "Entre cuarenta y cincuenta." Pero luego no sabía hacer la cuenta en años. Tampoco los curiosos solían acertar a la primera y se conformaban con decir: "¿A tantos...?" Los preguntones eran así en el barrio de Pedrolo.

Ciriaco tenía pantalones; Juanito, camiseta; Gorito, las dos cosas porque su padre era del Ayuntamiento; Moco, alpargatas y un delantal que le dejaba el trasero al descubierto —pero no ofendía al pudor, dulces, hermosas damas que me leáis, porque estaba más sucio que la tela—; Pedrolo... ¿Qué llevaba encima Pedrolo...? Ni su madre lo recordaba. La madre de Pedrolo decía, sin mucha certidumbre: "Una camisa de su hermano. ¡No, una chaqueta de Pepe! ¡Qué digo, una camisa de Juan! ¡Ay, Dios, no lo recuerdo!" Y no recordaba porque la madre de Pedrolo lo era también de otros nueve pijoños más, entre los doscientos meses y los cincuenta días.

La sangre no es un vestido, ni unas alpargatas, ni una camisa colgando hasta las rodillas. ¡Cómo pudo, oh Dios, quitarle el viento las alpargatas a Moco! ¡Oh, viento! ¡Oh, viento de la muerte, jinete de la muerte, desnudador de la muerte! ¡Dónde naciste, viento? Debió ser triste tu concepción, desnudador. Y es triste tu llamada. Porque la verdad es que vienes cuando te llaman. Y acudes. Y eres el viento de diez casas, de diez calles, de diez barrios... de diez campos donde juegan los chiquillos. Donde juegan los chiquillos, en poca tierra, en una trinchera con sitio para un suspiro. Y te enciendes, viento, con un calor de horno. Y llamas a todos los vientos, todos a la vez, ciegos, para desnudar a chiquillos que se habían reunido para examinar un pedazo de hierro encontrado en la zanja.

Ciriaco tenía piernas de alambre y panza de gitano; Moco era gitano; Gorito tenía los ojos azules y los cabellos rubios —los pelos estaban sucios pero los ojos eran asombrosamente limpios—; Juanito tenía la piel quemada y los pies delicados. Pedrolo... estaba acatarrado. Señor, ¿por qué estaba acatarrado Pedrolo? ¡Claro! La barraca tenía goteras y las mantas se empapaban. ¿Por qué vivía Pedrolo en una barraca? Su madre era...

Y Ciriaco tensaba los alambres de sus piernas y corría y corría y corría; y corría Juanito; y corría Moco; y corría Pedrolo. Juanito tenía los pies delicados y siempre llegaba el último. Y le daba una rabia tremenda, porque antes de empezar a correr Ciriaco gritaba, siempre: "¡Gilipueñas el último!" Juanito, evidentemente, era un chico muy sensible.

Y sin embargo, Juanito fué el primero que vió la púa, el primero que la cogió. ¡¡Ppaff!! Y no es que ser el primero en volar tenga mucha importancia. No la tiene, de verdad; pero que un viento caliente, un metal ardiendo, una ignorancia de los que nacieron demastado tarde para saber las cosas lo consiga, es demasiado fuerte. ¡Es demasiado fuerte! Lo están gritando ellos mismos, sin voz, sin sangre, sin vestidos. ¡¡Paff!!

Gorito, que algunas veces hacía el tonto, se cayó en la zanja. Gorito era el caballo de Moco,

por la misma razón de que Pedro era la jaca de Ciriaco. Juanito era un centauro. Juanito no sabía lo que era un centauro, ni Ciriaco, ni Gorito, ni Moco, ni Pedrolo —no lo sabrán nunca—; pero era un centauro y basta. Lo era por ser caballo y chico. El que corriese más o menos no importaba. Nadie sabe lo que corren los centauros.

Conque va Gorito y se cae; Moco quiso saltar por encima, pero se lió en las cuerdas y cayó también. Y se enfadó. Y se pegó con su caballo. Le dijo unas cuantas cosas fuertes y el caballo se enfadó. Se cascaron, mientras los demás aguardaban que acabase el asunto. Juanito, que llegaba retrasado, ni siquiera preguntó la razón de la lucha. Nada de particular tenía. Cinco chicos se pegan diez o doce veces al día, con hermosas combinaciones: dos contra tres, dos contra dos, uno contra cuatro, uno contra dos, todos contra todos.

Mientras, Juanito tomó una piedra. Por si acaso. Cuando la tuvo en la mano, consideró —por milagro, porque Juanito era así, no consideraba nada— que la piedra pesaba mucho. No era muy grande y pesaba mucho. La tenía en la mano cuando Moco decidió extender el conflicto y le dió en la barriga. Juanito aprovechó la piedra para cascarle en la cabeza a su agresor. Resultó primero una palabrota, luego sangre y después un chichón.

Ciriaco se interpuso y quitó la piedra a Juanito. También notó el peso: "¡Uf, hierro!" —dijo—. Y se alegraron todos, porque Ochaíta el trapero pagaba unas perras por kilo de hierro. "¡Déjame!" —dijo Juanito—. Y comenzó a rascar el hierro, para ver si era hierro.

Y el humo también es viento. Pero, no, que no es viento. ¿De dónde salió el humo? El viento se sabe de dónde viene, y el hierro, y los niños que han encontrado el hierro. Pero, ¿y el humo? ¿Estaría encerrado en el hierro? Entonces, ¿el hierro estaba hueco? Extraño, extraño de verdad. ¿Qué interés puede ofrecer encerrar humo y llamas en un hierro hueco? Son cosas raras de la vida. Cosas que no pueden entender cinco chiquillos.

Los recogieron como pudieron, en mantas, en arpilleras, en los hules de las mesas. Bajo el sol que calcinaba las piedras yermas, yacían esparcidos, quemados, rotos. Hasta desnudos estaban. Los miembros... ¡Oh, Dios, por qué decir las cosas!

El estampido llegó a las barracas con un segundo de retraso. Los hombres que habían hecho la guerra supieron en seguida lo que era aquello. Las madres lo adivinaron instantáneamente. Ellos y ellas salieron corriendo, corriendo. Las barracas temblaban bajo los alaridos.

Los trajeron como pudieron, destrozados, desnudos. "Ha sido una bomba" —dijo uno de los hombres—. "¿Una bomba? ¿Quién la ha tirado?" "Nadie, mujer. Los chicos la encontraron." Las mujeres no se convencían. "Pero, ¿es que las bombas se encuentran?" "Hubo trincheras por aquí, mujer." Y era cierto. En los Carabancheles hubo en tiempos la geometría de unas zanjas. Pero fué tantos años atrás que casi no se acordaban.

Y mientras las madres buscaban en los cuerpos quemados un rastro de vida, una chica comentó: "¡Ay, Dios mío!, ¿cómo es posible? ¡Si hace quince años!"

Quince años no han bastado. En quince años

se estropean muchas cosas. En quince años se olvidan agravios y favores. Pero quince años no bastan para oxidar un metal, ni para pudrir su contenido. ¿Quién dejó esa bomba en la zanja? ¿Tú, Raimundo González Mateos, soldado de la 42 Brigada Mixta? ¿La arrojó Mohamed ben Jakub durante un golpe de mano? ¿Te estorbaba a ti, Prudencio Pahiño Muñoz, acemilero de las Falanges gallegas? Han pasado quince años. ¿Dónde estáis vosotros, los llamados Raimundo, Mohamed, Prudencio? ¿Habéis recordado alguna vez vuestras bombas de mano? Quizá no fuisteis vosotros. ¿Quién fué? ¿No lo sabe nadie? Bien, no importa, no importa demasiado. Lo que importa son los años transcurridos: los quince o dieciocho, es igual. No han bastado; el metal de la guerra sigue intacto. El odio continúa.

Ciriaco tenía padre y madre; Moco... mejor es no meterse en averiguaciones entre todos los hombres que maldecían y todas las mujeres que lloraban; Juanito no tenía padre ni madre, que sólo tenía dos hermanas y una tía; Gorito tenía su padre, del Ayuntamiento, que no vino porque nadie le avisó. La madre de Pedrolo estaba haciendo faenas, pero vino en seguida.

—“Es la guerra” —decían—. Lo decían todos. Y todos empezaron a recordar, como si los años transcurridos no significasen nada. Los que eran mayores, se encontraron de repente con el olor de la pólvora y la sangre. Y los que eran pequeños, con el miedo. Y preguntaban: —“¿Qué es la guerra?”. Y les contestaban: —“¡Calla, hijo, calla...!” —“¿Qué es la guerra?” —insistían—. —“¡Calla, hijo; que te calles te digo...!”

Se los llevaron, al hospital, al depósito, donde fuera. Marcharon con ellos, o se encerraron con el recuerdo los deudos. Y los amigos, y los curiosos, y los aforantes, siguieron hablando de aquellas cosas, de aquellas sencillas, horribles, naturales cosas.

¡Oh, Ciriaco, Gorito, Moco, Juan, Pedrolo! ¿Qué grandes resultasteis para el recuerdo! Y qué graciosa era tu panza de gitano, Moco; y tus piernas de alambre, Ciriaco; y tú, Juanito, ¡qué bien corrías pese a tus pies delicados! Y tú, Pedrolo, ya no tenías entre cuarenta y cincuenta meses. Tenías cuarenta, cincuenta, setenta años. Tenías la edad del recuerdo, la edad del recuerdo. La edad del sentimiento que hace decir: ¡Basta! En realidad, vosotros no merecáis eso, mis pequeños. Hicisteis estallar dos bombas y habéis muerto dos veces. Al rascar el metal rascasteis los recuerdos. Fué la ignorancia. Quince años son pocos para oxidar los metales. Y siendo pocos para oxidar los metales, son muchos menos para oxidar los recuerdos.

Los padres, y las madres, y las hermanas, y hasta las tías, prohibieron a los chiquillos que corrieran por las zanjas, que recogieran hierros, que se murieran sin avisar antes. A los quince días la orden estaba olvidada e iban por donde les daba la gana. Bien mirado, dichosos ellos por olvidar. Los mayores, los hombres, todavía siguen celebrando aniversarios de batallas, conmemoraciones. Lo seguirán haciendo siempre.

Y no es de extrañar que las bombas de mano hagan explosión cuando se las rasca un poco. Al fin y al cabo, las hicieron los hombres y quince años no han bastado.

Escrito por Tomás Salvador