



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

La Estafeta Literaria

Contiene:

LOS AUTORES, ANTE SU ESTRENO, por Alfredo Marquerie.

"EL CRISTO YACENTE DE SANTA CLARA", DE UNAMUNO, por Vicente Marrero.

PERFIL Y ANECDOTA DE EUGENIO SUE, por Juan Sampelayo.

LAS RAICES DEL CIELO, por Horia Stamatu.

CUIDADO CON LA AMARGURA, por José Vila Selma.

EXISTENCIALISMO EN LA ESCENA ESPAÑOLA, por R. Benítez Claros.

UNA BARAJA EN TRES POSTURAS, por Isaac Montero.

CUARENTA Y CINCO AÑOS DE CINE EN LA VIDA DE AUGUSTO GENINA, por Florentino Soria.

DEBUSSY Y LO "JONDO", por Fernando Ruiz Coca.

LA FERIA, cuento, por Francisco Gozávez.

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

INFORMACION DE BARCELONA, BURGOS Y OVIEDO.

CRONICAS DE AUSTRIA Y PARIS.

35 (TERCERA EPOCA)
3 - NOVIEMBRE - 1957

CINCO PESETAS

LOS AUTORES ANTE SU ESTRENO

Por

ALFREDO

MARQUERIE

Los médicos han prohibido a Pemán asistir a sus estrenos

López Rubio se encierra con llave en El Escorial

La personalidad de los autores teatrales no se expresa ni gota con la invención de sus obras. El perfil de cada dramaturgo, de cada comediógrafo, está también definido en su comportamiento y en sus reacciones antes y después del hecho casi traumático de cada estreno. Quienes les observamos de cerca y comprobamos de un modo directísimo sus reacciones lo sabemos bien. He aquí un índice esquemático de cómo son en el trance y trámite de estrenar algunos de los nuestros.



José
María
Pemán

Cortés, sencillo, amable y afable, Pemán, que en sus conversaciones intercala siempre algún motivo o anécdota de humor para dar pretexto a la sana risa, va o viene de Cádiz. Allí, en la paz de su mansión familiar, alejado de compromisos sociales y de urgencias telefónicas, escribe sus obras que luego trae a Madrid unas veces con destino fijo y otras con cierta duda oscilante entre una u otra compañía. Esa misma duda o insatisfacción suele acometerle cuando ya ha leído o va a leer: "No se —suele decir—. A mí me parece que el tema es interesante...". "Me he encariñado con los personajes...". "He cuidado el diálogo...". Pero el teatro —añade— ¡encierra tantas sorpresas!... Nunca está uno seguro... Preferiría no asistir al estreno... Paso un rato atroz... Los médicos insisten en que esto no conviene nada a mi salud.

En general, Pemán está siempre satisfecho con sus intérpretes. Jamás le oímos una palabra de desagrado respecto a ellos. En su actitud caballeresca, de gran señor



andaluz, está excluido el recurso de echarles la culpa de cualquier revés. Cuando no acierta, lo reconoce: "Fué culpa mía. No lo ví". Nos escribe siempre después de los estrenos, aunque la crítica sea adversa, con un sentido perfecto de la hidalguía y de la gentileza. Sólo se duele —y a nuestro modesto entender con razón— de la intransigencia de ciertos sectores juveniles que suelen dar "golpes bajos".

Juan Ignacio Luca de Tena

En Juan Ignacio la pasión teatral es absorbente y desbordante. Adora la escena por fuera y por dentro. Le habría gustado ser actor. Le encanta interpretar. Antes de los estrenos organiza constantemente lecturas de su nueva comedia. Escucha el parecer de todo el mundo. Le entusiasma oír opiniones y discutir los detalles. Atiende (Continúa en la página siguiente.)

Los nervios entre bastidores

(Viene de la página anterior.)

las observaciones, cuando le parecen razonadas. No se pierde un ensayo. Aconseja y "marca" los papeles. Vive intensamente el estreno y ausculta ávidamente las reacciones del público. Y "encaja" las críticas de un modo impecable y admirable. Le preocupa, en representaciones sucesivas, la "curva" de sus obras. Quiere en cada instante conocer "cómo van". Es un hombre de teatro por los cuatro costados.



**José
López
Rubio**

Está Pepe López Rubio siempre "al día" del teatro extranjero. Es difícil no encontrar el título nuevo en su biblioteca. Y para escribir sus obras, que planea larga y morosamente, se refugia en un hotel de El Escorial donde le cunde más el trabajo.

Cuando llega el momento de la lectura está seguro de algunas cosas, de ciertos efectos, del calibre de determinadas escenas, pero se siente acometido por la duda respecto a todo lo demás. Por eso rectifica, pule y lima en los ensayos y atiende las observaciones de las personas de su confianza.

En los estrenos oculta sus nervios. Pero bajo su apariencia flemática se esconde "el volcán". Su reacción ante la crítica suele ser desigual. En cierta ocasión hizo publicar en los periódicos una nota diciendo que atendiendo a las observaciones que se le habían hecho rectificaba determinado pasaje de su obra —¡caso insólito!—. Otras veces no es así. Pero, claro está —dicho sea en su disculpa— que los autores no son ángeles.



**Joaquín
Calvo
Sotelo**

Se enamora Joaquín Calvo Sotelo de sus diálogos. Le cuesta un enorme trabajo podar o rectificar. En el prólogo de la edición de "La muralla" ha contado las enormes dudas que le acometieron sobre el desenlace, acerca del cual se libró una verdadera batalla afectiva. En los ensayos es tremendamente minucioso. Tiene entre la farándula fama de exigente. Y desde luego lo es. "Se juega uno mucho" —afirma como disculpa—. Este hecho resulta innegable.

Después del estreno, y cuando la crítica es adversa, da las gracias con cierta reticencia: "A pesar de todo... quedo agradecido". Y cuando le preguntamos qué quiere decir "a pesar de todo", responde: "En esta vez no fuiste generoso conmigo... Aunque le encontraras defectos a la obra pudiste subrayar sus virtudes, porque creo las tiene...". Y enseguida una broma oportuna —Joaquín, cuando no se enfada, es hombre de humor— desvia el curso de la conversación ha-



**Víctor
Ruíz
Iriarte**

cia amables y risueños derroteros.

Tiene Ruíz Iriarte fe en su trabajo —gran virtud—. Se muestra siempre satisfecho de lo que está haciendo: "Estoy francamente contento de esta comedia. Pienso que me ha salido redonda y que encaja exactamente en la compañía para la cual la he escrito. La primera actriz tiene un papelón —ya lo veréis—. Y los demás también, por supuesto. No se pueden quejar."

"¿Cómo van los ensayos? —le preguntamos—. "Estupendamente" —responde de un modo invariable—. Su optimismo no le abandona. La noche del estreno ya es otra cosa. Pero sus nervios se calman en cuanto oye reír al público. "Ya han entrado" —dice—. "Esto es pan comido... ¡Si no podía fallar! Tenemos comedia para rato en el cartel..."

Se enoja seriamente con las críticas desfavorables. Acepta en cambio los pequeños reparos. En mi experiencia personal recuerdo una "bronca" gigantesca en el Cere Gijón y muchas cortesías llamadas telefónicas al día siguiente de la primera representación.



**Antonio
Buero
Vallejo**

Suele ser poco explícito acerca de lo que está escribiendo: "Me parece que es un tema ambicioso, pero resulta difícil... En fin: ¡lo que sea sonará!" "Se exige mucho." "Dudo acerca del segundo acto. Quizá lo deje reposar." "La prisa es la enemiga de los autores..." Le preocupan los repartos. Quisiera encontrar el intérprete ideal para cada personaje. Como es dibujante "ve" plásticamente sus decorados. Razona cada papel. Sabe lo que ha escrito. Es serio en todo y en vísperas del estreno procura guardar su equilibrio entre el optimismo lógico y el pesimismo temperamental. Cuando sale a saludar al público aparece pálido y trémulo, con cierto aire entre solemne y dolorido.

Reacciona ante la crítica —en mi caso al menos— de un modo absolutamente correcto. Pero alguna vez —conozco la anécdota— se enfureció...



**Miguel
Mihura**

A Miguel Mihura le cuesta un terrible esfuerzo "arrancar". Se va a San Sebastián. Gruñe acerca de

los hoteles. Regresa a Madrid. Se encierra. Va por las noches a su tertulia de "Chicote", luego a cenar con los amigos que le preguntan por el curso de la comedia que está escribiendo. "La verdad es —contesta— que no la he empezado." Y cuando le instan e insisten, responde: "Esto de hacer teatro es una lata... Primero hay que leer, luego ensayar, después hacer que los cómicos se aprendan los papeles, luchar con unos y con otros... ¡Resulta todo tan aburrido...! Ahora me voy a dedicar a la novela." Pero afortunadamente no es así. A pesar de lo que dice a Mihura le encanta el teatro y cada día se lo toma más en serio. Vigila mucho el fondo lírico que se esconde bajo su apariencia de hombre abrupto y sarcástico y, a pesar de que lo frena y refrena, asoma siempre debajo del humor de sus comedias, que son por eso irónicas y tiernas y, si se nos permite, ilusionadas y llenas de fantasía.

Cuando Mihura dice de un actor o de una actriz que son "antipáticos", todos sabemos que jamás les dará una obra para que la estrenen.



**Carlos
Llopis**

Ha sido actor Carlos Llopis y tiene del teatro un conocimiento directo y experimental. Como López Rubio va a escribir comedias al Escorial, pero a otro hotel. Pasan los días, las semanas, los meses y Llopis hace apariciones fugaces y nocturnas por "La India", pero la obra no progresa. Sucede frecuentemente que a Llopis no le agrada un acto, o los dos, o los tres. Y en vista de eso no entrega la pieza, aunque con ello se perjudique notoriamente, como ya le ha sucedido varias veces. Sólo cuando realmente le parece interesante y gracioso lo que ha escrito y sobre todo cuando los efectos están bien calculados, y cuando hay sorpresas para el espectador y cuando el desenlace es otro del que pudiera parecer a primera vista, el autor se decide a entregar la comedia en todo o en parte. Y en general hasta el último momento no encuentra el título, una de las cosas que más le cuestan.

A medida que progresan los ensayos, los nervios de Llopis se van excitando y el día del ensayo general —y por supuesto la noche del estreno— coge una calentura espantosa. Después se queda tan tranquilo. Y también es de los que atienden los consejos razonados de la crítica. Y de los que dan las gracias —sigo hablando por experiencia personal— cualquiera que sea nuestro juicio.

Naturalmente esta lista de autores es muy incompleta. Hemos dado unos cuantos nombres arquetípicos y por vía de ejemplo. Los demás, con ligeras variantes, se parecen a unos o a otros. Quizá como a algunos les sucede con las críticas de sus obras, no se vean ni se reconozcan, y piensen que no son así, que también hemos fallado en su análisis personal como nos equivocamos en sus estrenos.

Prado, 21

Las tertulias en el aula pequeña siguieron prestando su marco a las lecturas poéticas de los jueves; fué esta vez el poeta Eduardo Carranza, el que leyó y comentó un cuento de Tomás Carrasquilla.

El Ateneo continuó editando sus Cuadernos de Arte; obra de Jaime Ferrán el que recogía la pintura de Santi Surós, y de Barnett D. Colan, el que comentó la obra de José Luis Galicia, cuya Exposición de Litografías se inauguró el día 15 en la Sala de Prado.

Bajo el patrocinio del Ateneo madrileño se están desarrollando tres interesantes ciclos de conferencias: Poesía, Novela y Teatro.

Dentro del primero disertaron Rafael Morales, que abordó el tema de la poesía religiosa desde Unamuno hasta nuestros días, y José Hierro, que habló de la evolución histórica de la poesía social. José García Nieto y Claudio Rodríguez continuaron este ciclo, abordando los temas de "Neoclasicismo" y "Poesía autobiográfica" que fueron seguidos con un gran interés.

En novela, Miguel Delibes nos habló de la "Cara y Cruz de la novela española contemporánea" y Gironella nos explicó porqué —a su juicio— no se conoce la novela española en el extranjero.

Alfredo Marquerie con "El teatro visto desde la crítica" inició el ciclo teatral, cuya segunda conferencia fué desarrollada por Ana Mariscal, con el título de "El Teatro y el Actor".

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. Escribá.

Confecciona:

Luis Fernández Cancela.

Precio de suscripción:

Un año (52 números) 250,—

Un semestre (26 núms.) 125,—

Número atrasado 10,—

Edita:

EL ATENEIO DE MADRID

Prado, 21

"El Cristo yacente de Santa Clara" de Unamuno



A PRIMERA vista, la imagen de Cristo en la poesía de Unamuno, parece oscilar entre dos polos: por un lado, su poema al "Cristo yacente de Santa Clara" (1913), y, por el otro, su libro "El Cristo de Velázquez" (1920). Pero entre estos dos Cristos, en el fondo, no existe tanta diferencia como se ha solido creer.

Para estudiar la imagen de Cristo en la obra de Unamuno, es imprescindible empezar por su poesía, pues, pese a su polifacetismo, Unamuno se consideró siempre y sobre todo poeta, y es, precisamente, en la poesía donde con más intensidad se ocupa del tema.

Del poema al "Cristo yacente de Santa Clara", además de recogerlo en uno de sus mejores libros, en "Andanzas y visiones españolas", habla Unamuno con especial acento varias veces, incluso en una de sus obras de teatro, "Soledad" y en un artículo, "1933 en Palenzuela". La visión es profundamente sintomática para conocer su imagen de Cristo y, en buena parte, también, el carácter de su obra, sobre todo, cuando ha de tenerse en cuenta, como textualmente escribe, que fué "cierto remordimiento de haber hecho aquel feroz poema —lo hice en esta misma ciudad de Palencia, y en dos días— lo que me hizo emprender la obra más humana de mi poema "El Cristo de Velázquez" (1).

Expuestas las cosas así, todo parece claro. Unamuno escribe un poema "feroz" sobre un Cristo yacente, "un trágico Cristo de tierra", que encuentra en un convento de monjas palentino. Luego siente "cierto remordimiento" ante su obra y compone su libro "El Cristo de Velázquez", sólo, en cierto modo, su polo opuesto y a juicio de la gran mayoría de sus críticos su mejor obra poética e, incluso, la más cristiana. Pero todo esto, que parece tan claro, se complica cuando vemos con relativa frecuencia en la obra posterior de Unamuno, en su "Romancero del Destierro", y en su obra póstuma "Cancionero", —que lleva como subtítulo "diario poético—, una imagen de Cristo de estilo similar a "la áspera poesía de inspiración paramera" de aquel "Cristo yacente de Santa Clara". Además, el mismo "Cristo de Velázquez", suscita interpretaciones muy variadas entre sus comentadores. El tema, pues, merece que vayamos por partes, y merece, también, una exposición ordenada.

"Andanzas y visiones españolas", donde se recoge el poema, es un libro de visiones, "de visiones rítmicas" como las llama su autor. Un conjunto poético que entraña una serie de interpretaciones del paisaje español, sentimiento muy agudo en Unamuno, que ya en el prólogo justifica por qué no quiso insertarlo en sus novelas, prefiriendo relegarlo a páginas como las que ahora agrupamos. "Lo que en el libro no está en verso —escribe— debería estarlo", e indudablemente hay en todo él, prosa y verso, una innegable unidad poética (2).

Se dice por muchos que el "Cristo yacente de Santa Clara", es una momia, pero parece ser más bien —y Unamuno se hace eco de ello— un maniquí de madera, articulado, reubierta de piel y pintado. Con pelo natural grumos de almazarrón en el que fingen cua-

jarones de sangre; la boca entreabierta, negra por dentro y no todos los dientes; los pies con los dedos encorvados...

Se encuentra en la Iglesia de Santa Clara, convento de pobres clarisas y por más señas, legendario. Se trata de la Iglesia de la leyenda de Margarita la Tornera, la del poema de Zorrilla, donde la Virgen hizo de tornera, mientras la que lo era del convento se fué —"por sed de maternidad"— a correr tierras en brazos de un tenorio, y al volver, las monjas, sus compañeras, no se habían percatado de su ausencia.

Además de la imagen en sí y de la vieja leyenda, a Unamuno le decía mucho el contorno en el que todo está enclavado. La Palencia, antigua, pero no vieja, la "Pallentia" de los romanos, "como un oasis en medio de la trágica meseta de la Tierra de Campos, de los Campos Góticos." "Tierra paramera que corona calizos escarpes, terrible páramo que se ve como un mar trágico y petrificado desde la calva cima del Cristo del Otero". "¡El páramo!", exclama Unamuno. En él se ha vendido una hectárea de terreno por seis duros —¡treinta pesetas!— y para aprovechar no más que una cosecha. ¡El páramo! ¡Y que áspera poesía la que inspira! ¡Cuánto de áspera poesía profética, jeremiaca apocalíptica, contiene la obra de este hombre trágico y vasto y lisiado como el páramo. Al borde del desierto —Castilla es un desierto para Unamuno—, han brotado los más jugosos, los más

fuertes cantos de la eternidad del alma. Ni hay agua como el agua profunda, solteraña, del desierto."

La torre clara de la Iglesia de San Miguel, con sus grandes ventanales góticos, una verdadera aguja gigantesca, con su ojo abierto a un cielo claro, le sugiere a Unamuno la imagen de la aguja evangélica por donde, muerto de sed como el páramo mismo, pasa el camello que ha peregrinado. Todo se funde en la visión de Unamuno: su imagen de Cristo, su fe, su alma, su España y su afán por parangonar lo que él llamaba "nadismo místico español" con el nihilismo de otros climas. Tan fundido, que, el Cristo de Santa Clara, para Unamuno es el Cristo del páramo. "El páramo —dice— es una escombrera, escombrera del cielo. En día de terrible bochorno, las piedras de encima del cielo han ido dejando caer su polvo a que se pose en este suelo. Y no el agua. "El Cristo yacente de Santa Clara es el Cristo formidable de esta tierra", "El Cristo del Páramo: Páramo trágico" (3).

"... Porque él, el Cristo de mi tierra es sólo tierra, tierra, tierra, tierra...; carne que no palpita, tierra, tierra, tierra, tierra...; cuajarones de sangre que no fluye, tierra, tierra, tierra, tierra..."

Ante un poema así, no debemos, por lo pronto, olvidar la situación espiritual de su autor torturado por problemas interiores y dando de

(1) Unamuno: "Andanzas y visiones españolas", "En Palencia", C. Austral, p. 223.

(2) Unamuno: "Además...", "Nuevo Mundo", 27-VIII-1923, recogido en el tomo VI "De esto y de aquello".

(3) Unamuno: "Andanzas...", loc. cit., pág. 222.



tal modo encarnadura a una congoja permanente que de ella hizo la sustancia de su obra. Tampoco debe pasarse por alto su interpretación sumamente parcial de la realidad hispánica. El fenómeno "del 98" está hoy bastante estudiado dentro de una gama muy variada que va desde los críticos de arte y literarios hasta los historiadores y pensadores, coincidiendo todos ellos, por lo general, en que aquellos hombres del 98 tenían ante sus ojos exclusivamente la "España barroca", pero no en cuanto contrarreformadora, sino vista como pudiera verla un Barrés, un Verhaeren, un Larreta o un Zuloaga, deformada en la española lúgubre, en una palabra, en la "España negra".

Pero aunque Unamuno reniega de España, y reniega por lo mismo que sus compañeros de generación, por amor hacia ella, no dudemos que la visión parcial de la realidad hispánica debe mucho a una visión de nuestra patria hecha fundamentalmente desde fuera, visión que por aquellos años había ya circulado bastante y de la que empezaba entonces a hacerse eco por primera vez en bloque una generación de españoles. Este es el gran escándalo de fin de siglo español, o con otro nombre, ésta es la palabra del 98.

A este respecto, basta recordar los juicios de Azorín en la célebre polémica que suscitó la "cuestión Zuloaga", en los alrededores del año 1910, en la que entraron en liza las plumas más caracterizadas del momento. Sostenía Azorín que Zuloaga nos daba la visión deformada que los franceses tenían de nosotros. "Las visiones que Zuloaga lleva a sus lienzos —decía— están forzadas para encajar dentro de un prejuicio extranjero, y la España que retrata en tales pinturas no es la España real y auténtica en que todos los españoles vivimos" (1). El fenómeno de la españolada y su seducción sobre nuestros cerebros "más recios" no ha sido aún debidamente estudiado. Para poner un ejemplo más reciente, ¡cuántas veces se ha llamado la atención en la poesía moderna española sobre lo mucho que la visión andaluz de Lorca debe a los franceses!

A Unamuno le pasó lo que a Zuloaga: que se encontró, conque los críticos y los artistas parisienses se entusiasmaron con su energía de hijo de la naturaleza, con su temperamento impulsivo e indomable. La España abrupta, la *couleur locale*. Queriendo huir de un idioma literario que carecía de vida interior, un idioma de formas huecas; del opele de falsas visiones panorámicas, Unamuno, fué, como la mayoría de sus compañeros de generación, víctima de un retoricismo de signo inverso y absurdo, porque tan absurdo es que la florista se case al final con el príncipe, como que muera estrangulada en manos de éste. Tan absurdo es la España de colorines y panderetas, como la España seca, desgarrada y jorobada. Así dentro de un círculo vicioso aquella Europa que venía de vuelta de su ruta de desilusiones empezaba a entusiasmarse con la literatura bronca y bravía que, por aquel entonces, comenzaba su carrera de éxitos en el mundo y que, precisamente, se correspondía, en cierto modo, con la forma de vida típicamente española que, quíerose o no, tiene caracteres absolutos; aquellos caracteres absolutos que a Europa le faltaban. Es verdad, que, desde afuera, se ha querido evitar muy a menudo y cuidadosamente la perspectiva religiosa y por ello se quiere ver en el casticismo español un terreno neutral por donde pasear sin olvidar el hecho

diferencial. Eso mismo hicieron algunos españoles, entre otros, Unamuno. Pero ya lo dijo de forma lapidaria López Ibor: "el casticismo es la forma civil, secularizada, del ultrontanismo" (2).

Que Unamuno cayó de lleno en la española cuanto canta sus cristos, no hay la menor duda. Y si alguna hubiere basta leer para des-hacerla su ensayo "El Cristo español" que relaciona nuestra plástica barroca con las corridas de toros y que a juicio de un autor tan poco sospechoso como Aranguren es "una de las más crasas españoladas que se han escrito nunca".

En ese ensayo, que trata de justificar en prosa lo que ha cantado en verso, decía Unamuno: "Me gustan esos Cristos lividos, escuálidos, sanguinosos, esos Cristos que alguien ha llamado feroces. ¿Falta de arte?, ¿barbarie? No lo sé. Y me gustan las Dolorosas tétricas, maceradas por el pesar". "El Cristo español —me ha dicho muchas veces Guerra Junqueiro— nació en Tángier. Tal vez, tal vez es un Cristo africano". "Cuando usted vea una corrida de toros —seguí diciéndole— comprenderá usted estos Cristos. El pobre toro es también una especie de Cristo irracional, una víctima propiciatoria cuya sangre nos lava de no pocos pecados de barbarie."

Por lo que se deduce del poema al "Cristo yacente de Santa Clara" y de la lectura de su ensayo "El Cristo español", es evidente en Unamuno una decidida voluntad de hacer de Cristo un mito. A esta conclusión hemos llegado después de estudiar su visión global de Cristo, tanto en su obra literaria como de pensamiento.

Los versos finales del poema, "y Tú, Cristo del Cielo, redímonos del Cristo de la tierra", quieren ser algo así como una salvación. Unamuno parece poner especial empeño en hacer constar que "este Cristo no es el Verbo que se encarna en carne vividera, etc." No obstante, "el feroz poema" le produce, según confiesa, "cierto remordimiento". El tema es difícil de abordar, porque en su autor, que se define como "sentidor", no se separan tan fácilmente el mundo de las ideas del de las congojas existenciales. Pero lo que en sí es difícil de dilucidar no deja de iluminarnos con un contexto global de su pensamiento.

A esta visión subjetiva de la realidad social española ha de unirse la propia situación espiritual de Unamuno, su propia desesperación, inseparable de su visión de Cristo. "Así —escribe—, hay un Cristo triunfante, celestial, glorioso; el de la Transfiguración, el de la Ascensión, el que está a la diestra del Padre, pero para cuando nos hayamos transfigurado, para cuando hayamos ascendido. Pero aquí en esta plaza del mundo, en esta vida que no es sino trágica tauromaquia, aquí el otro, el livido, el acardenalado, el sanguinolento y exangüe."

Unamuno no comprendió nunca el carácter dionisiaco, de pentecostés, del Cristianismo. A pesar de su quiotismo, ya se lo decía el escritor uruguayo Zorrilla de San Martín: en su alma, al fin, triunfa Hamlet sobre Don Quijote. También Maeztu le criticó duramente su sentido de la religión, sumamente ególatra y egocéntrico. Eran muchas las cualidades que se daban juntas en Unamuno y que le hacían dirigir su mirada unilateralmente en una dirección. El mismo lo dice a propósito de su imagen de Cristo: "En tomándole el gusto, ya otros ambientes resultan desabridos. Es como la austera hermosura del páramo. El que temple su alma, o la destemple —no lo sé—, en la contemplación de los Cristos ensangrentados y desangrados, no se hace luego a otros" (3).

Además de un Cristo español, Unamuno hablaba de un Dios español. Y todavía en sus últimos años se apoyaba firmemente en estas ideas de un Dios que realiza y teje el pensamiento divino en la Naturaleza y en la Historia, de un Dios que sueña a una España y a sus hombres sobre ciudades, ruinas y montes españoles. "El cielo en que quiero creer —decía— es una España celestial y eterna, y mi Dios un Dios español". (Niebla, pág. 282). Que en este pensamiento, con un fuerte sabor a Dostoievski, hay una voluntad mítica no ofrece duda. El siguiente pasaje de una carta fechada en Hendaya, el 13 de diciembre de 1929

(2) López Ibor: El proyecto vital español, "Punta Europa", núm. 13.

(3) Unamuno: El Cristo Español. Ensayos, II, 317. Ediciones Aguilar.

es bastante significativo: "Y si he de serle sincero, y como el Universo espiritualmente es Dios, debo decirle que yo, el español eterno, al intentar eso, trato de españolizar a Dios para divinizar a España" (4).

Los grandes poetas, por muy errados o vulgares que a veces nos puedan resultar, tienen la facultad de saber decir cosas de manera única. Ellos, mejor que ningún otro tipo de la especie humana, saben lo que es sentir el soplo de la inspiración y lo difícil que es hacerle resistencia.

Indudablemente, el feroz poema al "Cristo yacente de Santa Clara" es un poema único. Como visión poética, posiblemente, de los suyos, de los de más fuerza plástica. Un poema, además, chocante, ruidoso. Renunciar a su inspiración, una vez sentida ésta, para un hombre de la textura de Unamuno, era prácticamente casi imposible. El lector, máxime si es descreído, tal vez objete, que ante un poema así no hay por qué plantearnos problemas de índole extraliteraria. Pero es el propio Unamuno quien se los plantea y quien nos confiesa que sintió "cierto remordimiento".

Para un cristiano corriente y moliente, por muy horrible artísticamente que sea una escultura, por muy nadista que sea su interpretación y por muy paramero que le resulte su contorno, es Cristo, en últimos términos, quien está ahí representado. Alguna conmoción muy honda ha tenido que sentir un alma para usar un lenguaje que llame a Cristo, "Cristo pesadilla", o para decir que "Dios quiere purgar de culpa su conciencia" o que es "la Gana, la real Gana que se ha enterrado en tierra..."

De poco sirve la explicación de que éste es el Cristo español y no el Verbo que se encarna en carne vividera. Eso que lo digan los de la leyenda negra, pero un máximo español! Ni en España ni en ningún país cristiano se puede separar la imagen de Cristo, por muy imperfecta que esta sea, del Cristo del Evangelio, sin el cual, claro está, no se comprendería. Si en los pueblos de la Cristiandad hay muchas imágenes deformadas de Cristo, no es, precisamente, la española, la más deficiente ni la más adecuada para que Unamuno eleve a la categoría de símbolo nacional "un zurrón de huesos y de podre que no es varón, ni hembra, sin sexo alguno... Cristo pre-cristiano y post-cristiano, Cristo todo materia, árida carroña recostrada con cuajarones de sangre seca..."

El poema, tal como lo presenta Unamuno, no resiste el análisis de una crítica histórica. Es irreverente e injusto. Hasta un crítico, tan unamuniano como Valbuena Prat al hablar de él, dice que Unamuno, más que cantarlo, lo escupió (5). No obstante, mana de él una fuerza poderosa, misteriosa, negra. Este Cristo terroso y obscuro de la gran españolada de la España negra, ofrece una de las características más peculiares de la estilística unamuniana: escribe mejor cuando arremete contra algo o contra alguien, cuando se siente en ira, cuando destruye, cuando demole, cuando protesta. Observación que sus lectores no pueden olvidar fácilmente, así como tampoco esta otra: en sus poesías raras veces adopta Unamuno una actitud de piedad ante Cristo, sino, ya lo hemos dicho, de voluntarismo creador.

El poema al Cristo yacente de Santa Clara, en la obra unamuniana no es un mero lapsus o un episodio incidental. No es un poema circunstancial. Unamuno da a su visión un valor simbólico y la extiende al área nacional. Y no se trata de un símbolo encontrado por pura casualidad. La visión es vieja en Unamuno y perdura hasta los últimos años de su vida. Por todo ello exige que le demos el relieve que merece. Es en extremo sorprendente que en las mismas "Andanzas y visiones españolas", al tiempo que Unamuno confiesa expresamente que sintió cierto remordimiento por haberlo escrito, se deleite con cierta morosidad contando su historia y reproduciéndolo, no sin cierta ufania, en dos sitios distintos, una vez en verso y otra en prosa. ¿Es esto remordimiento? Por el contrario, ¿no nos está diciendo a cada paso su autor que siente la alegría de un hallazgo, de una visión desesperada y angustiada?

(4) Cit. por G. de Torre: "La aventura y el orden", Buenos Aires, 1943, pág. 74. Vld. también Carlos Clavería: "Temas de Unamuno". Ed. Gredos, pág. 33.

(5) Valbuena Prat: Unamuno y Canarias: "La Gaceta Literaria", pág. 10, del extraordinario homenaje a Unamuno, 15-III-1930.

LOS CRISTOS La poesía bamboleana del salmantino, solitario y adusto, verso prieto, desde la esquina de Vicente Marrero, crítico absorto y mínimo en las imágenes literarias y en las ideas sustanciales, mientras a través de las antologías continúa sonando el redoble de «El Cristo de Velázquez» como la crisis misma del 98...

(1) Azorín: La España de un pintor, "A B C", 9-V-1910.

Una renovación en la técnica de la novela

- MICHEL BUTOR ha escrito un monólogo interior de lo verdadero y lo lógico
- ROBERT PIGUET ha publicado una novela sobre lo real y lo imaginario con construcciones inéditas

EN una época en que la novela tradicional continúa teniendo un éxito permanente cerca de un amplio público, se pregunta uno con cierta inquietud si hoy día pueden intentarse experiencias semejantes a las que realizaron Proust, Joyce, Kafka o Faulkner, para renovar un género que parece estar condenado al más intransigente realismo. ¿Hay que convenir que la novela contemporánea sufre una crisis de la personalidad, que se contenta con evocar, a partir de una historia más o menos bien contada, la fría realidad o uno de los múltiples aspectos de la vida, tal como cada uno puede verla en su desarrollo cotidiano, sin llevar algún elemento original a esa realidad, sin contribuir a ensanchar el campo de investigación de la conciencia? Felizmente no, puesto que, desde algún tiempo, jóvenes novelistas se esfuerzan en salirse de los terrenos trillados, y su aplicación para conseguirlo merece que se les preste una particular atención, que se les anime a perseverar en sus intenciones, que se les felicite de haberse impuesto sacrificios que, tanto en el plano de la composición, como en el de la escritura, pueden concurrir a hacer de una novela

una verdadera obra de arte. Y así es cómo Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget están entre los autores de la nueva generación que contribuyen con más eficacia a rejuvenecer un género que ha podido temerse estuviese ya pasado. Sus últimas novelas son una prueba convincente de ello.

"L'Emploi du Temps" (1), de Michel Butor, nos aparece como una especie de epopeya interior en la cual el monólogo concebido bajo la forma de un diario íntimo que evoca simultáneamente acontecimientos habiendo tenido lugar en épocas diferentes, está sistemáticamente utilizado para dibujar el combate de una conciencia en lucha con la realidad que a todo momento parece escapársele, cuando más profundamente empeñada se encuentra en esa lucha. La realidad se simboliza aquí mediante un pueblecito; y el narrador se propone describirnos la lucha que lleva contra ese pueblo para conocer sus misterios. Pero el héroe de la novela se dará por fin cuenta que, para él, la realidad no era más que un extraño juego de apariencia por el que se ha dejado engañar y del que es la culpable víctima. Pero más que el asunto tratado, es el estilo y la construcción de la obra las que tienen una originalidad evidente. Michel Butor, heredero de Proust, y cediendo fácilmente al lirismo, ha deseado "arrastrarse hacia la memoria" al asociar en un mismo acto creador la evocación de los recuerdos y la misma acción del espíritu sobre esos recuerdos. Y, gracias a un estilo que sigue fielmente los contornos de su pensamiento, llega a comunicar directamente al lector cada una de las impresiones que recibe. Como lo indica Roland Barthes en su interesante ensayo

titulado "Le Degré zéro de l'écriture" (2): "el estilo... es el producto de un impulso, no de una intención, es como una dimensión vertical y solitaria del pensamiento". El modo de escribir de Butor es una perfecta demostración de esta afirmación.

Más astuto que Butor, menos preocupado de entregarse en cuerpo y alma al vértigo de la escritura que de someter ésta al rigor de sus observaciones, Alain Robbe-Grillet ha confirmado con "Le voyageur" (3) sus prodigiosos dones de narrador que ya nos había revelado su primera novela "Les Gommies". Atraído por todo lo que una representación geométrica puede sugerir, Alain Robbe-Grillet, trata de componer sus relatos en función de una perspectiva en donde el espacio y el tiempo se hallan estrechamente conjugados, enseñándonos el mismo tiempo lo que significa la relación espacio-tiempo en el plano humano. El héroe principal del "Voyageur" es un viajero de comercio que trata de vender relojes a los habitantes de una pequeña isla recorriendo la menor distancia posible y en un mínimo de tiempo. Pero cuanto más adelantara la hora, más camino tendrá que hacer y más obstáculo que vencer. Y esa sensación de verse inexorablemente vencido por el tiempo y por el espacio, está maravillosamente bien descrita por Alain Robbe-Grillet que maneja su intriga con un gran dominio.

Robert Pinget, en el "Graal Flibusté" (4) mezcla la fantasía a lo real, lo gracioso a lo serio, lo fútil a lo grave, inventando una mitología muy personal en la que el humor y la fantasía campan por sus respetos. Robert Pinget abre nuevos horizontes sobre el universo de lo insólito, y, narrador nato, teniendo las virtudes de un mo-

ralista preocupado por lo sobrenatural nos da con esa novela poética una especie de versión moderna de "Candide... en el país de las maravillas". Es ésta, sin duda, una tentativa audaz que debe ser acogida con simpatía.

He aquí, por consiguiente, tres escritores que, siguiendo su naturaleza, se esfuerzan en librarse de todo lo que es convencional, y su principal mérito es hacer indispensable en sus obras lo que, para un lector poco enterado de los problemas que plantea la literatura, puede parecer arbitrario, artificial, hasta inútil. El arte del novelista es devolver a la vida lo que toma de ella para fijar su poder creador observándolo, sin embargo, a través del prisma de su conciencia. Y lo esencial, para el escritor, es tener o proponer una visión personal del mundo, suscitar por el juego de la escritura y del pensamiento, una realidad interior, intemporal, que esté a imagen misma de la realidad cotidiana vivida por los unos y los otros, pero que no sea la reproducción exacta. A consideraciones de este orden han obedecido Michel Butor, Alain Robbe-Grillet y Robert Pinget, y, al tratar de descubrir una forma de expresión inédita que correspondiera a la manera que conciben lo verdadero, lo lógico, lo real y lo imaginario, tienden a renovar la técnica de la novela. A su lado, conviene citar los nombres de Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Marcel Buélu, Jean Cayrol, Jean Lagrolet que tienen análogos propósitos y cuyos libros son en su mayoría excelentes éxitos.

JEAN CLAUDE IBERT

En exclusiva para LA ESTAFETA LITERARIA.

(1), (3), (4) Editions de Minuit-Paris.
(2) Editions du Seuil.



LA TERCERA NOVELA DE FRANÇOISE SAGAN

Con la gran media luna de su cara de tonta, el jersey existencial y la sonrisa millonaria, Françoise Sagan, la mujer que embobó a los suspicaces, ha conseguido publicar su tercer libro "Dans un mois, dans un an" sin una sola protesta.

Solamente hace unos meses su "jaguar" se hizo trizas en las carreteras de Francia. "Bonjour, tristesse" y "Un certain sourire", sin embargo, salvaron la piel para la vergonzosa posteridad del existencialismo.

Ahora, su última novela será distribuida con la celeridad del relámpago. Fatalmente célebre, desconsoladoramente famosa, sus pocos años valen para demostrar la ingenuidad del público, que se queda con la boca abierta, sin entender la trampa de sus personajes... Algo sigue oliendo mal dentro de ellos, porque algo huele a podrido en sus tristezas



Perfil y anécdota de EUGENIO SUE



acaso entre los restos de papel de los traperos, donde un día, hace ya de esto muchos años, Tomás Borrás, entonces era Tomasito, encontró en un cubo trapero una primera edición de Lope, y quien quiera saber más de tan feliz hallazgo vaya a la Hemeroteca y allí, en LA ESTAFETA LITERARIA colorista y alegre de los años lejanos, hallará la debida historia, que alguien relató por boca de Tomás Borrás.

Al recordar aquellos viejos folletines, hoy ya raras piezas en el campo de la bibliofilia, como un día lo serán, quien sabe, los tomos de Marisa Villar de Francos, o del F. B. I., nos viene a la pluma el recuerdo de un folletinista de quien en este año de 1957, se cumplen los cien años de su muerte. Por eso le recordamos y para que si quedan todavía lectores gustosos de tal prosa folletinesca, que si quedarán, se enteren de algunas cosillas de su vida, cosillas menores, cosillas que en esta ocasión no son como en otra personales recuerdos, sino fruto de lecturas por aquí y por allá, de espigar en este y en aquel lugar, para así, enterarnos de que D. Teófilo Gautier, había esperado a morir hasta que don Eugenio terminase de publicar en los "papeles" parisinos tal o cual novelón, de los que allí aparecían en folletones diarios. Cosa ésta que también se ha contado sucedía en estas nuestras tierras madrileñas con algunas gentes respecto a los de D. Manuel Fernández y González, y demás "compañeros mártires" del folletón.

Parisino, Eugenio Sué, nació en 1804, en la calle Nueva de Luxemburgo, número 106. Uno de los

que mejor le han estudiado, Edmond Jaloux, de la Academia Francesa, llega a pensar que nada menos que Fedor Dostoiewsky, se ha inspirado en sus folletines para sus obras geniales, pero bueno, esto son cosas serias y nosotros andamos ahora recopilando perfiles y recuerdos del caballero Eugenio, que como ayudante de manos de cirujano, así diríamos hoy, entonces no pasaba de auxiliar, estuvo aquí en la guerra en que al señor Napoleón, tan mal le fuera.

A él en la vida comenzó yéndole bien a pesar de que gastaba más de lo que podía, a todos pedía dinero y le gustaba lo del lujo un horror, como le gustaba meter a sus personajes en un maremagnum del que luego los sacaba con dificultad y como anécdota que lo explica claramente, valga la que un escritor francés recoge en sus recuerdos parisinos. Nos dice Ernest Legouve, cómo muchas mañanas recibía una carta de Sué en que le decía: "Mi buen amigo Ernesto. Estoy en un momento difícil, lee este folletón que te mando y dime cómo demonios sacaré a los personajes de la situación en que se encuentran. Iré esta tarde a las seis a verte, cenaremos y después de cenar, veremos juntos lo que puede hacerse." Cuando llegaba —sigue contando Legouve— le decía yo: "Miserable, ¿cómo los has metido en tal situación, por qué colocarlos en semejantes breves? Me respondía cuánto le gustaba aquello. "Bien —decía Sué— en la vida hay situaciones semejantes, razonemos un poco, pensemos que son seres reales y que se encuentran realmente en grave momento, así es que vamos a ver lo que puede hacerse por ellos." Y lo que podía hacerse era una árdua tarea a la que dábamos fin, ayudados por algunos vasos de vino.

También esta escena del folletinista que no sabe hacer con sus personajes, la hemos oído contar más de una vez respecto a algunos maestros de nuestro folletín.

Para unos, era cruel Eugenio Sué, dado que era hombre al que le gustaba —y así lo cuenta algún biógrafo— la maldad, pero a la par, para los más, era el autor de "Los Misterios de París", y otros tantos folletines, un verdadero dandy; tanto es así que su nombre figura entre los fundadores del Jockey Club.

En su juventud tenía buena pinta, e iba muy bien vestido, viviendo bien en el invierno en París y en el verano en las fincas de campo de los amigos y parientes. Uno de sus biógrafos nos dice como le gustaban las antigüedades y los muebles caros, teniendo al parecer su despacho muy alhajado de cuadros y esculturas, de tapices, de antigüedades de todas clases, e igualmente lujosos eran su salón y su comedor, si bien en todas las habitaciones de la casa reinaba, no se sabe por qué, la más tremenda oscuridad. Por parecer más alto llevaba altos tacones y cabellera muy cuidada, esto, claro está, no por parecer más alto, sino de mayor elegancia, le gustaban las joyas y usaba a diario un bastón ornado de pedrería.

De sus libros, folletines marineros, folletines parisinos y toda clase de folletines, algunos de los cuales han vuelto a ver recientemente la luz en ediciones muy cuidadas, que nada tienen que ver con aquellas folletinescas de otros tiempos, se podrían decir muchas cosas de toda índole, pero ahora no hay sitio aquí, además no era aquél nuestro propósito, aquí no queda sitio sino para contar que se murió un 3 de agosto de 1857, por lo cual hasta hoy hemos tenido que retrasar el recuerdo de su centenario. Un aneurisma que se rompió, tuvo la culpa de que no volviera a escribir más folletines, de que no volviera a ir más al Café Inglés de París, de donde era un asiduo concurrente.

Juan SAMPELAYO.

EN los tableros de los libreros de viejo en donde se reúnen en montón las novelas policíacas y las rosas, las obras descabaladas y las revistas que murieron en flor, se encuentra uno a veces en la hora dulce de la busca y rebusca, un folletín de Sué, uno, de nuestro Manuel Fernández y González, se encuentra uno con aquellos cuadernos que eran pasto de la lectura de las almas sencillas. Allí están, o



LA ROSA

Mi corazón latió
con ritmo nuevo.

Mis ojos
se aferraron al suelo. De re-
mis pies [pente.
olvidaron su ir. Precipitado.
Allí, sobre el asfalto —a la bo-
[ca del Metro —
pétalos de una rosa.

No marchitos
aún,
de amarillo color. Tersos. Con
[vida,
vida reciente, pero desgajada
en aquella riada. Cruelmente.

Era bello. Era extraño. Qué
de mundos, [contraste
una flor que yacía
sobre lo gris. Caliente,
y unos seres pasando
atropelladamente. Indiferentes.

No podía alejarme.

Me dolía la rosa. No en la
[tierra. Muriendo,
me crecía
suave
por las venas
su desgarrada carne
embelleciendo
lo que nunca belleza ha po-
[sido.

Me arrollaron al fin.
Bajé las escaleras. Impelida,
y mientras me alejaba
yo pensaba en la rosa. Des-
y pensaba también [hojada,
que acaso Dios
lo habría así previsto en sus
[designios,
para que mis pupilas —aun-
[que fuera una vez—
se posaran
sobre el asfalto gris. Con gran
[ternura.

María ELVIRA LACACI.
Premio Adonáis.

EDITORIA NACIONAL

Servicio de novedades

Colección

LIBROS DE HISTORIA

Volúmenes de 24 X 16,5 centímetros, profusamente ilustrados, encuadernados en tela, con sobrecubierta a todo color.

Historia militar de la guerra española (Tomo I), 300 pesetas.

por

MANUEL AZNAR

Colección

LIBROS DE ACTUALIDAD INTELECTUAL

Volúmenes de 21 X 15,5 cms. Magia y milagro de la poesía popular. 75 pesetas.

ENRIQUE ILOVET

(Ilustraciones de José Caballero)

Colección

LAS TIERRAS DE ESPAÑA

Volúmenes de 22 X 16 centímetros. Sobrecubierta a todo color.

por

LUIS ANTONIO DE VEGA

(Ilustraciones de Goñi)

Colección

O CRECE O MUERE

Volúmenes de 19 X 11,5 centímetros, 10 pesetas.

N.º 112.—La ciencia militar, por JUAN DE ZAVALA

N.º 113.—La acción de los cristianos y el futuro del proletariado, por JESUS ARELLANO.

N.º 114.—La armonía social en el pensamiento de Calvo Sotelo, por AMALIO GARCIA ARIAS

EDITORIA NACIONAL

José Antonio, 62, MADRID

Teléfono 47-21-46

Las raíces del cielo

El último Premio Goncourt

Los premios literarios son, generalmente, buenos "affaires" para las editoriales. Los autores también ganan, pero no es esto lo más importante. El autor en nuestra sociedad moderna tiene sus "managers", que saben vivir mucho mejor que los poetas. Y también los que otorgan los premios conocen magistralmente su oficio. Pero algunas veces, a pesar de todo, existen coincidencias felices. Entonces los que dan el premio se enorgullecen, la editorial gana, el autor también y la obra es buena. Este es el caso del último premio "Goncourt", de París: "Les racines du ciel" ("Las raíces del cielo"), por Romain Garry.

Del autor, se dice que no es escritor, sino diplomático, y tiene otro nombre. (Ya se sabe que para la "carrera" escribir otras cosas que informes oficiales y tal vez cartas de amor, es muy expuesto, porque un diplomático no puede arriesgarse a la crítica. A un diplomático no se le puede tocar ni con una flor.) Pero todo esto no importa. Esta vez el premio, que siempre asegura los 150.000 ejemplares a la editorial, es de gran importancia literaria y de actualidad general. El autor, aun sin respetar la construcción tradicional de la novela, tiene una gran facultad poética y —por qué no— ideas recias.

La novela es bastante voluminosa, pero no es una novela-río, como la que invadió los primeros años de la posguerra. Tampoco es de difícil lectura. Es un relato de hechos que no respecta las leyes de la épica y que tiene fulminantes alusiones a las dificultades más agudas de nuestro tiempo. Bastante más irónicas que las de Aldous Huxley, por estar más directamente en relación con las monstruosidades políticas del siglo.

El título está tomado de una afirmación del Corán, donde se dice que los esplendores de la naturaleza son las raíces del cielo. Trata de los esplendores del mundo natural, no de la conciencia humana, que es demasiado impura. El autor quiere avanzar más allá y establecer si estas raíces pueden crecer también en el hombre.

Para penetrar en la medula del tema de la novela, bastaría citar una anécdota esencial del libro. En los años de la guerra, un francés prisionero en un campo de concentración alemán, castigado con un mes de "bunker" (cárcel oscura de cemento), no se volvió loco ni ciego, ni tampoco se desmoralizó, gracias a un mito que logró desentrañar: el de los rebaños de elefantes en la libertad de las llanuras. Este fue luego el ideal del héroe del libro, Morel, un galo típico, ni pequeño ni grande, obstinado en su rebelión, sin tener en cuenta ningún obstáculo y siempre con lógica perfecta.

El escenario de la acción es África, el continente de tantas bellezas naturales y con tanta libertad de espacio. Morel intenta una lucha desesperada de propaganda y fuerza contra la destrucción mercantil o simplemente sádica de este último monumento vivo de la Naturaleza que es el elefante. Defendiendo a los elefantes vivos, Morel lucha por una idea que a su vez puede transformar al hombre también en una "raíz del cielo": la Humanidad necesita en la vida de las conciencias una reserva de libertad majestuosa e inofensiva, simbolizada en la Naturaleza por estos rebaños de gigantes. Así Morel empieza una lucha sin cuartel para salvar este símbolo, el de los elefantes masacrados en cazarías absurdas. Como todo idealismo, éste también tiene una extraña aventura. Los comerciantes, los políticos, los patriotas, los desesperados, los fracasados, los nacionalistas negros, los judíos, los militares, interpretan el hecho a su modo. A través de esta confusión el autor

hace una crítica de la más eficiente ironía a todo lo que en la vida corriente se esfuerza para destrozar en los hombres este deseo de un rincón de la libertad en las conciencias. Los nacionalistas negros, por ejemplo, sostienen a Morel para que la opinión pública mezcle el idealismo del francés con las ambiciones del mundo negro, y particularmente con las de un antiguo diputado negro, un verdadero Hitler de color en potencia. Así se une en la lucha Morel, que quiere salvar el monumento natural contra la voracidad y ferocidad humana, y el taumaturgo negro, doctor en letras de Francia, que quiere transformar el continente negro en algo semejante a los Estados Unidos de América, incluso con televisión. Al final, el negro organiza una horrible matanza de elefantes para distribuir la carne y hacerse adptos entre los indígenas, y para comprar armas con los colmillos. Morel se salva la vida por milagro.

La novela, en sustancia, ataca a todos los falsos mitos que particularmente en este siglo aplastan a la persona humana. En primer lugar, a los totalitarismos centralistas, y también a la inflexible y dudosa "razón de estado", a los prejuicios de falso honor, de la falsa sinceridad, al fanatismo partidista, a la mentira convencional de todo un sistema de conformismos, tanto de derecha como de izquierda. El mundo, tal como está, no permite la libertad de movimiento de una idea desinteresada y verdaderamente liberadora del hombre. Los "círculos" de este mundo son muy parecidos a los del infierno de Dante.

Poniendo de relieve a un héroe como Morel, un libro tan pesimista en todo lo que se refiere a la sociedad humana tal como está constituida, supera al pesimismo por algo más profundo que el optimismo social, sea el liberal o colectivista. Es un optimismo superior con una certitud que da un gran alivio: el hombre es un ser que puede sobrepasarse, y esto lo hace siempre cuando encuentra un sostén fuera de sí, que le trasciende. El rebaño de los gigantes de la Naturaleza puede también simbolizar al Creador, cazado en las conciencias humanas por tantas superestructuras debidas a los conformismos de su propio rebaño.

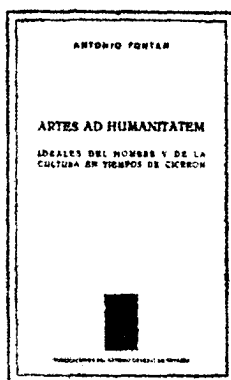
Dejando a un lado su idea central, esta novela contiene bellezas de épica de la Naturaleza poco comunes en los libros actuales. La evocación del lago invadido en tiempo de sequía por legiones de pájaros y millares de elefantes, con toda su mezcla de colores, del crepúsculo y del amanecer y de las plumas de increíbles matices; la masacre de los elefantes por los negros con ametralladoras, pero aún incapaces de vencer a la masa de paquidermos, tienen más grandeza que cualquier conflicto inventado en las intrigas de las novelas corrientes.

Con esta novela se anuncia una etapa nueva. Diferente de la establecida por el ciclo que se cierra con el más reciente Nobel, Albert Camus. Romain Garry no tiene la maestría de Camus, pero es un escritor de gran fuerza y apto para poner de relieve lo grandioso, sin caer en lugares comunes.

A pesar de todas las equivocaciones que provocan los hombres en la sociedad, aún existe la aspiración heroica incondicionada, que es también más fuerte que la desesperación ante el "absurdo", cuya obsesión ha alimentado la literatura de la primera parte de esta posguerra.

Por ser demasiado rico en sustancia, el libro de Romain Garry, como cualquier libro que inaugura una etapa, no es un ejemplo de perfección literaria, pero es un ejemplo de lo que podemos llamar un "libro".

Horia STAMATU



Libros

En torno a un ensayo de Antonio Fontán

Humanismo es un fenómeno cultural que nos ha sido siempre ofrecido desde la perspectiva renacentista. Ese penetrar en la intimidad del mundo clásico, ese rompimiento con lo que la escolástica tenía de formulismo, esa vuelta comprensiva y sistemática a los textos de la antigüedad, han sido notas esenciales del humanismo, y son, por otra parte, los pilares básicos en que se apoya el fenómeno renacentista.

Pero humanismo como ideal de un hombre, de un pueblo, de una cultura o de una época, no es una aspiración originariamente renacentista. Antonio Fontán, en un magistral y documentadísimo ensayo —"Artes Ad Humanitatem"—, nos lleva de la mano al humanismo como ideal del hombre y la cultura romana, quince siglos antes de que Petrarca vuelva la vista a los clásicos, o Boccaccio surja como precursor del Renacimiento italiano.

Porque —como nos hace notar el profesor del Estudio General de Navarra— cuando en tiempos de Catón encontramos el vocablo *bonus*, tenía ya el significado de excelente o ideal de ser hombre —*vir*—. El "*bonus vir*" conservó en tiempos de Cicerón la imprecisión catoniana, y valía para calificar a quien era perfecto o destacaba en determinado campo técnico.

Examina Fontán a la Roma receptora de la cultura griega, y vemos cómo la helenización en la gran época romana no significó, en modo alguno una amenaza para el genio nacional. Es precisamente de esta reflexión de donde surge el concepto nuevo de *humanitas*, porque "*humanitas*" no significa más que la culminación de un gran proceso de síntesis de las dos culturas; y para Cicerón significó la palabra en que se cifraba el ambicioso, equilibrado y sintético programa nuevo.

Es evidente que el gran mérito de la cultura romana no ha sido igualmente valorado en todos los tiempos. Bajo la influencia individualista del romanticismo decimonónico se ignoró hasta qué punto podía tener un auténtico valor la supervivencia frente a la absorbente helenización, una ojeada histórica nos demuestra que los romanos no sucumbieron a ella, sino que, por el contrario, saben asimilarla, transformarla y transmitirla, sin dejar de ser romanos. No deja de ser interesante este hecho fundamental: que supieron adaptarla a sus costumbres, imprimirla carácter, y transmitirla, aun teniendo en cuenta que la sociedad romana no podía ser más primitiva.

Primitiva y campesina, sí, pero no inerme ante las influencias externas; sobre estas influencias pervivieron las grandes armas de asimilación y recepción: el espíritu nacional romano, que ya se manifiesta en la célula familiar con el culto a los dioses manes, y en el consiguiente respeto a las costumbres de los mayores, y la subordinación del individuo al Estado, que hallamos en las viejas virtudes familiares.

Pero: ¿Cuándo hace su aparición la *humanitas*, como ideal del hombre y de la cultura, en este mundo romano así constituido?

La palabra *humanitas* cobra en la obra de Cicerón —como demuestra Fontán con numerosos textos— el valor de una consigna y de un programa al mismo tiempo que era un signo de la nueva cultura.

Desde un punto de vista filológico vemos que *humanitas* recorre, a lo largo de la historia del latín, varias etapas. En un primer momento aparece como sinónima de "*mansuetudo*" cobrando luego una significación más imprecisa, como oposición a "*severitas*".

Sólo falta un paso; bastará que esta acepción pase a referirse al modo de ser o condición humana en los dos sentidos de modo o estilo de vida superior, para que nos encontremos ante la *humanitas* como un auténtico ideal de la cultura de una época: la época ciceroniana.

Este paso "es facilitado por la tónica e inmediata oposición del hombre y animal u hombre y cosa, en la que el primero emerge necesariamente como capaz de sentimientos nobles, sujetos a la ética, y tanto más humano cuanto más expresa y determinadamente se incluya en este orden moral de modo personal y colectivo".

A través de las páginas de este ensayo llegamos a la consecuencia correcta; la obra de Cicerón, su gran tarea, fué la justa valoración de la herencia helénica y el propósito de hacer partir de aquí el camino del futuro. Por eso, si entendemos por clasicismo colocar fuera del tiempo algo excepcionalmente valioso, o si es, en frase de Fontán, una especie de intemporalidad permanente, entonces Cicerón es el fundador del clasicismo.

Con amenidad y rigor científico, con atinada y meditada visión de una época y de su fenómeno cultural, con visión de conjunto y profusión de detalles, el ensayo de Fontán, a más de lo que significa como aportación, tiene otra innegable y gran virtud: un impecable castellano y una sistematización expositiva perfecta.

"Artes ad humanitatem". Ideales del hombre y de la cultura en tiempos de Cicerón, por Antonio Fontán.

Publicaciones del Estudio General de Navarra. Pamplona.

Distribuidor: Ediciones Rialp, Madrid. Precio: 30 pesetas.

Manuel ORTIZ SANCHEZ

EL PENSAMIENTO DE UN ESCRITOR DEL 98

Vol. 12.—Con el Directorio militar.

60 pesetas. En tela, 75.

Vol. 13.—La liquidación de la monarquía parlamentaria.

60 pesetas. En tela, 75 pesetas.

Vol. 15.—El sentido reverencial del dinero.

Vol. 16.—Norteamérica desde dentro.

60 pesetas. En tela, 75 pesetas.

EN PRENSA

Los intelectuales

(Con un epílogo para estudiantes)

PUBLICADAS POR:

EDITORA NACIONAL

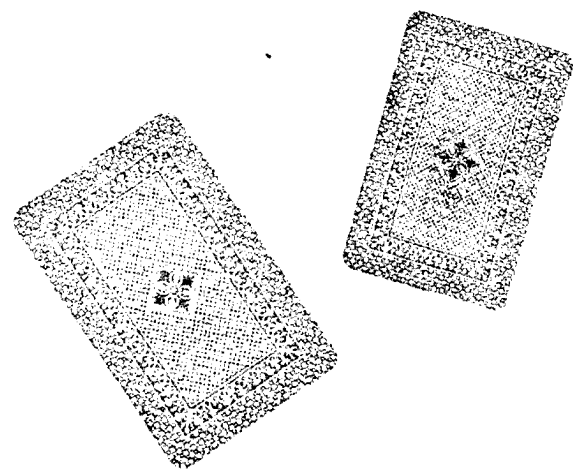
José Antonio, 62 - Teléfono 47 21 46

BUERO SI CUIDADO

BUERO NO

LA AMARGURA

Una baraja en tres posturas



Acogemos tres opiniones sobre Buero Vallejo que se exponen en esta página. Como en todos los torneos, contra las lanzas se baten los escudos y contra las preguntas intencionadas chocan la serenidad de las respuestas. LA ESTAFETA LITERARIA contempla y no riñe.

La justa del Teatro se celebra y aunque venzan cualquiera de sus soluciones, LA ESTAFETA LITERARIA seguirá acogiendo uno a uno todos los torneos.

Bajo cada celada se esconde la opinión general. Y el caballero y su opinión son siempre respetables.

Existencialismo en la escena española

Por R. Benítez Claros

El tema del existencialismo en la literatura española, desde cualquier género que lo aborde, ofrece una antigüedad y una extensión que para si quisieran otros países, que suelen considerarse como flamante y exclusiva creación artística las formas de un sistema espiritual tan vetusto como genérico en el mundo del pensamiento y de las letras. Sin embargo, es necesario distinguir, para nuestro propósito, entre dicha manifestación general e histórica, y el movimiento que con el nombre propio existencial se produce en los campos literarios de la segunda postguerra europea. Como asimismo entre el existencialismo español que con virulencia realmente nativa existe patente en la novela picaresca, en el teatro popular, o en la poesía satírica, y las muestras existencialistas de nuestra producción moderna. Quede tan sólo aquí un recuerdo

para Juan Ruiz, arcipreste de Hita, prematuro existencialista español, que incluso como ejemplar humano hubiese dado ciento y raya a los enfermos habitantes de Saint Germain de Prés.

Pero la simple consideración de esos campos enrarece el problema a la hora de establecer la primera pregunta: ¿Cuál es el por qué de la presencia de ese existencialismo en la escena española? Porque puede que se trate de un influjo estético foráneo, que críticamente habremos de enfocar de una manera, o de la erupción nueva de una enfermedad endémica, que conviene auscultar de distinto modo. Esta cuestión es previa.

EL EXISTENCIALISMO EN LA POSTGUERRA ESPAÑOLA

A mi juicio, el existencialismo tea-

tral que observamos es reflejo de una inquietud literaria extranjera, así como por el contrario la representación novelística del fenómeno obedece en general a leyes nacionales. El arte de Cela, pongamos por caso, responde incluso en sus formas aparatosas y superficiales, a una tradición cuyo manifestante último es Baroja. El hecho de que medie una actuación premeditada no desvirtúa la consecuencia. En cambio sería difícil encontrar antecedentes inmediatos al teatro de Buero, cuyo proceder literario me parece más desvinculado de su cercano paisaje.

La aparición de obras y autores existencialistas en nuestro teatro hay que referirla, sin duda, a una presión literaria externa bien determinada, y no a un clima espiritual o social que la haya provocado, aunque en ello comulgen los ingenuos. En los años siguientes a la Guerra de Liberación Nacional, acontecer histórico que pudiera haber motivado ese especial ambiente humano, no se produce su registro dramático en ningún alma autora de teatro. (El hecho es curioso, porque la poesía, más vivaz en sus reflejos, recoge bien pronto la situación de espíritu y la comunica, pero resulta que su mensaje es existencialista en muy escasa proporción, mientras predominan en él fuerzas trascendentes de muy distinto contenido.)

No, no es fácil encontrar una relación de causa a efecto entre nuestra guerra y el teatro que tratamos, sencillamente porque no puede establecerse sin forzamiento de la realidad,

y ésta nos dice, en cambio, que las que no llegan a España los productos del 45, no podemos hablar de dramaturgia existencial. Los años de la guerra de la desesperación europea a parir mundial constituyen un glacis sobre nuestra creación y el exterior. Cuando, al fin, aquél se supera, nuestro mercado literario se satura de manuales, títulos extranjeros. Entonces el contagio existencialista es inmediato y afecta a un reducido sector literario, que delata su escasa personalidad española, y a una serie de espíritus amargos, insertos, por causas individuales, en un horizonte negativo, apto para la resonancia. Esos circunscritos existencialistas ibéricos, o piezas literarias o humanas, son el lamentable remedo de una fauna traída por el viento, cuya triste silueta se recorta bien precisa sobre el fondo luminoso y alegre del aire español.

Son las lecturas de Sartre y de Camus, de Anouilh, de Tennessee Williams, de Miller, del existencialismo universal, las determinantes de la breve eclosión escénica española, de la cual habremos de elegir, para nuestro comentario, dos nombres, sin duda los más representativos de la escuela.

BUERO VALLEJO, PRIMERO A AUTOR EXISTENCIALISTA

Y el primero de ellos, y nadie lo extrañará, es Antonio Buero Vallejo, del cual podrá leerse, en más de un sitio impreso, que no se trata

Buero Vallejo sigue siendo sobreco-

do.

En "Historia de una escalera", posible que exista —no voy a discutirlo ahora— una metafísica implícita desde luego, se puede dudar de que en la primera obra de nuestro dramaturgo exista ese impulso hacia el mundo de los valores puros. Lo no puede dudarse es que la brevedad es fiesta de "Las cartas boca abajo", hay una clara visión del mundo, entre la amargura de la vida y la frontera de la metafísica. No demos la ceguera de sus personajes preferidos y mejor perfilados; en la simbólica que, en el proceso interior del dramaturgo, ha sido una que purificadora, quizá muy triste, y aza con raras y extrañas alegrías, con escaso goce humano, con poca esperanza de encontrar la luz; pero cuanto valiente y alegre aceptación de la tragedia humana, ha dado lugar al nacimiento del único teatro sobreco-

do que se escribe en castellano.

Sobrecogedor en cuanto vuelve a considerar la vida humana como un conflicto temporal entre "poder" y "querer"; acaso la peripécia breve de los personajes de Antonio Buero Vallejo pueda definirse como el nacimiento de una tónica inconsútil por fuerzas desordenadas, y en pugna con el poder, de la vida como deseo, como querer, y de la vida como realidad, como poder; y de esta pugna, de esta lucha sorda e íntima, sólo puede salir la ruptura, el desgarramiento de la tónica inconsútil de la unidad de la vida, de la criatura humana.

Y puesto que Buero Vallejo goza de las alusiones pictóricas, puesto que es un buen amante de la pintura, me ocurre hacer una ligera y libre comparación entre su teatro y la pintura de Goya.

"Había yo intentado mirar —escribe Buero en el citado artículo—, miraba la vida desde una "escalera" con la misma serena mirada —inhábil en el caso— con que Velázquez vio a bufones y a sus infantas; Solana sus prostitutas; Benavente y Lorca sus campesinos, o Baroja a sus

Es decir, Buero ha intentado mirar a todas las clases sociales —su no es social, porque es un drama auténtico—, sino a la misma humanidad, al pueblo, si se le da la sociedad. Como Goya.

Hay una coincidencia en el caso de las épocas, la de Goya y la de Buero. También entonces, como ahora, el pueblo español, el hombre español, se encuentra ante una situación y ante una situación histórica. Y a todo cambio de la historia corresponde un replanteamiento de los problemas humanos, de los problemas de la conciencia de cada uno como medula de la personalidad. La misma manera que la pintura no puede explicarse por el hecho de reflejar momentos de su época, sino que hay que ascender al detalle de la más íntima pincelada para comprender qué punto Goya expresa de toda una sociedad y de una historia, así, en el teatro de Buero Vallejo, no podemos detenernos a juzgar lo que este o aquel personaje juzga de sus temas, sino que debemos considerarlos desde el punto de vista desde el que se pue-

car su extenso horizonte: el mundo, muchas veces entenebrecido, la actitud humana ante los valores, la actitud del "fatum" en "Historia de una escalera", la actitud interior, "En la ardiente oscuridad", la pero flexible esperanza de "Fiesta", la estremecedora insensación sobre las criaturas humanas que giran alrededor del egoísmo, "Las cartas boca abajo".

Yoy cuenta de que el teatro de Buero Vallejo es algo más, contiene más que lo que estas simples frases; pero en estas páginas sólo me ocurre hacer una ligera y libre comparación entre su teatro y la pintura de Goya.

"Había yo intentado mirar —escribe Buero en el citado artículo—, miraba la vida desde una "escalera" con la misma serena mirada —inhábil en el caso— con que Velázquez vio a bufones y a sus infantas; Solana sus prostitutas; Benavente y Lorca sus campesinos, o Baroja a sus

lenta, pero seguramente intoxicadas por revistas y comedias de una comicidad gruesa."

Palabras que son reforzadas por las lamentables y tristes reacciones del público "entendido" ante la profundidad psicológica y literaria, de "Mauro", pícaro moderno y nada anecdótico, que supera a "Crispín", le vence en lucha franca de picardía, de retórica y de comprensión del tiempo en que vive. Tradición y modernidad, estas son las notas que, con solo "Mauro", califican al teatro de Buero Vallejo.

Y en su afán de enlazar con los grandes escritores, con los grandes artistas de nuestra cultura; en su afán por aclarar, como queda dicho en una de nuestras citas, que su teatro pretende conscientemente, libremente, seguir la trayectoria de los "antiguos", está el más firme fundamento de la obra literaria de Buero Vallejo. Y es aquí en donde se erige como maestro de las nuevas generaciones; sólo un nombre: Carlos Muñiz. Y en esta seguridad de perduración de la manera de entender el teatro, y la vida teatralmente, está la prueba más convincente de que nos encontramos ante un dramaturgo que renovará nuestro teatro, que lo está renovando, alejándonos de los últimos ramalazos de "modernismo" afrancesado.

Pero acaso las consecuencias del teatro de Buero Vallejo sean, desde el punto de vista histórico, mucho más beneficiosas que lo fué el teatro excesivamente verbal de Benavente, que no exigía esfuerzo alguno de "interpretación" a los actores, alejándolos de la "catarsis". ¿No será ésta la causa inmediata de la falta de actores y, sobre todo, de actrices "indiscutibles"? No faltan las excepciones, que demuestran la regla general. Quizá el teatro de Buero Vallejo imponga nueva calidad, nuevas exigencias a la interpretación escénica, porque sus personajes no son sólo ficción, sino realidad interior, profunda, secreta, como el mismo misterio de la condición humana, como el asombro del hombre cuando reconoce y toca y palpa y siente el dolor de sus límites.

José Vila Selma

por existencial, afirmación vertiginosa, crítica inopes no sólo de contenidos literarios sino de la cultura de nuestro tiempo. Con los respetos debidos por la calidad del autor, de cuyo valor crítico nos es lícito prescindir, en este caso, vamos a analizar el contenido de su pensamiento a ver si, al menos, muestra concomitancias con el grupo literario-filosófico citado. Se diría del coro de herejes "Madrugada", desahuciados, temerosos, que nada tienen que ver porque la herencia sabemos que les corresponde? El autor, por lo tanto, en la boca y niega terminante toda salida a los mufecos, pero que procura desorientar al lector (que al público no puede) con el uso de intenciones literarias completamente infundadas. A los héroes, trasuntos cristalinamente, les será mos- antiguo cadáver, una muer- sado que estaba "desde el prin- cipi, cerrándoles el paso con su insalvable.

ANÁLISIS DE SUS OBRAS

muerte por anticipado por el que espera a los pretendientes de la mujer de sueños", cuyo legendar el público conoce, aunque no. Toda la burla trágica de la vida en esta inexorable condena pesa sobre aquel coro de con- gnorantes, a los que pronto el

matarife Ulises asateará con sus dolientes flechas. Como en sus otras obras, también en ésta Buero tapon con la muerte, con el tajío final, el espacio de vida concedido a sus hombres. En "Hoy es fiesta", finalmente, aunque comedia de orientación costumbrista, a la que no faltan adornos de "Belinda" y de lotero Escamez, volvemos a encontrar una nueva serie de desdichados, inmersos asimismo en el irrompible contorno de los días. Si lo que Buero se ha propuesto en estas creaciones es delatar que el hombre ignora la cercanía de su desgracia y que su trayectoria es fácilmente vulnerable, nada nuevo ha añadido a lo ya dicho por los moralistas antiguos; si lo que quiere decirnos es que la esencia humana concluye con la vida visible y que nuestra esperanza, tras su vuelo, se posará, como las aves, en la tierra, entonces su mensaje es existencialista, y no al modo cristiano de un Gabriel Marcel, elijamos por caso. Existencialista no tanto "malgré lui", cuanto conocedor perfecto de su causa y sus fines, pues no hay duda de que Buero se limita a conciencia al horizonte de la realidad sensible, único campo a sus personajes ofrecido. Es la lisa existencia, sin asidero transcendente la que ellos verifican, dirigiéndose como corderos hacia el fracaso de la muerte. Y si algunos sufren en el camino el espejismo de una breve ilusión, ya surgirá en seguida un Ignacio, como mesías de la nada, a

(Pasa a la página 10.)

Antonio Buero Vallejo ha estrenado. Un estreno de Buero siempre trae consigo una invitación al análisis, a la meditación y, quizá, a la polémica. Desde luego, es importante y actual. Se imponía la entrevista.

Cita en el "Gijón". A las siete de la tarde. Hubiera preferido hablar con él en su casa. Poder decir que mira a esto o a lo otro cuando contesta a una determinada pregunta. En el "Gijón", en cambio, hubo muchas interrupciones y una especial forma de colocar las palabras. Quiero decir que a Buero le sale el eufemismo con naturalidad. Quiero decir también que Buero ha colocado sus naipes suavemente sobre la mesa, sin aspavientos y sin brusquedades. Poco más o menos, así.

PRIMER ENVITE:
la obra

Conversación al sesgo del último sorbo de café.

—¿Qué lugar da a "Las cartas boca abajo" en su producción?

—Entre mis obras más significativas.

—¿Ha abandonado el "mesianismo" de sus obras anteriores?

—No creo que pueda hablarse de tal "mesianismo". Existe una constante en todos mis personajes. Sería mejor hablar de rebeldes, lo que les dota de una condición trágica, más o menos graduada, efecto de su actitud crítica ante las cosas.

Interrumpo. Le digo que esa rebeldía que caracterizaba a algunos de sus personajes aparece en todo el conjunto de su último estreno. La contestación.

—Admitida esa rebeldía, creo que la obra es rebelde en sí.

—¿Es "Las Cartas" una obra de tesis?

—No, en el sentido clásico de la palabra. Sin embargo, pienso que todas las obras trágicas dibujan una o varias tesis. En este otro sentido, pudiera serlo. Pero no está construida para favorecer una tesis cualquiera. Creo que está por encima.

—¿Es una obra con solución?

—Como pretende ser una tragedia, le ocurre lo que a todas. En ellas, a mi modo de ver, se postula siempre, directa o indirectamente, la posibilidad de soluciones. Creo, de todas formas, que la tragedia plantea, más que resuelve.

Nueva interrupción. Buero aprovecha para llevarse el cigarro a los labios. Yo hablo de que en la escena final de la obra a la protagonista se le deniega claramente lo que pide.

—Bien. Hay, si se quiere, un castigo para esta mujer. Pero no así para el resto de los personajes. Su hijo, por ejemplo. Además, queda la posibilidad de que ella, recogida la experiencia de tal situación, pudiera abandonar su postura. Del mismo modo que una mujer cualquiera, asistente a la representación e identificada con la protagonista, pudiera resolver en distintos sentidos. Creo que el teatro no termina en escena, existe el espectador. Y las soluciones definitivas pueden muy bien darse en este último.

—¿Cómo ve estas dos tendencias —tesis, solución— en el teatro mundial, hoy?

—Creo que no puede hablarse de dos tendencias, sino de una. La tesis

implica una solución. Esto a un lado, en el teatro de todos los tiempos, caben cualesquiera direcciones. Aunque una obra rompe, o puede romper todas las preceptivas. Así que no creo que pueda hablarse de que el teatro actual vaya lanzado en este sentido. Quizá lo que le caracterice sea la heterogeneidad.

—¿Y en nuestro país?

—El teatro de tesis en nuestro país quizá no tiene la altura ni la sinceridad que debiera.

Una pausa. Después, una, dos, tres preguntas. A lo mejor, de no estar en el café, yo hubiese podido deducir algo de los tonos de voz. En el café, es bastante difícil.

—¿En qué línea y lugar valora "Las Cartas"? Hablo de España.

—En mi línea que, modestamente, pretende ser una contribución a restaurar la tragedia en nuestro país. Lugar, la fecha de su estreno. Lo que significa, a falta de otros méritos, el que acaso posea una clara actualidad.

La conversación está polarizada en torno a un cuestionario. Cosa bastante molesta para los dos. Pero con una gran ventaja, la casi necesidad de la taquigrafía. Buero dice que su última obra entronca, más o menos directamente, con Ibsen y Galdós. Que no sabría decir cuáles son los elementos modernos o caducados dentro de ella. Primero, porque el concepto puro de modernidad no le obsesiona demasiado. Segundo, la caducidad viene dada, en la escena, por el desacierto en manejar esos elementos, de antemano caducos.

—¿Ese momento de nuestra patria que "Las Cartas" reflejan fué pretendido?

—Sí. El autor suele ser siempre bastante consciente de sus propósitos. Por lo que a la obra respecta, lo hay. Como lo hubo en las anteriores.

—¿Es indispensable esa pretensión en teatro?

—Quizá, sí. Pero siempre de una manera profunda. Ya que reflejar una realidad puede tomar el camino de las reconstrucciones históricas.

Hablamos después sobre el posible escamoteo que gran parte de nuestros autores hacen de esa realidad. La opinión de Buero es tajante. Realizar ese escamoteo es más difícil de lo que a primera vista parece. La realidad se desliza siempre en las obras. Si no enteramente, parcelas de ella. A otra cuestión: la farsa vital que la obra refleja. Pregunto si es peculiar de los hombres de nuestros días.

—Esto es, a mi juicio, consustancial al hombre. Hay épocas en que se acentúa, la nuestra es una de ellas, pero tiene su eterna causa en la necesidad que el hombre siente de mentirse y mentir la respuesta.

El primer envite está terminado. Pronto será necesario barajar a otro palo. Los dos últimos naipes, sobre el pretendido existencialismo de Buero.

—Dije en alguna ocasión que en toda dramaturgia hay siempre algo de existencialismo. Incluso antes de que éste apareciera como tal. Si se toma en cuenta esto, "Las Cartas" tienen ciertas notas. Lo que no quiere decir que yo profese de una manera total esa doctrina.

—Se da, sin embargo, la misma construcción que en obras anteriores. Y esta era, precisamente, una de las notas por la que se acusaba de existencialista a su teatro. Usted estableció un previo convenio con el espectador, por el que ambos coincidían en

(Pasa a la página 10.)

EDGAR NEVILLE: "Prohibido en Otoño"

Edgar Neville ha dado nuevamente en el blanco. Su comedia "Prohibido en otoño" es claro ejemplo de la buena técnica teatral que posee. La línea argumental es sencilla: un hombre maduro recoge en su casa a una muchachita arisca y mal educada, y —como en "Pigmalión"— la transforma hasta convertirla en una joven amable y culta, tanto que queda cautivo de su propia obra, aunque, como es natural, ella prefiere, antes que el amor "en verso" que le ofrece su "inventor", la prosa descarnada de un compañero de su misma edad.

Tan leve anécdota es suficiente para mantener un diálogo chispeante, fluido, lleno de gracia y de intención, que ayuda a pasar unas horas agradables. El teatro no tiene por qué ser siempre trascendental, y es sabido, como por la obsesión de transmitir un mensaje sensacional, fracasan muchas obras en las que se quiere demostrar, sea como sea, lo mucho que saben quienes las escriben. Edgar Neville, con sencillez, ligeramente, con simpatía, demuestra que conoce la vida y que para decir cosas importantes no hace falta ponerse serio. En la comedia se repite alguna vez que la educación no es otra cosa que el afán de hacer agradable la existencia de los demás. Neville es un hombre bien educado. Y hemos de agradecerle.

Conchita Montes y Antonio Vico, al frente de una compañía excepcional, contribuyen a que se destaquen las calidades de "Prohibido en otoño".

Santiago GALINDO HERRERO



La nariz aguileña, el ojo disparado hacia el público y un cansancio en la mandíbula —una tristeza en la pupila—, retratan a Buero, comediógrafo. Cada vez que se levanta el telón de su esperanza o de su angustia, las críticas se concentran, aleteando alrededor de sus tres actos. Una cabeza abierta, —sangre y tema— sobre el Teatro Español.

ENTREVISTA CON BUERO VALLEJO

(Viene de la pág. 9)

saber de antemano que la lucha de aquellos personajes terminaría en nada. Y la angustia surgía aquí, al contemplar los esfuerzos de esos hombres luchando para la nada.

—Puede haber algo de eso. Pero no creo que la meta final de mis personajes sea la nada. En el peor de los casos, si alguno va hacia la nada, la obra en sí pretende otra cosa: que el espectador no vaya hacia ella.

SEGUNDO ENVITE:

la crítica

No ha habido un previo acuerdo. Pero se juega a este polo. Una ojeada. Sistema Ripalda.

—¿Qué le ha parecido la crítica?

—Es difícil ser juez y parte. La crítica ejerce su función y yo, la mía. —Se le ha negado humanidad a los personajes, ¿es cierto?

—Mi intención, al menos, no ha sido esa.

—Se ha dicho que sobre el final.

—Esta cuestión tiene dos caras. Una de ellas, el ritmo teatral, en el que puedo haber fallado. No lo sé. Otra, la necesidad orgánica de ese final en la trama y el destino de los personajes. Creo que, de suprimirlo, la obra no tendría el final preciso. De todas formas, yo lo disculparía acudiendo a un antecedente glorioso: la anagnórisis griega, el reconocimiento de la culpa por el héroe. Ya le dije antes que creo estar realizando una modesta labor de restauración trágica. Y quizá el público de nuestros días no esté acostumbrado —acaso por la influencia del cine— a la presencia de esa última parte.

—Se ha dicho que la acción queda ahogada por el autoanálisis de los personajes, ¿no es ésta una característica del teatro moderno?

—Como soy ser, juez y parte, no puedo asegurar lo que mi obra es. A mí me parece que es acción pura.

Sólo que la acción teatral es interna. Por ejemplo, si la protagonista, en un determinado momento, describe su situación íntima a la hermana muda lo hace con un propósito cierto: que ésta la perdone. Y aquí ya hay acción. En lo que a modernidad respecta, hablaría de Ibsen.

—¿Entonces, de qué se queja la crítica?

—Todo el mundo tiene derecho a quejarse.

—Sa ha dicho también que "Adela, empujada por el desprecio, siembre la infelicidad en torno suyo", como resumen de la obra. ¿No le parece demasiado superficial?

—Quizá la acción más destructiva sea la que ella ejerce. Pero los demás también se comportan así. Y también está claro.

—¿Qué le ha aportado, pues, la crítica?

—La crítica invita siempre a reflexionar. Incluso cuando no nos parece acertada. Y, desde luego, creo que esa reflexión es siempre positiva.

TERCER ENVITE:

el público

He llevado un cierto orden, de mayor a menor. Incluyendo el tiempo invertido. Los tres momentos, eso sí, se han caracterizado por una rápida busca de la palabra más suave por parte de Buero. Implícito un deseo de no pontificar. Verbigracia.

—¿Usted es autor de estrenos, ¿por qué?

—No estoy muy seguro de que eso sea verdad. Quizá que ellos causen cierta expectación. Pero me ha ocurrido lo que a la gran mayoría. Unas veces, estrené con éxito. Otras, no.

—Hay, de todas formas, un hecho concreto: que las localidades altas "empujaron" al éxito. Y pregunto también la razón.

—A veces, esas localidades no empujaron. Todo lo contrario.

(Viene de la pág. 9)

puntualizar correctamente que lo único visible es la ceguera. Si; en la raíz de su pensar, Buero se nos presenta en la puntual descendencia negativa de Sartre, sin sufrir siquiera el arrebatado humano de Camus. No puede extrañarnos, pues, que a iguales planteamientos iniciales se correspondan similares consecuencias: desasidos de Dios, sus minúsculos héroes descubren a la vez dos ocultas facultades que les son inherentes: la libertad y el absurdo, ya que la miseria les será dada por los autores como complemento. Porque el valor del acto humano, sin proyección metafísica, alcanza al mismo tiempo la condición de libertad animal y el sentido de idiocia. Acto idiota, absurdo, tan ocasional como inútil. Acto libre, que podría ser de otro modo, con tal de llenar, necesariamente, los huecos de la obligada existencia.

LA ESENCIA DEL TEATRO DE BUERO

Al mismo tiempo, las figuras escénicas sufren la dolorosa pena de la acción perpetua, a movimiento de por vida condenadas. La quietud y la muerte confluyen no sólo en el final del recorrido, sino que la detención

entraña el absoluto cese, por ausencia física de otro camino por el cual dirigirse, y así las vemos sumidas en incansables giros, recorriendo sus curvas vitales sin opción al reposo, mientras el impulso interior dura. Si analizamos los actos de los hijos dramáticos de Buero, veremos que proceden todos de causas necesarias, sin que se haya presupuestado siquiera un breve margen al quehacer imprevisto, ni se les consienta el pequeño retroceso de una duda. Aunque la esencia del teatro es la acción, no por ello dejan de existir categorías de acciones y las que Buero brinda son concluyentes y prefabricadas, de tal manera que bien se echa de ver el encarrilamiento mental de sus sujetos. No, no se le escaparán al dramaturgo ninguno de los personajes, ni la rebeldía es imaginable, sino que todos ellos terminarán su cometido con probidad y limpieza, incluso en aquellas obras en donde deban soportar las pruebas más definitivas. Así, "En la ardiente oscuridad" ninguna indecisión vendrá a turbar el desarrollo rectilíneo de la idea central, de modo que el protagonista concluya asesinado por la sociedad de los ciegos. Y no es preciso aclarar que donde todo esto sucede es en la cabeza del autor, lugar en el que, al fin de cuentas, se fraguan y resuelven los asuntos y en donde se desarrollan las tesituras que venimos entreviendo.

Esta especie de suerte teatral hay que admitir que la practica Buero con fortuna en todos sus estrenos, logrando siempre la suficiente adquisición de masa para realizarla, pero descubriendo con su reiteración incansable no sólo el fondo del sistema, sino la orientación del mecanismo: establecer un "compromiso" con los espectadores y aprovechar después la bese para la predicación del catecumenismo. El recuerdo de los nudos argumentales de nuestro escritor testificará, sin necesidad de ulteriores ejemplos, lo enunciado, desde los tiempos iniciales en que la criminalidad de Asraf, en "Las palabras en la arena" era tan sólo presentida por Dios. Después, nosotros entramos en materia y así pudimos conocer, antes que los protagonistas, el plano de su futuro y el dolor que el destino les tenía reservado. En el fondo se trata de un recurso, como el del juego entre el tiempo físico y el biológico, utilizado por el existencialismo desde los años de "La plaza de Berkeley" y ni siquiera repetido ahora con la advertencia de que la copia es nueva.

Pero con tan evidentes señales de contenido y forma, no es Buero el único representante del existencialismo teatral en España. Lugar tendremos, en otras notas próximas, de verle coreografiado y aumentado en un competidor excepcional: Alfonso Sastre.

Isaac MONTERO

NOTICIA

Franz von Werra es un oficial alemán que durante la pasada guerra, pilotando un avión de caza, fué hecho prisionero por los ingleses e internado en el Canadá. Las extraordinarias peripecias de su fuga se publicaron hace tres años en un relato autobiográfico que alcanzó gran éxito de lectores y fué condensado en un número del "Reader's Digest". Ahora se ha llevado a la pantalla esta aventura bajo el mismo título que llevó la edición inglesa del libro "One that got away" ("El que se evadió").

Ha muerto Jack Buchanan, veterano actor inglés de teatro y cine. Su último trabajo cinematográfico fué protagonizar "Los cuadernos del Mayor Thompson", según la célebre obra de Pierre Daninos.

La "série noire" suele proporcionar muchos argumentos al cine. Recientemente Charles Vanel y Magali Noel han comenzado el rodaje de "Le gorille vous salue bien", que se podría traducir por algo así como "El matón envía recuerdos".

Andie Murphy, el soldado americano más condecorado en la Segunda

Guerra Mundial, ha terminado en Malaca el rodaje de "The quiet American" ("El americano impenetrable"), según la americanófoba novela de Graham Greene. Le han acompañado en el reparto Bruce Cabot y Michael Rennie.

El drama policíaco de Agatha Christie "Witness for the prosecution" cuya versión española fué estrenada en Madrid con el título "Testigo de cargo", está siendo protagonizado en versión cinematográfica por Tyrone Power.

En sesión de gran gala fué presentada en Louisville Kentucky, Rainier County ("Condado de Raintree"), película con la que Metro-Goldwyn-Mayer pretende emular su propio éxito de "Lo que el viento se llevó". Asistieron al estreno sus protagonistas femeninas, Elisabeth Taylor y Eva Marie Saint. El coste de la producción ha sido de seis millones de dólares, y el tema, naturalmente, la Guerra de Secesión.

The nun's story ("Historia de una monja"), la discutida novela de Katharine Hulme, será rodada en el Con-

Cuarenta y cinco años de cine en la vida de AUGUSTO GENINA

Augusto Genina, veterano de cien combates cinematográficos, ha caído para siempre. Tuvo el fin de los mejores soldados: murió con las botas puestas. Cuando le llegó la muerte, una muerte que le rondaba desde hacía dos años, trabajaba en el guión de su próxima película: "Signorina Alina". Un título provisional, que ya no será necesario cambiar por otro. Era un tema que llevaba en la cabeza desde hacía cuarenta años. "Se trata —decía días antes de morir— de algo distinto de mi obra anterior. Es un trabajo que tiene algo de lo más profundo mío, porque yo le he transferido mi dolor y el tormento de los últimos meses." Pero no pudo terminar su trabajo. Su dolencia del corazón se complicó con una bronconeumonía. Hombre creyente, murió fortificado por la fe. En los últimos momentos decía a Betty, su joven esposa: "A pesar del sufrimiento soy feliz porque te siento a mi lado, junto a mí como siempre, más que siempre. Hubiese querido vivir todavía. Por ti y por mi trabajo." Poco después fijó su mirada febril en la pared, como si fuese una pantalla de cine. "Veo fantasmas —dijo—, veo fantasmas maravillosos." Hizo entonces un gesto en el habitual mientras trabajaba; movió la mano como para pasar la página de un libro invisible. Y como si quisiera guardar para sí aquellas imágenes cerró los ojos para siempre.

Genina empezó por donde se debe empezar: por el guión. Fué en 1913 y apenas tenía veintitrés años. Dejó colgados sus estudios de ingeniería atraído por el arte al que Canudo clasificaría como el 7.º. Fué aprendiendo el oficio de director, al que aportaba su vocación y una seriedad y cultura poco comunes en los ambientes cinematográficos de la época. Su primera película como director fué "Medianoche". Tenía veintitrés años. La última, "Frou-Frou", la realizó en Francia en 1955. Tenía sesenta y tres años. Entre uno y otro film hay muchos más y de muy vario carácter. Porque Genina fué hombre ducho en su oficio,

apto para cualquier cometido y que hizo ganar mucho dinero a los productores de Italia, Francia y Alemania. Tenía fama de hombre seguro, cuyo trabajo se traduciera en un buen rendimiento en la taquilla. Eso le hizo, a veces, desviarse de sus auténticos caminos, aunque sin entregarse nunca del todo a los cantos de sirena de la comercialidad a costa de todo. Y conservó siempre la ilusión de la obra personal, hecha a gusto y a conciencia. Como fué "Cielo sobre el pantano", como ya no podrá ser "Signorina Anna" porque la muerte llegó antes.

Genina se movió con soltura en los más diversos géneros. Pasó de la comedia brillante ("La señorita ciclón") al tema sentimental ("Adiós juventud"); de la farsa ("La máscara y el rostro"), a la interpretación literaria ("Cirano de Bergerac"). "Premio de belleza" fué uno de sus films más notables. Era un guión de René Clair que, por diferencias con sus productores, no llegó a realizar el mismo. Se encargó de ello Genina. Era difícil la sustitución, pero salió airoso del empeño. No dejó que se le escapara el tema por sus vertientes más frías.

Ya vuelto a Italia, le tienta un cine de aliento épico. Hace una versión cinematográfica de la novela de Peyre, "El escuadrón blanco" (1936), ambientada en las arenas del Sáhara. Luego, un título inolvidable para los españoles, "Sin novedad en el Alcázar" (1940). Con todas sus concesiones y desigualdades una película que hay que tener en cuenta. Genina supo crear un clima de guerra y heroísmo con hechos y personajes que estaban aún vivos y calientes. Hay que reconocer que acertó en lo sustancial. Después hizo "Bengasi" (1942), otra cinta bélica realizada cuando los ejércitos del Eje todavía llevaban la iniciativa.

Pero el mayor éxito artístico de Genina se da inesperadamente. "Cielo sobre el pantano", en 1949, nos cuenta en imágenes de un impresionante realismo, la tragedia de María Goretti, la niña que luego sería llevada a los altares. Genina hizo revivir la patética historia ambientándola con un criterio neorrealista. No utilizó intérpretes profesionales, sino a los propios campesinos de los pantanos Pontinos, donde se desarrollaron en realidad los hechos. Consiguio así Genina acentos de gran veracidad, algo muy distinto de las estampas edificantes para uso de catequesis.

No tuvo el mismo acierto en "La hiedra", adaptación de la novela del mismo título de Grazia Deledda, que se dio a conocer en una Semana del Cine Italiano celebrada en Madrid. Otro sentido tuvieron los tres sucesos recogidos en "Tres historias prohibidas", que tuvo desigual acogida. Es muy discutible también la última película suya que conocemos: "Magdalena". Aquí Genina no supo encontrar el equilibrio entre el melodramatismo de la acción y la verdad de los ambientes campesinos. Queda "Frou-Frou", la última película. Con ella Genina vuelve al París alegre, semejante al que reflejaría en algunas de sus tintas de los años "veinte".

¿Qué dirá la Historia del Cine de Genina? Será un nombre menor, pero con su puesto bien ganado. Supo luchar y no dejó de aprender hasta el fin.

B I G

Florentino SORIA

La vuelta al mundo en ochenta días

(Araund the world in eighty days)

Los americanos han adoptado una palabra especial para designar las películas de viajes: "travelogue". Originariamente significaba "conferencia en la que se describe un viaje, generalmente acompañada con proyecciones". Si a las proyecciones las dotamos de movimiento y la conferencia se transforma en la voz de fondo, tenemos el "travelogue" cinematográfico, en el que la imagen tiene prioridad sobre la palabra. "El mundo del silencio", "El continente perdido", "La conquista del Everest", incluso la serie de Disney "Así es la vida", pertenecen a esta modalidad, que tiene mucho de documental y que goza de gran favor entre el público. Por eso Michael Todd, el genial productor americano, ha escogido el más largo viaje —realidad y ficción— de la literatura moderna para convertirlo en el más grandioso "travelogue" de nuestros tiempos.

El guión es ágil y de fina comicidad. Debido, en principio, a la pluma de James Poe y John Farrow, fué pulido por Sidney Joseph Perelman, el



más famoso periodista satírico de los Estados Unidos y antiguo guionista de los Hermanos Marx. En ningún momento carece la acción de humor, ni el humor de elegancia, muy acorde con la época victoriana de la aventura. A los tres autores citados hay que agradecer, además, la originalidad de la titulación final de la película.

Por su parte, la cámara, a través de las lentes del Todd-AO, es una ventana abierta, unas veces a vista de globo, otras a nivel de ferrocarril, muchas desde la borda de un barco, pero siempre sobre un paisaje luminoso o una escena alegre. En determinados momentos (la barca sagrada china, los campos de la India, el precipicio americano) la fotografía adquiere relieves inesperados gracias a un Technicolor impecable. Solamente hay que notar dos momentos fatigosos: la corrida de toros en España y la lenta travesía del Pacífico. En ambos casos se aligeraría el desarrollo con un corte oportuno.

La interpretación merece capítulo aparte. La caracterización de David Niven como el flemático y cronométrico protagonista, es soberbia. Nada le conmueve. Ante una maravillosa puesta de sol en la India, Phileas Fogg hace solitarios arrellanado en la cubierta del barco. Todo lo tiene previsto. Todo... menos una posibilidad. Y es este fallo lo que le hace abrir los ojos a la realidad y al amor. Continúa, a su vez, nos da la verdadera medida de su comicidad, pues precisamente las limitaciones verbales que le impone una lengua extranjera le permiten una genial exhibición mímica y expresiva. El único fallo en su respecto, que no en su descreído, es la traducción del nombre original que le impuso Julio Verne, "Passepartout", por el tradicional y absurdo "Picaoparte". Robert Newton, el detectivesco Mister Fix, es una caricatura viviente del sabueso británico y una muestra del magnífico actor que fué en vida. Y Shirley Mac Laine, la princesa hindú, cumple su simple y decorativo papel.

Pero lo que añade gran interés al reparto es la inclusión en breves intervenciones de una legión de actores que son o fueron famosas estrellas. Unas veces su papel dura varios minutos. Otras, sólo segundos. Unas veces tienen "frase", otras son mudos. El cochero es Fernandel; la parisina, Martine Carol; el topógrafo, Ronald Colman... Un murmullo del público saluda la aparición de los más conocidos. Son en total cuarenta y siete estrellas formando el mayor reparto anglo-franco-americano que conocemos.

Todas estas son cosas que difícilmente se encuentran hoy día en un tema tan limpio como el de LA VUELTA AL MUNDO EN OCHENTA DIAS.

Mariano DEL POZO

«LOS CIPRESES CREEN EN DIOS»

José María Gironella ha firmado con PROCUSA (Productores Cinematográficos Unidos, S. A.) la cesión de los derechos para el cine de **LOS CIPRESES CREEN EN DIOS**. Se realizará en coproducción hispano-norteamericana. Actualmente se prepara el reparto y el guión.

Rudolf Moralt, un buen director

Una excelente lección ha dejado tras de sí el concierto que Rudolf Moralt ha dirigido a la Orquesta Nacional: la de que, en el intérprete, es casi siempre preferible al genio —calificativo que, no pocas veces resulta ser comodín para justificar lo difícilmente justificable— el artista preparado a conciencia, eficiente y honesto. Es el caso de Moralt, que reúne, además, cualidades de decisiva importancia ante una gran orquesta, como son la energía y el claro dominio: en el "podium", es un director, con mando en plaza. Pero, y esto es lo mejor, su fuerte personalidad se apoya y potencia en el hondo conocimiento de las partituras, de su estética y de la técnica más adecuada para su vivificación en los atriles. Nada hay en él improvisado o al azar. La pasión, el aliento lírico, la inasible gracia de un fragmento, tienen su estudio previo; su meditación serena; su gesto tranquilo y ponderado. Y, también, la comprensión honda y el respeto a lo escrito. Una orquesta así dirigida podrá no lograr atisbos insospechados, quizá, para el mismo autor; pero bien se puede tener la seguridad de que sus versiones tendrán la bella y humilde virtud de la fidelidad. Queden, pues, aquellos a quienes el genio ha de suponerseles, como el valor, con "su" Strauss, o con "su" Brahms. Moralt, en su claro camino, ha sabido esquivar el enojoso posesivo y, por ello, merece nuestro agradecimiento.

Lo dicho es más para echar a volar las campanas de lo que pudiera parecer, pues, cuando la genialidad —y ya es paradoja— se alinea en legiones, la presencia de un director sin pedanterías, de mente sana y entendimiento noble, debe ser señalada, aunque, para ello, sea necesario romper la norma de prestar la mayor atención a las obras y, sólo lo indispensable al intérprete. Este discípulo de Bruno Walter y Hans Knappertbusch —clara genealogía— merece la excepción.

En esta sesión se comprendían en el programa la "Sinfonía Clásica", de Prokofiev; el poema sin-

fónico, "D. Juan", de Ricardo Strauss, y la "Primera Sinfonía", de Brahms, obras, las tres, bien conocidas. La primera, dentro de la época retornista, sigue sin parecerme, ni tan interesante como algunos proclaman, ni tan pobre o fea, como otros dicen. El indiscutible oficio con que está construida puede hacer perdonar su gracia pesada y sin "duende" (¿Qué aérea, ligera y llena de pícara torería, la "Sinfonietta", de Ernesto Hoffner, tan próxima y tan lejana!). Sin embargo, la salva del triste "pastiche" la ironía un tanto ácida, y el ingento, si bien sea tosco.

La versión que Ricardo Strauss ofrece del eterno tema mítico de D. Juan cuaja en el famoso poema sinfónico, bien enraizado en las tradiciones germánicas postrománticas. Está presente en esta música hermosísima toda una filosofía: una concepción del mundo muy centroeuropea y lejana de nuestra concreción personalista. En el poema se recogen estados de alma, cuyas irrisaciones cambiantes refleja la paleta magistral de la orquesta straussiana, como en una meditación sonora.

Brahms emprende en su obra la importante tarea de rescatar para la música un orden que la pasión romántica ha ido disolviendo. Sin llegar a los extremos que su "profeta", Hanslick —cuyas obras, sin embargo, merecen ser releídas y meditadas, con todas las reservas que se quiera, en nuestra época de los atonalistas— predicara, el gran músico sabe encontrar el lugar geométrico de la expresión y la forma. Es como un gran dique para la avalancha disociadora de su siglo. En sus aguas remansadas nace una bella esperanza. Su primera Sinfonía tiene su mejor clave en esta necesaria síntesis.

Rudolf Moralt, ya está dicho, encontró para cada uno de los autores el acento justo. La Orquesta Nacional fué el espléndido instrumento capaz de responder a este buen director, que lo comprendió así, compartiendo en todo momento, los aplausos con los profesores.

F. R. C.

DEBUSSY Y LO "JONDO"

Fernando Ruiz Coca

El baile "jondo" español tiene su limitación, su fuerte humanismo y su universalidad. Y las tres cualidades están en función recíproca, de tal manera que la alteración de cualquiera de ellas influye decisivamente en las otras dos. Así, el conocer y respetar los propios límites, es fuente de hondura humana y universalismo; su fuerza le viene del ahondar en las esencias del alma, despreciando lo accidental; el universalismo es consecuencia clara de la recia autenticidad humana. De esto se deduce que el único futuro apetecible para este arte difícil ha de venir por caminos de exigente depuración, estilización y profundidad. El tópico es su mayor enemigo, y el fácil teorizador poco avisado, su peor amigo, más temible que la enemistad. Ahora bien: pienso que lo "jondo", más que un arte formal perfecto, es decir, acabado, es una actitud ante la vida, presta siempre a reaccionar con una españolísima manera, capaz de crear, en cada caso, un nuevo, distinto y, sin embargo, igual en la esencia a sí mismo, repertorio de formas. Y con esto quiero decir que si bien éste nuestro arte no debe sobrepasar sus límites, sí puede, dentro de ellos, enfrentarse con cualquier otro tipo de expresión formal. Conocida es de todos la habilidad que tienen estos "cantaos" o "bailaos" de bañar en su propio clima cualquier melodía o danza; a esto le llaman ellos "ponerla en son". El último y más notable ejemplo de esto lo tenemos en la coreografía de una serie de obras de Debussy, original de Pilar López, que con su compañía nos ha presentado. Aquí tenemos —si prescindimos de la mayor o menor adecuación de esta música, demasiado aérea y europea para nuestra propensión a lo concreto: quizá el intento con Ravel sería más afortunado— el impresionismo "metido en son".

Este es un intento que a muchos ha escandalizado, pero que —el resultado

está a la vista— ha sido perfectamente posible. Y esta posibilidad es lo que —sea deseable o no, que, para mí, no lo es— interesa a mi tema, que no es otro que el evidente deseo, por tantos caminos ya manifestado, patente en coreógrafos españoles, de hallar un medio de universalización del arte "jondo". A esto no puede llegar nuestro arte más que a través de sí mis-



mo, bien sea con sus formas propias, bien adaptando a "su manera" las ajenas que nos aluden. Lo que nunca debería intentar es el camino inverso: puede ser posible una fórmula "jonda" para Ravel; pero un modo raveliano para lo "jondo", llevaría irremisiblemente a la falsedad, o, al menos, quedaría siempre en lo superficial.

Ha sido interesante, pues, como experiencia, el intento de Pilar López. Por otra parte, la adivinación o ensueño, por Debussy, de nuestras cosas, merecía el esfuerzo que nuestra bailarina y coreógrafa ha hecho con excelente criterio, tanto en el trazado de pasos y mudanzas, como en su presentación escénica estilizada con gracia y finura. La colaboración de la pianista, Eleanor Fine, limpia, brillante y segura, ha puesto más el acento en la clara exposición rítmica que en la consecución de la impalpable atmósfera debussyana.

LUIS DE PABLO es un joven compositor. Acaba de estrenar un "Quinteto con clarinete", que obtuvo una mención honorífica en el concurso al Premio Samuel Ros, de 1956. Se trata de una obra interesante, en la que parece atisbarse una acusada personalidad, lo que es lo más importante que podía pedírsele. El lenguaje, cuando tiene algo que decir, lo crea la misma necesidad. Y en esta ocasión, creo, apunta una sensibilidad que habrá que tener en cuenta. Máxime, cuando nos llega por el camino universitario, del que tan necesitado está nuestra música. Luis de Pablo está preparando en la actualidad una "Misa" y unas canciones sobre poemas de Antonio Machado. Las esperamos con interés.

LA LLEGADA DE LA MUSICA A LA UNIVERSIDAD es el mejor síntoma que podemos anotar en la historia de nuestro arte en estos años. Hoy es frecuente y normal, lo que hace relativamente poco tiempo nos parecía una meta inalcanzable: conferencias de Federico Sopena o de Enrique Franco en los Colegios Mayores o en esas Aulas de Música que, felizmente, van surgiendo en las Facultades. El Colegio de Nuestra Señora de la Almodena, el Nebrija, José Antonio, Guadalupe y tantos otros son hoy centro de cada vez más exigentes pentagramas. Este acercamiento era indispensable: la música, confinada, necesitaba un amplio y generoso horizonte; los universitarios precisaban completar su formación humanística con este desconocido costado de las artes.

LOS CONCIERTOS CON MUSICA NUEVA que la Bayerischer Rundfunk difunde todos los lunes a las once de la noche, sobre ser interesantísimos, tienen el complemento de unos folletos, magníficamente editados, con profusión de fotografías y dibujos, en los que anuncian los programas de cada sesión, con excelentes comentarios. Es una muestra más de la hermosa vitalidad con que Munich encabeza uno de los más importantes movimientos artísticos de Europa, en el "límite" de nuestra civilización. La sola enumeración de los autores puede dar idea del esfuerzo. En este último trimestre del año: Bartók, Berg, Berio, Dallapiccola, Egk, von Einem, Faith, Fortner, Hartmann, Krenek, Orff, Saffle, Schoenberg, Stravinsky, Webern, etc., etc.

CONCIERTO EN LA CASA AMERICANA

Madrid. El martes, 12 de noviembre, a las siete y media de la tarde, la pianista Isabel M. Schevill dió un concierto en la Casa Americana (Serrano, 75), en el que interpretó obras de Bach, Beethoven y César Frank.

La pianista norteamericana es viuda del conocido hispanista Rodolfo Schevill, conocido en España por su obra crítica literaria, principalmente por su edición erudita de las Obras Completas de Cervantes, publicada en España en colaboración con Adolfo Bonilla y San Martín.

Un diccionario de la pintura

El editor Fernand Hazan, de París, publicó en 1954 un diccionario de la pintura contemporánea, en este año de 1957 dió a la luz otro, de la abstracta, del que es autor Michel Seuphor. Ambos poseen la sistematización propia del temperamento didáctico y del espíritu pedagógico de los franceses, verdaderos maestros de escuela de la vieja y culta Europa. Las dos obras prestarán grandes servicios a todos: a cuantos se toman a pecho las complejas cuestiones del arte y también a tanto aficionado con necesidad de conocimiento. Ya se sabe, no hay bien que por mal no venga.

En el primero de estos diccionarios, cuya redacción correspondió a veinticuatro personalidades de la crítica gala, se incluyen artículos para cada uno de los vocablos que cobijan unas treinta tendencias —ismos— de las habidas en éste y el siglo XIX. Quedan estudiadas las personalidades —comerciantes de cuadros, coleccionistas, escritores, etc.— más representativas dentro del clima del arte contemporáneo. Incluye nombres de pintores, como los de Constantin Guys y Moreau, que nacieron en 1802 y 1826, respectivamente. Describe asimismo las academias particulares donde trabajaron artistas que alcanzarían posteriormente renombre universal. Reseña sucesos, como el ballet ruso, y se ocupa hasta de cafés, como el de Guérbois y el Nouvelle-Athènes. Cataloga revistas y no falta un capítulo curioso relativo a la Sección de Oro.

Después de todo esto no resultará injustificada nuestra sorpresa si, al tratar de saber qué artistas contemporáneos españoles son conocidos y estimados en el mundo —en opinión de los redactores del Diccionario de la Pintura Contemporánea—, hallamos que son los siguientes: María Blanchard, Salvador Dalí, Juan Gris, Joan Miró, Pablo Ruiz Picasso, José Gutiérrez Solana y Francisco Boreas. No es fácil comprender la ausencia de Sorolla, Vázquez Díaz, Anglada y Zuloaga; sobre todo, la de estos dos últimos que tanto debieron a la crítica francesa sus éxitos parisinos. Lógica resulta, por tanto, la ausencia de otros nombres —Rosales, Pinazo, Echevarría, Iturrino...— a quienes apenas hacemos caso los españoles, y que aún carecen de la monografía digna de su personalidad y arte. De la misma manera comprendemos la omisión de nombres, como los de Clavé, Cossío, Palencia, Prieto, etc.

Michel Seuphor hace preceder su Diccionario de la Pintura Abstracta de una historia de la misma, de la que son colofón unas breves líneas dedicadas a España. En ellas afirma únicamente, que desde hace poco, un

grupo abstracto expone en una galería madrileña —da el nombre—, y cita a Canogar, Delgado, Feito, Luque, Rodríguez Zambrano y Luis de la Orden.

Con ese sentido de la medida, tan admirable y tan francés, al que alguna alusión se hace al principio, da cima a su claro e inteligente trabajo con unos cuadros cronológicos en los que se encasillan los acontecimientos del arte abstracto acaecidos en Francia, Rusia —de ésta no reseña demasiados—, Suiza, Alemania y Estados Unidos.

Ni en la tal historia, ni en el Diccionario propiamente dicho, ni en los cuadros sincrónicos o en la final bibliografía se hace alusión a las dos importantísimas publicaciones de los Congresos Internacionales de Arte Abstracto, celebrados en Santillana del Mar (1949-1950), ni al número extraordinario de la revista Proel, que ya pertenece a la buena historia, y que se dedicó totalmente, en ese número especial, al estudio de la abstracción en el arte. Se ignora la tarea de grupos tan importantes como los de Barcelona, Zaragoza, Alicante, y la actividad de artistas que dedicaron su empeño al arte no figurativo en fechas no demasiado próximas (¿En qué tiempo expuso Benjamín Palencia producciones de este carácter?) Se desconoce también el Cursillo Internacional de Arte Abstracto que, en agosto de 1953, hubo de llevarse a cabo en la Universidad Menéndez Pelayo. Me supongo que ignorará Michel Seuphor bastantes cosas más. Y digo "me supongo" porque yo ignoro muchísimas y porque los franceses suelen desconocer bastantes españolas.

No cabe duda de la importancia y utilidad de estos dos diccionarios. Sus olvidos se comprenderán si pensamos en la timidez —casi indiferencia— española ante las cosas de casa, a la hora de hacerlas valer a los ojos del mundo. Esto hace que nos sirvamos, para las indispensables valoraciones y esquemas históricos, de aquellos que admiramos y se nos dan tan magistralmente dispuestos. Cualquier universitario o artista español sabe mejor el arte francés del XIX que el de su tierra. Esto no puede negarse.

Descubrámonos antes de que nos descubran. Así anticiparemos el aprovechamiento de los servicios prestados por los creadores nacionales. Es tarea de todos. De quienes estudian. De quienes escriben. De quienes editan sin preocuparse de que sus publicaciones tengan el decoro necesario para competir con los estupendos y bellos volúmenes extranjeros que inundan las librerías.

JOAQUIN DE LA PUENTE

PREMIO SESAMO DE NOVELA CORTA

B A S E S :

Se denominará Premio Sésamo de novela corta, y tendrá carácter anual.

Podrán concurrir a él todos los escritores españoles e hispanoamericanos que lo deseen, sin limitación alguna en orden a su condición de novel o con obra ya editada, cualquiera que haya sido su número. Las dimensiones de cada original deberán estar comprendidas entre los cincuenta y los cien folios, escritos a máquina y a dos espacios. Los originales se enviarán por duplicado.

Las obras tendrán que ser originales e inéditas.

El premio, que será indivisible, estará dotado con cinco mil pesetas. Los originales, con la firma y el domicilio del autor, serán enviados a la Dirección de Sésamo, Príncipe, 7, Madrid.

El fallo se hará público en Las Cuevas la noche del 31 de octubre para la convocatoria del año en curso, y en los siguientes, en la noche víspera de San Isidro.

El plazo de admisión de originales expirará el 31 de agosto para el concurso presente, y el 15 de marzo, para los siguientes.

El jurado tendrá carácter permanente, y su composición se dará a la publicidad en el momento oportuno.

El fallo será inapelable, y quienes resulten premiados no podrán concurrir a las sucesivas convocatorias.

Exposiciones

EDUARDO VICENTE.—Lo formidable, insólito y maravilloso de los dibujos de Eduardo Vicente es que no necesitan explicación. ¡Ahí es nada conseguir un arte para todos —exquisitos o tormentosos—!

Muchas veces se ha pensado en la posible renovación del arte cerebral (entiéndase, el arte siempre ha sido una cosa mental) del tiempo en curso, de decidirse a salir a la calle, a tomar el aire. Eduardo Vicente, que tiene un hermano pintor abstracto, hace tiempo que camina por todas las encrucijadas de las ciudades que tuvieron la suerte de contarle como inquilino o pasajero. Las gentes humildes, los barrios bajos y las cafeterías debían haberle levantado ya un monumento en correspondencia al que él, cotidianamente, les eleva en esos alados y documentales apuntes suyos.

Gran cantidad de dibujos de París exhibe en esta ocasión el madrileñísimo Eduardo Vicente. En ellos su ternura vuela llevada por la inverosímil gracia de la simplicidad del trazo; de la sutil alusión a un gesto, a una postura, a una personalidad captada hasta lo hondo del vivo gris de lo cotidiano. Amor, que es cariño, por familiar y entrañable, anima cada uno de esos tipos de la urbe —¿urbanos?—. La atractiva silueta de una jovencita con ceñidos pantalones que mira un cuadro, el vagabundo ciudadano con la saca a cuestas, la infeliz en espera, apoyada en una puerta donde anuncian precios moderados para dormir.

Los personajes que anidan el mundo de Eduardo Vicente no arden en las llamas de pasionales arrebatos. Son cálidos, tienen la humana tibieza del rescaldo del vivir, que parece duermes ilusiones y que, en el fondo, no hace más que callarlas. Llevarlas infundiendo calor a su paso, en el andar



inmutable, para que sientan la caricia de ojos enternecidos —no sin ironía, comprensión— como los de Eduardo Vicente.

El lirismo de estos trasuntos de realidad humana se sumerge en el ambiente, dentro de un paisaje tan de verdad y tan etéreo cual el que corresponde a las mujeres o los hombres que lo habitan. Es impagable la sobriedad de expresión del artista. Con apenas nada, los menos rasgos posibles, se cuenta toda una historia, toda una atmósfera rezumante de espíritu.

FRANCISCO CARRETERO.—En el ambiente que nos rodea fácil debería ser distinguir la originalidad auténtica, ya tan casi inasequible a nuestras manos, por la densidad del pasado y el torbellino de las cosas presentes. Un fruto, tarado o no, no imbuido de formas pertenecientes al patrimonio de la cultura, algo, ajeno a los programas intelectuales del día, debía ser causa de singular estima y alborozo. No es así. Y las razones casi huelgan. La humanidad en torno se halla presa de la incertidumbre, de vagas apetencias. Requerimos de fuertes revulsivos capaces de sacarnos de la lentitud de nuestro paso rebelde a sincronizar con las velocidades del mundo de la técnica, todavía sin pertenecernos. Estamos como borrachos de tanta alambicada especia con que se adobó el manjar del arte en los minutos actuales y los apenas idos de la órbita propia. Sabemos de tanto primitivismo, de tanta anhelada puerilidad inexplicable sin largas disquisiciones conceptuosas, las más de las veces. Resulta incómodo cambiar de sitio para ver el bosque oculto por unos cuantos árboles.

Sin embargo, ante el caso de Francisco Carretero cabe la completa esperanza de sentir cómo caen las barreras —la confusión y los prejuicios de sistema— que obstruyen la salud de nuestra visión. Lo mismo el profesional sensible que cualquier espectador común, sabrá de inmediato que se encuentra ante algo que debemos llamar sinceridad, sin temor. No es, la suya, pintura hecha de improviso, sin una plena entrega de la vida a la tarea de pintar. Entre los sensatos carece ya de valor peyorativo el término aficionado. Es más, acaso fuere justo pensar que el empleo, con mala voluntad, de tal vocablo fué hecho por obreros del arte vacíos de afición. En cualquier caso, incluir a Carretero en un grupo ajeno de lo profesional sería claramente discutible. Harto demuestra su ingente quehacer que profesó y profesa de continuo en la tarea de la pintura. Así es. En el panorama contemporáneo del arte español pocas vocaciones son comparables a la del pintor de Tomelloso. Nadie acaso se enfrente tan devotamente con la naturaleza, creyendo la resaca. Convencido de que la estudia en esos insaciables festines de materias pastosas, de colores plenos de fuego o en esas formas que se engrandecen prisioneras del torbellino barroco, de la peculiar —¿virginal?— actitud del artista. La fe de Carretero en su fidelidad a lo real nos confunde y humilla. Jamás la naturaleza fué así de generosa a nuestra mirada.

J. DE LA P.

BARCELONA

ACTIVIDADES DE LOS INSTITUTOS DE CULTURA EXTRANJEROS

Los Institutos de Cultura de países extranjeros despliegan interesantes actividades de orden cultural y literario en esta Barcelona en la que raro es el día que no se producen varios acontecimientos de serena importancia artística y cultural. El Instituto Italiano inauguró el nuevo curso con una conferencia, pronunciada por el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Matéu Llopis, sobre "La moderna aportación italiana a las ciencias históricas", y en el Instituto Francés se celebró un exquisito acto de homenaje a Alfred de Musset en ocasión del primer centenario de su muerte. La compañía teatral de Henri Doublier representó la obra, en un acto, de Musset, "Un caprice", y elementos de este conjunto escénico recitaron una buena selección de poemas del gran poeta francés.

Por su parte, en el Instituto Británico se iniciaron los coloquios entre destacadas personalidades en torno a un tema. Estos coloquios tienen una dirección bien determinada, porque el público asiste únicamente como espectador del debate, que, en este caso, versó sobre Aldous Huxley y los paraísos artificiales. Intervinieron el Rvdo. Dr. R. Roquer, Dr. R. Sarró, Dr. A. O. Anguera y Antonio Villanova, que discutieron con fría pasión acerca del tema propuesto.

EL MUNDO DEL TEATRO

El acontecimiento teatral más importante de la semana ha sido, sin duda, la presentación, en el teatro Romea, de la compañía italiana de los "Piccoli", de Victorio Podrecca, que fuera fundada en 1914 y que ha dado cuatro veces la vuelta al mundo con su equipo integrado por treinta personas y mil doscientas marionetas. La compañía no es nueva en Barcelona, donde ha actuado repetidas veces, pero siempre el asombro vuelve con ellos y el público se entusiasma ante el maravilloso conjunto, que alcanza límites insospechados en la ficción mágica y poética de sus cuadros y de sus interpretaciones, tan prodigiosamente sincronizadas a la música y a la voz. Las marionetas se humanizan en imposibles muñecos vivos y son capaces de llevarnos desde la sonrisa a la emoción, haciendo inolvidable este conjunto de los "Piccoli", de Victorio Podrecca.

En el Teatro Club Windsor, que se "ha hecho" ya del todo como teatro de bolsillo, se ha estrenado una nueva comedia de Jaime de Armiñán, titulada "Café del Liceo", y que ha sido puesta en escena por la compañía de Adolfo Marsillach. La comedia tiene cierto tono elegiaco de la vida de principios de siglo y al mismo tiempo de suave y acertada sátira. Entre lo grotesco y lo finamente sentimental discurre "Café del Liceo", que sin ser una comedia importante, tiene un acertado sentido teatral y humano. Una comedia que puede cuajar en el elegante Teatro Club Windsor.

Una última noticia teatral es la que nos depara la aparición del primer número de unos Cuadernos Escénicos que edita el Instituto del Teatro, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja. Los Cuadernos se inician con una necesaria intención de estudiosa severidad, que los singulariza entre todas las publicaciones, por desgracia tan pocas, que sobre el arte de Talía se editan en España. Con indicar los temas tratados en este primer cuaderno, el lector se percatará de la importancia de la nueva publicación. Contiene: un estudio sobre la técnica escénica medieval, por Guillermo Díaz-Plaja; un ensayo sobre el carácter dramático de la procesión del Corpus en Cataluña, por José Roméu; el cartel teatral de hace medio siglo, por Cirici-Pellicer; Or-

tega y Gasset y el teatro nuevo, artículo éste lleno de emoción en la firma del desaparecido Joaquín Montaner, y un ensayo sobre Hans Schlegel y la difusión del teatro español en Alemania. Una publicación seria y profunda que nos estaba haciendo mucha falta.

UN GRAN INTERPRETE DE CHOPIN

Repleta está la vida musical barcelonesa de actos que debieran extender la atención del cronista; entre ellos hemos de destacar el último concierto de otoño de la Orquesta Municipal, bajo la dirección del maestro Ricardo Lamote de Grignon, con la intervención iluminada de la joven cantante Teresa Berganza; la reanudación de las matinales de domingo por las Juventudes Musicales; la gran actuación del violinista Henry Lewkowitz, que interpretó obras de Sarasate, de Bach y de Schuman, con una limpieza y una emoción asombrosa; y el concierto que a beneficio de los damnificados por la catástrofe de Valencia ofreció uno de los más poderosos y personales pianistas de nuestro tiempo: Brailowsky, que en un recital íntegramente dedicado a Chopin, nos deparó una vez más la pureza expresiva de su arte en la delicada y patética inspiración del compositor polaco. También a beneficio de los damnificados de Valencia se celebró el pasado sábado un gran concierto, en el Teatro del Liceo, y en el que la Orquesta Municipal valenciana actuó bajo la dirección del maestro José Iturbi, tomando parte el pianista Gonzalo Soriano. Se interpretaron obras de Mozart, Brahms, Falla y Albéniz.

LA CARABELA "SANTA MARIA" DEJA LAS AGUAS

La reproducción de la carabela "Santa María", que tras comenzar su vida como personaje cinematográfico ha estado largos años en el puerto de Barcelona, y que nos parecía que siempre iba a estar allí, al borde de la ciudad y bajo la monumental estatua de Colón, deja definitivamente las aguas. El Ministerio de Marina la ha cedido a la Diputación, y desde ahora se convertirá en una pieza más del Museo Marítimo. Ha dejado de estar "viva" para propios y extraños, que se la llevaban en sus cámaras fotográficas, y ahora, entre los solemnes y góticos muros, al borde del mar, pero en tierra firme, quizá los crujidos de su madera, al secarse, tengan un tono de melancólica añoranza.

Julio MANEGAT

BURGOS

La ciudad sin premios para el espíritu y fuertes sumas para equipos de tercera división.

Existe en Burgos una despreocupación oficial por las cuestiones culturales. Mientras para subvenciones futbolísticas se consigna en presupuestos municipal y provincial cantidades superiores a las trescientas mil pesetas, en cambio, no hay asignación alguna para premios de novela, poesía, música, pintura o investigación. Un gran número de Ayuntamientos y Diputaciones tienen convocados sus premios. ¿Por qué —nos preguntamos— nuestro Ayuntamiento y nuestra Diputación no hacen otro tanto? He ahí una pregunta misteriosa, porque jamás obtuvimos contestación cuando desde otras publicaciones también fué emitida. Ciertamente es que en determinadas ocasiones se subvenciona algún concierto o, de tarde en tarde, se cubren los gastos de edición de algún trabajo histórico,

Por acuerdo de Sesión Plenaria se aprobó, hace algunos años, la convocatoria de un premio bianual sobre aspectos o problemas de la ciudad. Aunque en los últimos años figuraba en presupuesto cantidad para tal premio, no fueron dadas a conocer las convocatorias oportunas, dándose incluso el caso insólito que un concurso pendiente de fallo fué declarado desierto ¡dos años más tarde de la fecha señalada para fallar la convocatoria! Una de las instrucciones indicaba que si el concurso se declaraba desierto, la cantidad se aumentaría al del próximo año. Este requisito fué olvidado. ¿Dónde fueron a parar esas cantidades? Nadie lo sabe.

Es, pues, éste un asunto que merece mayor atención que la prestada hasta la fecha. Ocasión propicia es ésta para que en la confección de los presupuestos para el año que se acerca figuren partidas para premiar trabajos de erudición o de creación literaria, por lo menos en una cuantía décima parte que la entregada a esos dos equipos que militan en tercera división y llevan el nombre de la ciudad por campos de pueblo. No comprendemos, en verdad, ese favoritismo hacia el fútbol y ese abandono para lo que suponga una inquietud artística y espiritual.

Felipe FUENTE

OVIEDO

La Sociedad Filarmónica de Oviedo —ya cincuentenaria— viene ofreciéndonos, ininterrumpidamente, un escogido repertorio anual de gratas audiciones musicales, bien escogidas, mejor seleccionadas y rigurosamente organizadas con una cuidada dirección.

Ultimamente —los días trece y catorce— nos regaló con dos actuaciones excepcionalmente interesantes: el concierto de Nicole Henriot y la velada ofrecida por el conjunto musical de jóvenes "I. Musici".

NICOLE HENRIOT

De París —donde ha nacido y se ha educado— nos trae su femenina y caliente interpretación que, en la sala del teatro Filarmónica de Oviedo, nos ha deleitado con sus versiones —personalísimas— de Vivaldi, de Chopin, de Debussy. La fidelidad, bien aireada, a Mozart, con su "Sonata", y a Ravel —sobre todo en "Petit Berger"—, nos hizo pensar en su virtuosismo.

Irresistible la vocación de Nicole Henriot. Favorecida por el ambiente familiar —ella recordará siempre el cariñoso desvelo de su abuela, la gran melomana—; amparada por la beneficiosa influencia de la célebre Margarita Long, maestra y amiga, que tiene para ella sus mejores desvelos; dirigida, más tarde, por maestros como Henri Rabaud, y aureolada con el Primer Premio del Conservatorio, Nicole inicia su triunfal tournée por el mundo entero: Alemania, Italia, Suiza, Estados Unidos.

"I. MUSICI"

Lo primero que sorprende al ver a estos jóvenes concertistas es su aparente desorganización. El mero hecho de que carezcan de director, da la sensación, a primera vista, de falta de madurez, de ensayo. Pero de demostrar todo lo contrario se encargan ellos mismos. Y, apenas suenan sus primeras notas, correctas, exactas, afinadas —son notas del "andante" del "concerto grosso en do menor", (op. 7, número 5), de Gemiani—, la sospecha desaparece y, ya, nuestra presencia es todo oír, escuchar, deleitarse con las continuadas audiciones: Vivaldi, Torelli, Bach.

De tal forma esta segunda actuación de los muchachos de "I. Musici" ha llenado el ambiente musical de los tan abundantes "profesionales" de Oviedo, nos queda una conformidad: aguardar a su próxima reaparición.

QUIEN ES QUIEN

BENITEZ CLAROS, Rafael.—Nacido en 1919. Andalúz. Ha escrito poesía y crítica literaria. Entre sus obras, hay que destacar su magnífico estudio sobre la poesía de Gabriel Bocángel. Actualmente dirige la cátedra de Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo.

DE BENGOCHEA, Javier.—Nacido en Bilbao en 1919. Licenciado en Derecho. Colaborador de "La Gaceta del Norte", crítico, prosista y poeta. Su obra de versos "Habitada claridad" obtuvo el accésit del Premio "Adonais" de 1950.

GONZÁLEZ SERRANO, Francisco.—Nacido en Cotes (Valencia) en 1936. Cursa Derecho en la Facultad de Madrid. Diplomado en Historia Americana por la Universidad de la Rábida. Colabora en diversas revistas y publicaciones.

LACACI, María Elvira.—Joven poetisa gallega, actualmente residente en Madrid, que, con su primer libro de versos, "Humana voz", obtuvo el Premio "Adonais" 1956.

MARQUERIE, Alfredo.—De Mahón (Menorca), donde nació en 1907. Doctor en Derecho. Crítico literario, periodista, novelista y poeta. Ha colaborado en "Vértice", "Manantial", "Parábola", "Mesa", "Dos", etc. Fué subdirector del diario "Informaciones", donde, además, actuó como crítico de teatro, cargo que actualmente ejerce en "ABC". Fundó "España", de Tánger. Ha publicado muchas y bien escritas obras de diversos estilos, y cuenta en su haber con varios premios: accésit del Nacional, premio de la Cámara Oficial del Libro, Lucía de Tena 1939, Rodríguez Santa María 1943, Ayuntamiento de Madrid 1944, etc.

MARRERO, Vicente.—Nació en Arucas (Gran Canaria) en 1922. Premio Nacional de Literatura en 1955. Lector de Español, durante cinco años, en la Universidad de Freiburg i. Br. (Alemania). Ha escrito diferentes ensayos de gran valor erudito, entre ellos: "Picasso y el toro" (traducido a varios idiomas), "Maetzu", "El poder entrañable", "La escultura en movimiento", "El acierto en la danza española", etcétera.

MONTESINOS, Rafael.—Sevillano, nacido en 1920. Colaborador de "Garcilaso". **LA ESTAFETA LITERARIA**, "Juventud", "Acanto", etc. Su poesía neopopularista ha alcanzado auténticos éxitos, logrados en algunas de sus obras: "Balada del amor primero", "El libro de las cosas perdidas", "Primeras Poesías Completas", y en sus libros en prosa, como "Las incredulidades", etc.

ORTIZ SANCHEZ, Manuel.—Nacido en Madrid en 1934. Licenciado en Derecho en la Universidad de Sevilla y Diplomado en Historia Americana por la Universidad de la Rábida. Colaborador de "ABC" y otras revistas. Es secretario de redacción de **LA ESTAFETA LITERARIA**. **VILA SELMA, José.**—Licenciado en Filosofía y Letras. Colaborador de las más prestigiosas revistas españolas y extranjeras. Adaptador teatral y traductor de Claudel. Entre sus obras, sobresale un detallado estudio sobre el Teatro de Benavente.

AUSTRIA

El primer García Lorca en Graz (Austria) y unas preguntas de alguna importancia también para españoles

Por fin, pero largo tiempo impedido por el triste monopolio del traductor "oficial" alemán, los vecinos de Graz —capital con más de 250.000 habitantes— tuvieron la ocasión de conocer por primera vez una pieza teatral de García Lorca. Se trata de "La casa de Bernarda Alba". Por el hecho de que la ciudad de Graz tenga un núcleo muy crecido de hispanófilos, gracias a la labor universitaria en ésta, resulta más escandalosa todavía la postura del señor Enrique Beck; gracias a Thomas Mann tiene el monopolio de la traducción de la obra lorquiana, habiéndose subrayado siempre que este señor Beck era muy "republicano". Pide que en primer lugar habrá de dar a conocer una pieza teatral de Lorca en uno de los primeros teatros de Viena antes de que dé permiso de estrenarla en otra ciudad.

Sobre la calidad de las traducciones del señor Beck y su dictadura literario-comercial habrá que hablar muy claro un día, porque siempre van unidas a la explotación política de la trágica muerte del poeta, asunto de cierto muy fuera de cualquier consideración artística.

He visto, al curso de estos años, diferentes funciones de varias obras lorquianas, tanto en Alemania como en Austria, y se da un caso literariamente muy interesante. Por la traducción oficial alemana, y esto admiten todos los entendidos, Federico García Lorca resulta autor mediocre que se gasta algunos "surrealismos" sobre temas anticuadados por falta de inspiración poética. No se enfaden. Ya sé lo que es García Lorca... en español. Pero los españoles no saben qué ocurre con García Lorca en Alemania, Austria y Suiza, y por eso hay que decirlo muy alto. Los aficionados de teatro en estas latitudes, que precisamente no sean unos "snobs", no saben qué hacer con el teatro de este español, al que la crítica y algunos hispanistas llaman "poeta". Para este espectador normal, "Doña Rosita" resulta una tonta del siglo pasado sin ninguna gracia; "Don Perlimplín y Belisa" es para él algo muy absurdo sin pizca de poesía, y "Bodas de sangre" y "La casa de Bernarda Alba", piezas de un estilo superado desde hace más de cincuenta años. No crean ustedes de que se trate aquí de personas que no tengan la sensibilidad de buen público teatral. E incluso este público no habla mucho de la deplorable impresión que le causan las obras de García Lorca traducido al alemán, porque los críticos —en general desconociendo el español y la literatura española actual— andan también despistados y no se atreven a decir la verdad sobre este tal García Lorca que se les presenta en traducciones de Enrique Beck. Pues ¿cómo se tira la crítica de este dilema? Pues bien: inventando valores artísticos que no han sentido y que sacan en su mayor parte de publicaciones de verdaderos conocedores del teatro español, o, faltándoles esta fuente de información, insisten en "la pobre víctima del terror fascista en España". Así vivimos en estas regiones, alrededor de García Lorca, en un mundo de mentiras dignas de "Los intereses creados". Muy pocos hay que, ante el dilema, se pregunten: siendo García Lorca reconocido como alto valor de la poesía y del teatro español, ¿por qué nos parece tan mediocre en todas las obras teatrales traducidas al alemán?

Las razones son múltiples: la archisabida pobre traducción, la incompreensión de la nota peculiar del teatro lorquiano, la incapacidad representativa de directores y actores, y algunas razones más.

Este es el problema general, pero en Graz se ha dado otro, y muy interesante.

"La casa de Bernarda Alba" —con su permiso, de mi aviso, tragedia más bien griega que española por faltarle lo cómico que siempre en el teatro español va unido a lo trágico— se estrenó en Graz, hace poco, prescindiendo de la mala traducción primitiva, preparado el estreno por un joven escenógrafo de altísimos dotes artísticos. El resultado era una excelente pieza del mejor estilo lorquiano. Pues, me dirán ustedes, el éxito asegurado. No, señores, todo al revés. ¿Por qué?

Porque el público resultó muy inferior a la obra. ¿Y la razón de todo esto? Es muy simple o, por lo menos, más simple que a primera vista pareciera. La literatura moderna va más unida a la cátedra docente que a la muer-

te; está más cerca del intelectual que del dolor, más cerca de la tinta que de la sangre; es tremendista, pero no tremenda; conversacional, pero no dialogando. ¿Y Lorca? Todo lo contrario.

Por esto resulta difícilísimo de ofrecer en escena la Muerte, el Dolor y la Sangre, sin disimular algo, a un público menos acostumbrado a esta trinidad arcaica, trágica y humana que a la trinidad moderna de ensayo, docentismo y de tinta, no humana, pero deshumanizada.

Lo que se ve es: buena o mala la traducción de la obra de García Lorca, buena o mala la función, el resultado será el mismo, porque lo que es fuerza en García Lorca —estas nociones primarias de la muerte, del dolor y de la sangre— lo tenemos intelectualizado. Lo que Lorca necesita en estas latitudes es un público que aún sienta lo primario, y este público no encontrará. ¿Por qué no? Perdonen, pero esto es otro cantar.

A. M. ROTHBAUER, Graz (Austria)

PARIS

Don Juan, los toros y otras cosas de España

Francia ha estrenado gobierno, la tierra su segundo satélite. En París, naturalmente, hay mayor interés por lo segundo que por lo primero. Uno se pregunta, en el siempre tentador juego de los pronósticos, sobre cuál de los dos tendrá vida más larga. Si el gobierno de Monsieur Gaillard, o el Spoutnik II y su simpática pasajera. Laika ha eclipsado, con su pirueta de miles de kilómetros a todas las reales o posibles estrellas del cinema, convertida, por milagro de la ciencia, en estrella verdadera. ¿Cómo sonarán, si es que suenan, los ladridos en los espacios interplanetarios? He aquí una pregunta que, estamos seguros, sólo podrá contestar la poesía. Mientras tanto, aún nos queda la posibilidad de seguir con atención el parte sanitario que nos informa sobre la suerte del pobre animal. Por su causa los cinco millones de parisinos se han convertido, sin querer, en miembros de una inmensa sociedad protectora de animales.

Este afán protector no ha constituido un obstáculo, sin embargo, para que los franceses pierdan su afición —una afición nunca curada del todo de romanticismo— por la fiesta de los toros; al mismo tiempo que se pasaba una vieja película sobre "Manolete" y aparte del film "Flamenco" de Carmen Sevilla, se ha estrenado esta semana el "Torero", de Calos Velos, que aquí ha cambiado su nombre por el de "Toro". La película mejicana, conocida la temporada pasada en Ma-

drid, cuenta la historia, casi completamente real, del diestro Luis Procuna. Dentro de un cierto tono documental, posee esta película un alto valor como testimonio sobre los toros. La crítica parisina la ha dedicado grandes elogios y nadie se ha olvidado de hacer una mención especial del "gran Manolete", para el que el film mejicano tiene un tan profundo respeto.

Pero no terminan aquí las cosas que un visitante de España encuentra familiares a su llegada a París. Sin caer en el tópico de decir que España está de moda, cosa por otra parte poco grata, ya que estar de moda es la peor forma de estar y lo que está de moda pasa de moda inevitablemente, se puede afirmar que en París "está" lo español, exactamente igual que está lo italiano o lo alemán o lo americano. Nombres españoles suenan continuamente, desde Antonio a Pilar López, pasando por otros muchos grupos folklóricos o de ballet. Y en las listas de conciertos es difícil no tropezar con Andrés Segovia, Gaspar Casadó o Consuelo Rubio. Y cito tres nombres que se encuentran ahora mismo en todas las esquinas de París. Algo parecido podría decirse de las tiendas de discos, donde no falta en ningún escaparate Albéniz, Falla, Granados o, al menos, Gloria Laso e Imperio Argentina.

Es cierto que no siempre el éxito acompaña a los nombres españoles. Ahí está si no para demostrarlo el es-

MAO TSE TOUNG VA A ESCRIBIR POESIA

"Le Journal des poètes", de Bruselas, anuncia ciertos rumores sobre la intención de Mao-Tse-Toung de abandonar la jefatura del partido comunista chino para consagrar el resto de su vida a la poesía y a la filosofía.

A la puerta de su casa de té, a la sombra de su millón de muertos, su millón de versos no podrá responder a todas las preguntas.

Todos, hasta los tiranos que se creen liberadores, tienen su página dedicada a las rimas de conciencia.

Y Mao-Tse tendrá que cerrar sus ventanas para pensar y escribir: "Una humareda funeraria viene a través de las generaciones dándole tema y temblor para sus ver-

treno de "Le jeu de la vérité" en el Gymnase. Su autor es José Luis Villalonga, un español, novelista en lengua francesa, que ha adaptado al teatro, con demasiada poca fortuna, una de sus novelas. Se trata de un extraño folletín, donde no faltan a la cita ninguno de los tópicos del género. Un crítico francés ha dicho, comentando el estreno, que tal forma de hacer teatro había sido ya superada al advenimiento del segundo Imperio. Con más fortuna, una de las más endebles piezas de Lorca también ha saltado a los escenarios de París; se trata de Mariana Pineda, que se continúa haciendo en el Studio des Champs-Élysées después de unos días de silencio. Una broma pesada de la gripe puso a las tres primeras figuras de la compañía fuera de combate.

La última añoranza posible para el español en París, en estos primeros días de noviembre, entre la fiesta de Todos los Santos y el día de los Difuntos, días grises y tristes del otoño con vocación de historias de amor y de muerte, era la figura de D. Juan. Aquí, tampoco D. Juan ha faltado a su cita, llegando de la mano de la revista parisina de la Librería Pion, "La table ronde", que ha dedicado el número de noviembre al tema de D. Juan en el arte universal. Veinte nombres distintos, en otros tantos artículos, estudian la figura de D. Juan desde los ángulos más insospechados. Hay opiniones para todos los gustos, quizá porque aquí hay también gustos para todas las opiniones.

Sin embargo, el plato fuerte de este interesante número de "La table ronde" es, sin duda, el que ha salido de la pluma de Henry de Montherlant. Se trata de un drama del autor francés, del que se nos ofrece el primer acto: un D. Juan viejo, cínico, descreído, sin otra salvación que el placer, lleno de una irrespetuosa comicidad. El D. Juan de Montherlant, aunque sólo lo conocemos todavía parcialmente, está en el extremo opuesto al romántico héroe de Zorilla, es por antonomasia el antimito. Y esto no quiere decir en absoluto que el personaje esté falto de una auténtica grandeza. Entre la parodia y la leyenda transcurre este primer acto del D. Juan de Henry de Montherlant; esperemos la aparición de la obra completa para poder dar un juicio definitivo.

Jorge COLLAR

PROXIMAS COLABORACIONES PARA LA ESTAFETA LITERARIA

José Luis Cano, Miguel Delibes, Antonio Fontán, Pedro de Lorenzo, Domingo Manfrèdi, Rafael Montesinos.



—Debo de ser tonto. Joven y artista, y, sin embargo, no deseo marcharme de mi país...

LA FERIA

Pepito fué ayer a la feria de Sumacarcen. Pepito tiene nueve años, unos pantalones remendados y una camisita descolorida por el sol. Su madre le dijo un día: "... Dios está en todas partes...", y el niño piensa en las palabras de su madre con la insistencia con que meditan los niños.

Ayer, a las cuatro de la tarde, salió muy contento con sus amiguitos y su duro en el bolsillo.

Pepito llevaba un duro que ganó con su trabajo.

Allí, en su pueblo, los niños buscan caracoles durante el invierno, los venden y con el dinero que reúnen van, en verano, a la feria. ¡Caragollet's bellanec's...! ¡C a a a a r a g o l l e e t ' s...! —grita Pepito.

¡Qué bonitos son los caracoles con su caparazón enrollado, su cuerpo humilde, las antenas a la lluvia!

¡A la feria...! ¡A la feria...!

Ayer a las cuatro Pepito salió del pueblo con sus amigos.

Hay un cartel a la entrada del pueblo, pintado de azul; en letras blancas, sobre el azul del cartel: "ANTELLA". El cartel estaba pintado de azul, las letras de blanco y una higuera, en la hondonada, pintada de verde. El cielo pintado de azul, la carretera de blanco y el río, paralelo a la carretera, pintado de verde.

Aquello no fué siempre carretera. ¿No lo sabíais?

Su padre se lo contó... "Hace años la montaña, toda de piedra, sin apenas unos árboles, hundíase blandamente en las verdosas aguas del río. Un día llegaron unos hombres y empezaron a romperla; la montaña se quejó con sollozos de barrenos. Sus lágrimas de piedra rodaron por la falda hasta hundirse en el río."

Aún hoy la montaña se queja... De tarde en tarde una lágrima de piedra rueda por su falda, pero no llega al río: se detiene en la cinta polvorienta —herida sangrante— del camino.

¡A la feria...! ¡A la feria...!

El vienteillo, oliendo a tierra húmeda, mueve las cañas que montan guardia a las márgenes del río. Serpentea el cañaveral al compás del murmullo de sus hojas. Sobre el mechón blanco de una caña hay una golondrina negra. Sobre el girasol amarillo hay un gorrión pican-do. Sobre el heliotropo revolotea una mariposa...

El río hace un meandro y la carretera choca con él. Hay una barca; hay dos sauces llorones formando una bóveda verde sobre el embarcadero de tierra; hay un barquero que le cobró a Pepito dos reales por pasar en la barca que se mueve tirando de una maroma de hierro.

¡La feria...! ¡La feria...! Pepito llegó a la feria.

Desde el embarcadero se veían, en la plaza del pueblo, los barracones de la feria bajo los tilos. Sus ramas rozaban los toldos claros; las hojas desprendidas caían sobre los juguetes, sobre el turrón duro, sobre los globos de colores: rojo, amarillo, verde...; unos gordos, otros delgados y largos, muy largos; todos ellos atados a un junco.

—¡Tres tiros una peseta!

—¡A dos reales la subida a las barcas...!

Gritos de vendedores, gritos de gente menuda...

—¡Torrat...!

—¡Almendras y avellanas...!

Y una mujer busca a su hijo, y su hijo, que se ha perdido llora y sonríe viendo el mareo de una niña subida en una barca.

—¡Rueda...! ¡Rueda...!

Y un hombre ganó dos premios porque ha cortado tres cintas...

—¡Caramelos...! ¡Pirulis...!

Chupa la niña su dedo mirando la manzana roja. Al niño lleno de polvo se le rompió la pelota. Pasa el "donsainer" tocando; el niño detrás llorando. Desde un balcón la muchacha guiña al guardia, pero el guardia no la ha visto.

¡Aquí está Cristo! —pensaba el niño.

Humo de buñuelos; olor a pólvora; dinero que se gasta.

Pepito está ya en la feria.

En un barracón pequeño, dentro de un cajoncito pintado de gris, había muchas pelotas con una goma muy larga cada una.

—¡A peseta; a peseta...! ¡Una pelota una peseta!!

Sobre un tablón muñecas feas, pendientes de señora, gemelos de caballero, barquitos de plástico, pistolas de agua... En un letrero, poco menos que ilegible: A TRES PESETAS PIEZA.

Pepito miró entusiasmado las pistolas; tenían un agujero pequeño en el cañón, por donde salía el agua procedente de la empuñadura de goma. Sonreía sus propios pensamientos, el mundo de fantasías. Una voz ya lejana, vieja, le decía: Tres pesetas... tres pesetas... tresss, envolviéndole el cerebro en nieblas de tentación.

Notó que alguien le tiraba de la camisa, arrancándole de la dulce embriaguez sin fondo. Volvióse lentamente, sonriendo aún. A su lado había una niña con el pelo deshecho y la cara sucia.

—¡Hola...!

—¡Hola...! ¿Qué vas a comprarte? —le dijo la niña con su vozecita suave.

—No sé; ¿y tú?

—Nada; no tengo dinero...

—¡Ah...! Oye: ¿cómo te llamas...? —preguntó Pepito.

—Conchín, ¿y tú?

—Pepe...; ya soy mayor, ¿ves?, tengo un duro... ¿Por qué no te lava tu madre la cara?

—No sé... ¿No sabes qué comprarte?

—A lo mejor me compro esta pistola...; ¡si vieras cómo mojan! El año pasado me compré

una y me divertí de lo lindo mojando a "Moro"...

—¿Quién es "Moro"?

—¡Mi gato...! ¡Araña el condenado...! Oye: ¿si tuvieras dinero qué comprarías?

—Pan —dijo la niña bajando los ojos—, tengo hambre.

—¿Qué, no has comido...? —preguntó Pepito.

—Poco...; un trozo de melón que me dieron en aquella casa —y extendió su mano delgada hacia una puerta vieja, nueva de aceite.

Pepito la miró fijamente; el mundo de fantasía se hundió en el olvido, ahogado en la sonrisa limpia, pura, de la niña sucia, más real que los globos de colores y las nubes del cielo...

Sacó la mano del bolsillo y le alargó su duro:

—Toma, para ti.

—Gracias —dijo la niña alargando su mano—; ¿pero y tu pistola?

—Bueno... —y sonreía... es lo mismo: "Moro" no cogerá este año ningún resfriado.

La niña, con el pelo revuelto y la cara sucia sonrió a Pepito dulcemente y se marchó corriendo, con su faldita corta y los pies descalzos. Se perdió entre las gentes y todo parecía no haber ocurrido.

Pepito miró las pistolas con las manos en los bolsillos y se alejó cantando:

*"Si supieras
niña hermosa
lo que es vivir recordando..."*

Estaba anocheciendo. Los cirios de la procesión parecían luciérnagas al lado del camino. Una traca de colores rompió con su estampido el silencio litúrgico, preñado de amor. Un rosario de estrellitas quedó colgando, de una cuerda, sobre los tilos; luego, poco a poco, fueron rompiéndose en estallidos distanciados.

La madre ya encontró al niño.

A la niña le pasó el mareo.

Ya no hay gritos...; sólo se oye el redoble del tambor que va marcando el paso.

Por el camino los naranjos son manchas negras sobre el cielo estrellado. Ya no está la golondrina sobre el mechón de la caña, ni el gorrión sobre el girasol amarillo...

Pepito llegó a su casa alegre, silbando una cancioncilla inédita. Su madre le preguntó qué se había comprado, y el niño, sin poner atención, alegremente, contestó:

—Una sonrisa, mamá; he comprado una sonrisa.



Cuento por Francisco Gzálvez

La Estafeta Literaria

Contiene:

DÍA DEL PAPEL BLANCO y PISTOLA CONTRA EL CÁNCER, por Ramón Gómez de la Serna.

EL CINE Y SU PÚBLICO, por José María García Escudero.

GIRONELLA, MILLONARIO POR UN GUION, entrevista, por Manuel Ortiz.

UNA NOVELA DEL SANTO DE ASIS, por Jorge Uscarescu.

LA MUERTE DE MUSSET y AQUEL ESCANDALO DE BAUDELAIRE, por Antonio Gómez Alfaro.

LO NATURAL EN JEAN CAYROL y EL ANTIHEROE EN FRANÇOIS NOURISSIER, por Jean Claude Ibert.

UNA VERSION ROMANTICA DEL "TENORIO", por J. Castellano.

LA INTERBAU 1957, por R. Ginstal.

SAN PEDRO, PESCADOR, cuento, por Antonio Prieto.

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

INFORMACION DE BARCELONA, ALICANTE Y CACERES.

CRONICAS DE ROMA Y BRUSELAS.

106 (TERCERA EPOCA)
30 - NOVIEMBRE - 1957

CINCO PESETAS

día del papel blanco por RAMON Gómez de la Serna

Así como a veces sale un día esqueleto, sale también un día de papel blanco.

No necesita ser un día nivoso, sino escuetamente no escrito, sin una nota, sin una apatencia, sin nada; en blanco.

La ciudad se ha quedado pálida, indiferente, sin fisonomía, como si la hubiesen lavado con un reactivo.

Se piensa que quizá sirva como papel de cartas para escribir una carta sincera y aclaratoria pero no corre la tinta en su blancura, no se puede escribir nada.

Unos días dicen que sí y otros que no, pero el día de papel blanco no dice ni sí ni no, es como esa hoja que tienen incólume los libros y que no es ni siquiera aquella en que se escribe la dedicatoria.

Así como en la ciudad salen días de muchos sitios, un día de Sevilla, otro de Florencia, y hasta un día bretón, ese día de papel blanco no es de ninguna parte.

No es un día de piedra blanca, ni un día enyesado, no, es



un día de papel sin maculatura, como esas planas de un diario en que no ha marcado nada la máquina.

Hay que tener delicadeza y cuidado con el día de papel blanco, pues puede agujerarse y por ahí irse lo que tiene de vital aun en su inestabilidad.

Hay que dejarlo pasar con esa apatía con que el niño no

hace la composición escolar que tenía obligación de hacer.

Sorprende siempre ese día de papel blanco como sorprende el otoño con su caída de la hoja a los que creían que no iba a volver más el otoño.

Debemos aprovechar ese día para ir a esa calle a la que queríamos volver hace tiempo y así grabaremos algo en el día de papel blanco.

En la mañana del domingo hay luz de Vaticano

Los que fechan cualquier cosa con números romanos - MCMXXXV - son unos MMMEMOS

LA FERIA

una y me divertí de lo lindo mojando a "Moro"...

—¿Quién es "Moro"?

—¡Mi gato...! ¡Araña el condenado...! Oye: ¿si tuvieras dinero qué comprarías?

—Pan —dijo la niña bajando los ojos—, tengo hambre.

—¿Qué, no has comido...? —preguntó Pepito.

—Poco...; un trozo de melón que me dieron en aquella casa —y extendió su mano delgada hacia una puerta vieja, nueva de aceite.

Pepito la miró fijamente; el mundo de fantasía se hundió en el olvido, ahogado en la sonrisa limpia, pura, de la niña sucia, más real que los globos de colores y las nubes del cielo...

Sacó la mano del bolsillo y le alargó su duro:

—Toma, para ti.

—Gracias —dijo la niña alargando su mano—; ¿pero y tu pistola?

—Bueno... —y sonreía... es lo mismo: "Moro" no cogerá este año ningún resfriado.

La niña, con el pelo revuelto y la cara sucia sonrió a Pepito dulcemente y se marchó corriendo, con su faldita corta y los pies descalzos. Se perdió entre las gentes y todo parecía no haber ocurrido.

Pepito miró las pistolas con las manos en los bolsillos y se alejó cantando:

*"Si supieras
niña hermosa
lo que es vivir recordando..."*

Estaba anocheciendo. Los cirios de la procesión parecían luciérnagas al lado del camino. Una traca de colores rompió con su estampido el silencio litúrgico, preñado de amor. Un rosario de estrellitas quedó colgando, de una cuerda, sobre los tilos; luego, poco a poco, fueron rompiéndose en estallidos distanciados.

La madre ya encontró al niño.

A la niña le pasó el mareo.

Ya no hay gritos...; sólo se oye el redoble del tambor que va marcando el paso.

Por el camino los naranjos son manchas negras sobre el cielo estrellado. Ya no está la golondrina sobre el mechón de la caña, ni el gorrión sobre el girasol amarillo...

Pepito llegó a su casa alegre, silbando una canción inedita. Su madre le preguntó qué se había comprado, y el niño, sin poner atención, alegremente, contestó:

—Una sonrisa, mamá; he comprado una sonrisa.

Pepito fué ayer a la feria de Sumacarcen.

Pepito tiene nueve años, unos pantalones remendados y una camisita descolorida por el sol. Su madre le dijo un día: "... Dios está en todas partes...", y el niño piensa en las palabras de su madre con la insistencia con que meditan los niños.

Ayer, a las cuatro de la tarde, salió muy contento con sus amiguitos y su duro en el bolsillo.

Pepito llevaba un duro que ganó con su trabajo.

Allí, en su pueblo, los niños buscan caracoles durante el invierno, los venden y con el dinero que reúnen van, en verano, a la feria.

¡Caragollet's bellanec's...! ¡Caaaaragolleet's...! —grita Pepito.

¡Qué bonitos son los caracoles con su caparazón enrollado, su cuerpo humilde, las antenas a la lluvia!

¡A la feria...! ¡A la feria...!

Ayer a las cuatro Pepito salió del pueblo con sus amigos.

Hay un cartel a la entrada del pueblo, pintado de azul; en letras blancas, sobre el azul del cartel: "ANTELLA". El cartel estaba pintado de azul, las letras de blanco y una higuera, en la hondonada, pintada de verde. El cielo pintado de azul, la carretera de blanco y el río, paralelo a la carretera, pintado de verde.

Aquello no fué siempre carretera. ¿No lo sabíais?

Su padre se lo contó... "Hace años la montaña, toda de piedra, sin apenas unos árboles, hundíase blandamente en las verdosas aguas del río. Un día llegaron unos hombres y empezaron a romperla; la montaña se quejó con sollozos de barrenos. Sus lágrimas de piedra rodaron por la falda hasta hundirse en el río."

Aún hoy la montaña se queja... De tarde en tarde una lágrima de piedra rueda por su falda, pero no llega al río: se detiene en la cinta polvorienta —herida sangrante— del camino.

¡A la feria...! ¡A la feria...!

El vienteillo, oliendo a tierra húmeda, mueve las cañas que montan guardia a las márgenes del río. Serpentea el cañaveral al compás del murmullo de sus hojas. Sobre el mechón blanco de una caña hay una golondrina negra. Sobre el girasol amarillo hay un gorrión pican-do. Sobre el heliotropo revolotea una mariposa...

El río hace un meandro y la carretera choca con él. Hay una barca; hay dos sauces llorones formando una bóveda verde sobre el embarcadero de tierra; hay un barquero que le cobró a Pepito dos reales por pasar en la barca que se mueve tirando de una maroma de hierro.

¡La feria...! ¡La feria...! Pepito llegó a la feria.

Desde el embarcadero se veían, en la plaza del pueblo, los barracones de la feria bajo los tilos. Sus ramas rozaban los toldos claros; las hojas desprendidas caían sobre los juguetes, sobre el turrón duro, sobre los globos de colores: rojo, amarillo, verde...; unos gordos, otros delgados y largos, muy largos; todos ellos atados a un júnco.

—¡Tres tiros una peseta!

—¡A dos reales la subida a las barcas...!

Gritos de vendedores, gritos de gente menudita...

—¡Torrat...!

—¡Almendras y avellanas...!

Y una mujer busca a su hijo, y su hijo, que se ha perdido llora y sonríe viendo el mareo de una niña subida en una barca.

—¡Rueda...! ¡Rueda...!

Y un hombre ganó dos premios porque ha cortado tres cintas...

—¡Caramelos...! ¡¡Pirulis...!!

Chupa la niña su dedo mirando la manzana roja. Al niño lleno de polvo se le rompió la pelota. Pasa el "donsainer" tocando; el niño detrás llorando. Desde un balcón la muchacha guiña al guardia, pero el guardia no la ha visto.

¡Aquí está Cristo! —pensaba el niño.

Humo de buñuelos; olor a pólvora; dinero que se gasta.

Pepito está ya en la feria.

En un barracón pequeño, dentro de un cajoncito pintado de gris, había muchas pelotas con una goma muy larga cada una.

—¡A peseta; a peseta...! ¡Una pelota una peseta!!

Sobre un tablón muñecas feas, pendientes de señora, gemelos de caballero, barquitos de plástico, pistolas de agua... En un letrero, poco menos que ilegible: A TRES PESETAS PIEZA.

Pepito miró entusiasmado las pistolas; tenían un agujero pequeño en el cañón, por donde salía el agua procedente de la empuñadura de goma. Sonreía sus propios pensamientos, el mundo de fantasías. Una voz ya lejana, vieja, le decía: Tres pesetas..., tres pesetas..., tresss, envolviéndole el cerebro en nieblas de tentación.

Notó que alguien le tiraba de la camisa, arrancándole de la dulce embriaguez sin fondo. Volvióse lentamente, sonriendo aún. A su lado había una niña con el pelo deshecho y la cara sucia.

—¡Hola...!

—¡Hola...! ¿Qué vas a comprarte? —le dijo la niña con su voccecita suave.

—No sé; ¿y tú?

—Nada; no tengo dinero...

—¡Ah...! Oye: ¿cómo te llamas...? —preguntó Pepito.

—Conchín, ¿y tú?

—Pepe...; ya soy mayor, ¿ves?, tengo un duro... ¿Por qué no te lava tu madre la cara?

—No sé... ¿No sabes qué comprarte?

—A lo mejor me compro esta pistola...; ¡si vieras cómo mojan! El año pasado me compré



Cuento por Francisco González