C U A D E R N O S

DE

ÁGORA



Números 25-26 Noviembre-diciembre 1958

COLABORAN.—Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Suzanne Bressard, Carmen Conde, Medardo Fraile, Vicente Gaos, Pablo García Baena, José Hierro, Fray Augusto de la Inmaculada, Juan Ramón Jiménez, Rafael Morales, Fray Casto del Niño Jesús, Blas de Otero, Francisco Penegante, Fray Lucinio del SS., José María Valverde, Luis Felipe Vivanco.

"Telón de Ágora", "Notas críticas" de Luis Jiménez Martos y María del Pilar Palomo.

SUMARIO

Páginas

NOTA 3
Dibujo de San Juan de la Cruz 4
NOCHE MÍA, *Vicente Aleixandre* 5
A LOS PIES DE SAN JUAN DE LA CRUZ, *Carmen Conde* 6
MI FRAILECICO, *Blas de Otero* 7
CRIATURA DESDE GREDOS, *Luis Felipe Vivanco.* 8
«KATHARSIS» DEL ESTILO EN SAN JUAN DE LA CRUZ, *Fray Augusto de la Inmaculada* 10
A SAN JUAN DE LA CRUZ PARA QUE NOS LIBRE DE LOS MALOS VERSOS, *Rafael Morales.* 13
EL SANTO, *Vicente Gaos* 14
DEDICATORIA, *José María Valverde* 16
LA NOCHE TE QUISO A TI SOLO, *Fray Lucinio del SS. OCD.* 18
AUNQUE ES DE NOCHE, *Pablo García Baena* 20
HOMENAJE AL CÁNTICO ESPIRITUAL, *Fray Casto del Niño Jesús, OCD* 21
ARTE POÉTICA, *Juan Ramón Jiménez* 22
Autógrafo de San Juan de la Cruz 24
Grabado 25
JUICIO GRAFOLÓGICO DE SAN JUAN DE LA CRUZ, *Suzanne Bressard* 26
NOCHE, *Francisco Pegenante* 27
EN PAR DE LOS LEVANTES DE LA AURORA, *Carlos Bousoño* 28
YEPES COCKTAIL, *José Hierro* 30
SAN JUAN Y EL NUMERO CINCO, *Medardo Fraile* 32
TELÓN DE ÁGORA 34
CRÍTICA DE LIBROS 38
NOTICIAS 48

Toda la correspondencia a
CONCHA LAGOS
José Antonio, 31 - Madrid
Teléfs. 470683 y 228970

C U A D E R N O S

DE

ÁGORA



Números 25-26 Noviembre-diciembre 1958

EDITA

CONCHA LAGOS

Director: EMILIO GONZÁLEZ NAVARRO
Subdirector: MEDARDO FRAILE

CONSEJO DE REDACCIÓN

GERARDO DIEGO
JOSÉ GARCÍA NIETO
JOSÉ HIERRO
JORGE CAMPOS

Depósito legal: M. 3170 - 1958.

GRÁFICAS ORBE, S. L.—Padilla, 82.

ÁGORA reúne en estas páginas de su segundo aniversario una serie de colaboraciones en torno a San Juan de la Cruz. La elección de este nombre no se debe a que sea Patrono de los poetas, sino, sobre todo, a que es uno de esos grandes poetas cuya obra no araña el tiempo.

Alguien afirmará que éste es el denominador común de los grandes creadores. Pero la afirmación no es rigurosamente exacta. Conviene distinguir entre grandeza a secas y grandeza con vigencia. Son grandes Berceo, Juan de Mena, Herrera. Grandes con vigencia Jorge Manrique, Quevedo, Bécquer.

Este número carece de lastre erudito. ÁGORA no ha querido ofrece un estudio de la obra de San Juan. Unos cuantos de los poetas de hoy hacen su ofrenda poética. Lo mismo que si se dirigiesen a un contemporáneo. Esta sencillez de propósitos, este estilo familiar de acercarse al gran poeta, expresa con elocuencia la actualidad de su figura y su obra.

Finalmente, ÁGORA, al agradecer las colaboraciones, quiere destacar las facilidades recibidas por parte del padre carmelita Alfredo de la Cruz y de la superiora del convento de la Encarnación de Avila, que permitió la obtención de la fotografía del Cristo crucificado, dibujado por San Juan, cuyo original se conserva en dicho convento.



Dibujo original de San Juan de la Cruz.

NOCHE MIA

Homenaje a San Juan de la Cruz.

TODA la noche, cerrada,
volcada. Foscas, bruñidas,
las paredes. Se resbalan
torpes las estrellas fijas.
Sin un resquicio, la noche
campana muerta, caída.
La viva voz, por la tierra,
de la alta noche, extinguida.
Parado campo. No mientas,
noche, noche. Muda, fría,
volteas, doblas sin habla
y calladamente giras.

Todo es signo. Suavemente
hasta quedar detenida,
la noche persiste. Abismos.
Luz y sombra. Planos. Vida.
El alma ya no se siente.
Se siente todo. Inaudita
pasión. Dime tú, ¿morir
será hacer la noche mía?
Entonces morir. Muriendo,
noche, te siento. ¡Divina
realidad! Tú suenas, tú
eres, tú: mi vida es mía.

VICENTE ALEIXANDRE

A LOS PIES DE SAN JUAN DE LA CRUZ

PARA mí no es noche oscura desde que gozo tu lumbre.
Para mí las sombras todas tienen su hueso de ti.
Para mi noche de vida tengo la luz de tu verbo,
y en mis dolientes mañanas las noches son un incendio.

Cercándote apasionada, sigo tus pasos en sueños:
porque solamente sueños me pueden aproximar!
No contemplo, para ver; ni tomo, para tenerte.
Para saber, sé que ignoro; para aprenderte, me olvido.

Nada sé, ni nada soy; nada tengo, y me enriqueces
con tu voz que busco a ciegas y que me llama sin eco.
Eres la ardiente noticia, nunca oscura, de la Luz.
Y soy dos ojos cerrados y una boca que suspira.

Aunque quisiera decirte, ¿qué te dirían mis labios,
que no estuviera en tu mente, hecho ceniza de siglos?
Por eso dejo palabras, cortezas de sombra, y rezo:
Criatura de Dios, perdona que me atreva hasta tu nombre!



CARMEN CONDE

MI FRAILECICO

CONMIGO está mi dueño,
leyendo su lectura silenciosa.
Mi dueño es muy pequeño,
mas tiene voz de rosa
cuando del alma el canto le rebosa.

Leyendo está mi amigo,
y yo con él, penando, vivo y muero.
«A solas, sin testigo»,
así es como le quiero,
hablándome un sentido muy de vero.

Con este frailecico,
el alma se recoge y empavesa;
¡qué importa si es tan chico,
si el alma es la que besa
y amigos son sus labios de Teresa!

Con ella, y con su voce,
no quiero otro coloquio, por ventura.
En ella está mi goce;
con ella, la Hermosura
de amor me da la fiebre y calentura.

Que si ella es, castellana
de Dios, lo que del mundo yo más quiero,
él tiene una fontana
tan rica de venero,
que en ella me adolezco y peno y muero.

Por ella yo quisiera
dormirme entre los brazos del Esposo,
muriendo de manera
tan alta, y silencioso,
que abriérame este pecho que reboso.

(De *Cántico espiritual,* 1942.)

BLAS DE OTERO

CRIATURA DESDE GREDOS

Para el padre Alfonso Querejazu
y sus seminaristas.

LO ajeno al alma: las estrellas.
Caminemos siempre con ellas
para llegar a lo Otro ajeno,
centella en su íntimo seno.
¡Cielo nocturno! La estrellada
tiembla de realidad creada.
La luz del alma está en la Cumbre.
Y no es conciencia, es un relumbre
que interiormente no se agota,
resol de montaña remota.
¡Hay que andar mucho! Esta ladera
no es lo de dentro, es lo de fuera:
su pedregal del otro lado
que acude a darme su recado.
Ya la retama y el poleo
—¡qué humildemente de paseo
piso mi holgada lejanía!—
son tan azules como el día.
Ya en el pinar, el mirlo activo
desentumece su estar vivo.
Se abre el espino en flor, y canta
de ociosidad en su garganta.
Voluptuosa, la oropéndola
me enreda de mujer, oyéndola.
Desde su orilla de criatura
mi corazón no se apresura.
¿Adónde lleva esa vereda?
¡Ay!, lo que pasa es lo que queda.
¿Qué hay más allá de aquel recodo?
Libertad: tiempo para todo.

Ser libre en cada instante, y ser
el que no tiene qué perder.
Amor: olvido...; amor: olvido...,
repite, a solas, un silbido.
Y el arroyuelo huele a menta.
Y el agua clara se da cuenta
de que su huída es lo primero.
Desocupado por entero,
¡cómo se escapa de mis manos!
(Medrar: oficio de villanos.)
Y allí estás Tú: perfil de piedra.
Para el creyente que no medra
tu piedra es nieve derretida
y es la canción del agua huída.
allí, cansado y ribereño
de atardecer desde mi ensueño,
veo, a través de la alegría,
que la mirada que era mía
rompe su error nativo, y llega:
¡oh superficie de la entrega!



LUIS FELIPE VIVANCO

«KATHARSIS» DEL ESTILO EN SAN JUAN DE LA CRUZ

Los tres representantes del idealismo ibérico en el siglo XVI son, a mi juicio, fray Juan de la Cruz, fray Luis de León y fray Agostinho da Cruz, dejando a un lado a la Madre Teresa, que por su sentimiento femenino se desvía un tanto de esa línea pura.

En los tres juega un papel esencial la melancolía y el desengaño. La poesía brota en ellos como una protesta nítida a la opresión humana y alcanza su altura máxima, por el despego de la humana malicia, en el encuentro y comunión sencilla con el ser positivo de las cosas, emoción de encuentro que se aproxima al día de la Creación.

Dos de ellos estuvieron en la prisión y en el invierno de la cárcel se forma el capullo de sus poemas. El tercero, fray Agostinho, huyó por propio impulso "os ventos da idade perigosa" para cantar en la sierra de Arrábida, frente al Atlántico, el dulzor sensible "a caudade da divina fermosura".

Una nota común en esa tríada gloriosa de poetas es su fervor místico, esa adorable pasión por las cosas de la Naturaleza y su imponderable armonía, armonía que sólo en la quieta película de su alma de expectador se forma. Los tres escaparon por la senda del silencio a las planicies altas del más claro platonismo literario.

Pero ¿por qué ese resplandor no es siempre claro en fray Juan de la Cruz? ¿Por qué se ha podido ignorar y negar durante tanto tiempo su amor a las cosas de la creación y contraponerlo, por ejemplo, a un San Francisco de Asís?

Hay que reconocer que en la obra escrita del fraile carmelita existen grandes desniveles. Pero esa desigualdad es su misma riqueza, pues obedece al desarrollo psicológico del escritor.

Fray Juan de la Cruz nació en una familia muy pobre, creció sin padre, asido materialmente a las faldas de su madre y viendo rodar sus lágrimas. Su pubertad transcurrió entre niños castigados por el destino y gente hospitalizada herida por el pecado (probablemente eran sifilíticos). Todo esto tuvo que reflejarse de alguna manera en sus primeras preocupaciones literarias: suspicacia ante el enigma de la existencia. Sobre todo el fantasma de la miseria rondando su casa, el pan racionado y negro, tiene un reflejo inegable en la angustiosa estrechez de las prescripciones y en el diminuto y tupido enrejado que opone su pluma a los símbolos, imágenes y tentaciones de la vida *(Subida del Monte Carmelo)*.

Todos los que en su primera niñez han pasado por la miseria han sacado exigente su alma y afilado y sutil el instrumento de trabajo (en este caso la pluma). Si fray Juan no hubiera tenido en la vivencia de la pobreza la vivencia del amor a su madre, hubiera sido un rebelde y un filósofo del resentimiento. Pero ese amor que obra al lado de la pobreza lo lanza desde el primer momento por los caminos de la sublimación. El "todo o nada", clásico en el alma de los pobres (los únicos ambiciosos y los únicos nihilistas de la humanidad), resplandece en sus versos famosos que adornan el dibujo del Monte a lápiz. Hay un orgullo

oculto, un ansia inconfesada de reivindicación, y esa inconfesión y esa deuda vieja consigo mismo es lo que torna opaca la doctrina del Monte Carmelo.

Si comparamos a San Juan de la Cruz con San Francisco de Asís (¿y a quién otro podríamos compararlo?), la diferencia de estilo resalta a primera vista. Pero Francisco pertenece a una familia socialmente bien situada y Juan de Yepes a una familia que se deshace; Francisco de Asís ha pasado por la abundancia y la riqueza y Juan de la Cruz, no; Francisco ha tenido aventuras, sueños de joven, caballos y dinero listo para holgar con los amigos. Todo eso influye maravillosamente en su lenguaje. Cuando el dulce Francisco habla de la oveja, de los árboles del bosque o del venado corredor, parece dueño absoluto de todo, pues todo eso podía realmente haberlo comprado con su dinero. El lenguaje de Francisco es amplio, generoso. No ata, no precisa, no regatea en el cálculo; abarca, concede, derrocha y pasa adelante; no gusta del análisis. Pero el hijo del pobre calcula y precisa, ata y distingue y enferma analizando.

Pero en fray Juan de la Cruz se verifica un fenómeno curioso e interesante. Mientras así escribe, como un vulgar hijo del pobre, se va liberando de esas trabas. Muchas veces una fase de la vida no se termina de vivir hasta que se expresa en el papel. Y eso acontece en los escritores de raza (1).

"Abreacción" y "katharsis", ley psicológica fundamental, explica que en las primeras obras literarias de San Juan de la Cruz aparezca tan incierto el resplandor de las criaturas: están vistas a través de íntimas restricciones, de antiguas deudas vitales, del concepto del ahorro, a través de temores, cautelas y arideces. Y, sin embargo, palpita ahí un amor hondo a las cosas, inconfesable, en cuarentena, pero sólido y profundo.

Este estado de alma emerge, sale a primer plano, pasada la crisis de la "Noche oscura" (donde está a punto de caer para siempre en la desesperación y en el nihilismo y donde todo está pendiente del "sí" o del "no" del sujeto), toda esa aspiración totalitaria subconsciente revienta en las estrofas del Cántico y de la Llama y su Comentario. (Si bien las primeras estrofas del Cántico se le ofrecen en la lobreguez de la cárcel de Toledo, no surten todo su efecto, no se verifican totalmente hasta la época del Comentario, si bien no quiere decir esto que se verifiquen en el sentido del Comentario.) Aquí ya no necesita el autor razonar su amor a las criaturas, a la bestia, a la luz, a los elementos. La admiración y la exclamación, sin darse él cuenta, le revientan los labios. Está inmerso en la belleza, mejor en las cosas bellas. La enumeración, cuando brota, es una pura guirnalda; de ordinario se ve al autor sin ganas de explicarse, batido a chorro por el fluir de las impresiones.

Pero la cima de su expresión literaria y también de su madurez doctrinal está en su "Dichos de amor", esos actos quintaesenciados, ese vuelo superior a propósito de las cosas creadas, esos que él llama "actos anagógicos" y que nunca pudo explicar a satisfacción de sus oyentes, pero que bastaba mirar su sonrisa y su imantado silencio para comprenderlos.

---

(1) Existe en alemán una palabra muy expresiva para significar el acto de la dedacción, o sea el acto de trasladar una idea de la cabeza al papel: *nieder-schreiben*, que evoca el acto de arrumbar, derribar, liquidar una cosa (efecto catártico).

Algunos echan de menos en este santo el "posar" y el "gozar", pues viene muy recalcado el "pasar". Pero el "pasar" de San Juan de la Cruz no es un pasar militar ni un pasar de largo, sino un "pasar por" las cosas. El "no cogeré las flores" y el "pasaré los fuertes y fronteras" responde a un momento psicológico concreto: es una huída hacia el ideal desde un lugar lóbrego y repugnante. El ritmo verdadero se implanta en su vida al salir de la cárcel a la libertad, si bien la huída precipitada, gracias a la cual salvó su vida, impone durante algún tiempo a su pensamiento un sello obligado.

San Juan nos habla de una "sustancia" de los actos, del jugo fuerte y saludable que deben dejar las cosas. Todas las cosas, todos los acontecimientos inscritos en la línea existencial del sujeto (para precisarlo hay que consultar el instinto y destino propios), tienen algo así como un jugo o quintaesencia, una sustancia (como él llama) que hay que exprimir con los dientes. Sin esa operación ni podrá ir adelante ni se nutrirá en firme el alma. Aquí es donde se abre el verdadero panorama de su doctrina: un banquete donde las viandas son terrenas y la digestión espiritual. Raras veces se ha llegado en la literatura a un amor tan grande y disimulado a la realidad vital, disimulado y oculto en la torpeza del estilo, amortiguado y como esbozado en la timidez leporina con que asiste a los acontecimientos y tolera la vecindad de los hombres y de sus hermanos. No gozó él de la libertad de movimientos de un San Francisco. No es un Fundador precisamente, es un monje arrollado por los acontecimientos, por la incomprensión, y que se busca a duras penas su agujero en la piedra.

Nada le decía la oscuridad y la humedad de la cárcel. Sólo la soportaba soñando en otra cosa, y cuando hasta soñar se hizo imposible, adoptó la fuga. Nada le decían a veces los muros del convento y el hipotético cerco de las miradas de sus hermanos, y dice la tradición que, traspasando la cerca del convento, se hundía a veces en el bosque, donde paso a paso, iba sorprendiendo las armonías de la creación y exprimiéndolo todo en su alma, despegado de las cosas, pero gozándolas; alejado de las criaturas, pero como sacerdote en medio de ellas.

Hay mucha diferencia entre el que no ha pasado por las cosas y el que ha pasado de vuelo. Aquél partió de un falso juicio de valor (no le merecían atención) y quedó pobre y vacío. Este otro partió de un fino instinto y de una rápida asimilación de los jugos de la creación.

En ninguna clase de hombres se afina tanto en interés vital como en los encarcelados, en los que han pasado por el trance de perderlo todo. Uno de éstos es San Juan de la Cruz. La fuga equivale a un segundo nacimiento. Sólo después de ese momento brillan las cosas en toda su hermosura y adopta el estilo anagógico, fruitivo, conciso.

Nuestra generación va marcada por un signo extenuante y trágico: escapar, huir, temer. No hay valor apenas para asentarse y gozar. No necesita los libros del padre Ribadeneira (tiene razón Ortega), que enseñan a huir de las cosas, sino la lección de los místicos, que enseñan a sustanciar y a calar hondo en las cosas. El que tenga oídos para oír, oiga. Y el que tenga sentidos para gozar, goce.

Fr. AUGUSTO DE LA INMACULADA

A SAN JUAN DE LA CRUZ PARA QUE NOS LIBRE DE LOS MALOS VERSOS

JUAN de la Cruz, hermano,
poeta por la gracia de Dios Trino,
que al corazón humano
le colmaste de un vino
que eternamente mana y que es divino,

di a los torpes poetas
que versiprosa escriben cada día
cuáles son las concretas,
claras fuentes secretas
de las que siempre mana poesía.

Di a los del prosaísmo
y a aquellos del soneto relamido
(que viene a ser lo mismo)
que se irán al abismo
del que nunca saldrán los que han caído.

Háblales del lenguaje
que el verdadero verso necesita,
líbranos de su ultraje,
del nefasto chantaje
que tanto poetilla nos vomita.

RAFAEL MORALES

EL SANTO

AGOSTO es el mes de la nieve.
Diciembre, el de los oros calientes.

La paloma se abaja tanto
que se hiere en los cielos rasos.

Juan, espíritu de llama,
oscuridad de la mañana,

cuando se pone el sol por Oriente.
Se ha secado el agua en las fuentes.

Y bebemos en el manantial
la sombra inmóvil de la verdad.

Quema la luna, y el sol gira.
El horizonte sangra encima.

Iré hasta ti por el mar duro,
por el blando hielo del mundo,

hasta el lugar donde no estás,
a encontrarte en ese lugar.

Juan, espíritu de llama,
mi corazón te piensa y te ama.

Juan, madre mío, madrecito,
te has desvelado como un niño

al oír mi canción de cuna.
Abre los ojos y no sufras.

Entra ahora sin ser notado.
¿No te ven afuera los astros?

En el patio suena una música
que, de tan callada, deslumbra.

Canto de sirenas y liras.
No se oye la melodía.

Cuando llega la primavera,
y silba el viento en la alameda,

arrancando todas las hojas
verdes, azules, pardas, rojas...

Cuando llega la primavera,
cuando el barranco fresco suena,

todos los mares llenos de frío.
todos los mares llenos de frío.

Y en los alcores de Ontiveros,
alfombrados de flores de enero,

Dios de la Cruz sus brazos alarga,
abrazando al ave en las ramas.

Dios en la cruz, Juan de la Cruz.
Pájaro solo. ¡Luz, más luz!

VICENTE GAOS

DEDICATORIA

(A mi hijo Juan de la Cruz, dedicándole el libro "Voces y acompañamientos para San Mateo".)

EN medio de la noche oigo el llanto del hijo
cargado de razón frente a la noche grave
y al mundo que le aguarda; y pienso para entonces,
y querría contarle de mi sola esperanza.

Desde el mirador alto de mi piso repaso
las luces soñolientas de Roma; y en lo negro
cerros antiguos, nombres ilustres, ruinas, montes:
la pila de vecinos me sostiene, dormida.

Yo, poeta vulgar y ciudadano apenas
extravagante, miro desde la medianoche,
perdiendo la costumbre de lo sublime, y digo:
Señor, yo me he quedado en medio de tu pueblo.

Sobre la tentación de la cumbre y las águilas,
la soledad hermosa voceando el destino,
sobre el cansado afán de un silencio en Tus brazos,
del secreto abandono a Tu faz de tiniebla,

pudo más mi mortal instinto de lenguaje,
mi tal vez dulce error de hablar, y la palabra
me ha sumergido en medio del hombre, en la materia
común, para quemarla sin disipar lo oscuro.

Aquí estoy comenzando, en mi casa pequeña,
mi isla donde poner el pie sobre la tierra;
hecho dos para siempre, la esposa redoblándome,
y el primer hijo avanza, mientras yo me detengo.

Me siento en la verdad, mortal o saludable,
pero verdad detrás de la voz; desde donde
puedo amar a la turba, con frío amor lejano
de mirada y palabra para la cruz de todos.

El mundo lo acepté: su invitación a almuerzo,
a su baile aburrido de discos, a su angustia,
a su sueldo pequeño, a su cariño: ahora
más que desde la fe, hablo desde el olvido.

Pero a veces me ahogo: el corazón me pesa
demasiado de barro; como una gruesa ropa,
los días del amor y la inquietud se agolpan
de mañana hacia el fin, por la ceguera abajo.

Y como toma el músico su arco, y el cuerpo exacto
de madera, y ordena el aire en armonía,
quiero alargar la mano y acariciar Tu nombre
de hombre, para aliviar la gravedad del tiempo.

ENVÍO:

Hijo, que traes saltando tu gota de alegría
pura como la lluvia, guarda este libro, y cuando
te hagas más grande y triste, te dirá dónde mana
el gozo, la palabra del cariño de Cristo.

Roma, 1954.

LA NOCHE TE QUISO A TI SOLO

Son apenas cuarenta versos (¡192 palabras!). Mas se da la circunstancia de que los diez primeros se arrastran perezosamente sobre 131 capítulos de prosa. Es una literatura preciosa, pero lenta, cencida, macizada y gorda. La que necesitan de comentario—¡incompleto aún!—aquellos aerodinámicos diez versillos. Todo allí es ruido, nerviosismo, algarabía, fatiga, a veces hasta un poco de aburrimiento. Se pasa por trámites que recuerdan las aduanas, el control austero de la policía (de la eternidad), la oficina de cambio...

Mas, por fin, llega un momento en que (primer verso de la estrofa III: "En la Noche dichosa"), cargadas las alas de esencia poética, que se va quemando, arranca el poema con fuerza y, de un tirón, se suspende y eleva con seis estrofas en poesía pura, hasta perderse muy pronto de vista y del oído, dejándonos amodorridos y desconsolados sobre la pista densa y honda de hormigón (lenguaje y pensamiento, cemento y grava) de aquella prosa sobre la que rodó majestuosa y ronroneante, perdiéndose pronto en la oscuridad, haciéndole guiños a la Noche.

Son sencillamente prodigiosas la distancia y la brevedad entre los lentos preparativos del viaje:

En una Noche oscura, / con ansias en amores inflamada...

hasta aquel inefable balanceo de un idilio entre las estrellas, presenciado hasta ahora únicamente por este reportero poeta:

Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado, / cesó todo y déjeme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado.

¿Véis? ¡Hasta el pobre sufijo anda ya mareadillo por los efectos de ese rápido vuelo de amor en el regazo de los tres verbos: *quedé-me, olvidé-me, dejé-me!* Y es que toda el alma, convertida en poesía, anda lo mismo, hecha un mimo y una borrachera de alturas, *dejando su cuidado entre las azucenas olvidado*. Debió de ser el *cuidado* del vivir cansino, del pensar lento y de un caminar por entre mil tropiezos e indiscretos testigos.

El último punto de contacto entre la prosa y los versos se efectúa al ras de esta estremecedora experiencia: "*...el amor solo, que en este tiempo arde solicitando el corazón por el Amado, es el que guía y mueve el alma entonces y la hace volar a su Dios por el camino de la soledad, sin ella saber cómo ni de qué manera. Síguese el verso:* En la Noche dichosa...". Y en la *Noche dichosa* se hundió, al fin, *sin otra luz ni guía, / sino la que en el corazón ardía.* Fuera, nada. ¿Para qué? ¡Sí, la Noche es así! A lo más, un parpadeo rojo de fiebre. Dentro, sí. Por dentro va el alma, lo mismo que la Noche (la Fe), hecha luz y fuego. De ahí que terminen abrazándose fuertemente para no distinguirse ya el Alma y la Noche:

¡Oh Noche que guiaste! / ¡Oh Noche, amable más que el alborada! / ¡Oh Noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada!

Pero, estamos ante una inesperada sorpresa. Resulta que no es la Noche precisamente la razón última del poema. Fué un pretexto. Estaban confabuladas como dos amigas para preparar la fuga. El Alma y la Noche vienen a ser como el amor y su disfraz, los celos y la intriga, la aventura y el acecho, la unión y la purgación, ¿qué sé yo?... La cosa es que la Noche desempeñó un gran papel en las cinco primeras estrofas y ahora, en las postreras, se queda celestinescamente a lo divino recatando y sonriendo de fruición, mientras que al alma se entrega a su logrado ensueño:

En mi pecho florido, / que entero para él solo se guardaba, / allí quedó dormido, / y yo le regalaba, / y el ventalle de cedros aire daba...

Dios, la unión con Dios, eran toda la razón de tan aventurero vuelo en brazos de la Noche.

"Las tres estrofas finales del poema—dice el maestro Dámaso Alonso—son bellísimas, de una belleza temblorosa e impregnante... El poeta balbucea, densamente aromadas, aladas imágenes. De este perfume adivinamos el original pomo... Divinamente balbucea el santo, y *sin arrimo* se refugia en la alegoría del amor humano, deshaciéndose en música, embriagándose en densos aromas encendidos, gloriándose en piñas de rosas y color, todo a través del encantado mundo imaginario del *Cantar de los Cantares*... Las tres estrofas últimas de la Noche nos muestran el límite en trance de original recreación, pues aquí ya sigue su libérrima, entrecortada y zigzagueante paráfrasis el texto bíblico, o ya prolonga personalmente la esfera ambiental y el firmamento imaginativo de aquel mundo de absorta belleza."

Francamente, se merecería nuestro profundo agradecimiento quien nos hiciera oír en España el poema sinfónico *Noche oscura,* texto original, orquesta y coros mixtos, de Goffredo Petrassi. En Italia se alabó bastante. Puede ser que la música...

Fr. LUCINIO DEL SS. OCD.

AUNQUE ES DE NOCHE

PORQUE es de noche y va cayendo el agua
nos abrazamos, solos, en el viejo
regazo del sofá, en tanto suena
la voz de Nat King Cole, triste y cálida
rama de broncas ascuas crepitantes
en la garganta humana de los discos.
Aunque es de noche duerme en su litera
de angustia el senescal, ora dormido
el obispo yacente sobre el laude,
y en su cama de ruedas duerme el ciego.
Dormido el mundo, tú y yo velamos
solos sobre la tierra, porque es noche
y el agua vierte pura hondo sueño.
Un humo de durmientes nos acerca
las bocas... Calla tu corazón al miedo
aunque es de noche y está frío el planeta,
con nosotros y el bosque de esa música
tupiendo yedras alrededor nuestro.
Llamas somos de un sueño largo y torpe
que los tendidos sueñan silenciosos
desde el jergón postrero de la tierra.
Sólo es real el vaso rebosante
de mi sed, aunque el agua está manando
y es noche para siempre, noche oscura.

PABLO GARCÍA BAENA

HOMENAJE AL CANTICO ESPIRITUAL

¿QUIÉN podrá ejecutarla?
¿En qué prisión, decidnos,
aherrojarla?

Bajo las harapientas,
heladas,
descarnadas figuras,
la palabra.

¡Oh, libertad!
¡Oh, vuelo raudo;
crueles hachas!

Ni muros,
ni alambradas.
¡Trémula, en bocas y almas!

¡Oh, ingrávido clavel
frente a la espada!

FRAY CASTO DEL NIÑO JESÚS, O. C. D.

ARTE POETICA

EL simbolismo francés viene de los místicos españoles; lo que hay de místico en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía arábigo andaluza. En el simbolismo, los místicos españoles influyen tanto como Poe y tanto como Wagner y la música wagneriana. La poesía de San Juan circulaba por Francia, en la traducción del monje de Solesmes, en manuscritos, incluso desde antes que hubiera impresa edición española. Sobre esa traducción dijo algo Valéry, pero ahora no puedo precisarlo.

SAN Juan de la Cruz y Santa Teresa son universales por motivos religiosos. Los carmelitas se han encargado de difundir su obra por todas partes. Aparte de eso, en Francia hallamos muchas pruebas de la influencia española: en Samain, Verlaine, Baudelaire... *La canción de Eva*, de Charles Vaudelverghe, un poeta belga, revela con toda claridad la influencia del misticismo español.

FRENTE a la línea Garcilaso, Góngora, Darío, hay otra representada por Santa Teresa, San Juan, Bécquer: ésta es la línea interior de nuestra poesía, la línea interna que nunca se pierde del todo, aunque sea como un Guadiana, asomándose y escondiéndose a trechos.

INTENTO establecer una línea divisoria entre la poesía interior y la de tipo formal. Gil Vicente, San Juan, Bécquer, Unamuno y Antonio Machado, están dentro de la poesía interior; la otra, la de tipo formal, coincide con el parnasianismo.

ENTRE San Juan y Bécquer podría esbozarse un paralelo estudiando ciertas afinidades y puntos de semejanza extremadamente importantes. En los dos hubo amor intenso: humano en Bécquer, sobrehumano en San Juan; la obra poética de ambos es breve y de gran concentración; los dos idealizan el amor y además de idealizarlo lo sueñan. Sí; hay mucha relación entre ellos.

EL *Cantar del alma que se goza de amar a Dios por fe* se refiere a la Eucaristía, pero cuanto dice lo mismo puede aplicarse a la poesía, a la verdad y a la belleza. Es un ejemplo de poesía inefable. Díez Canedo y otros críticos piensan que lo indecible no existe, pero si hay palabra para designarlo es porque ciertamente se expresa con ella algo real, algo existente.

POESÍA inefable existe. La poesía es una tentativa de aproximarse a lo absoluto, por medio de símbolos. Lo universal es lo propio; lo de cada uno elevado a lo absoluto. ¿Qué es Dios sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable? Los místicos lo hacen, o al menos intentan hacerlo, y lo mismo procura a su manera cada cual, interpretándolo a su modo.

YO no puedo ser un parnasiano porque soy un lírico. He leído desde niño a San Juan de la Cruz. Tanto él como Bécquer son simbolistas; son dos casos líricos semejantes al de Verlaine.

(Del libro *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez,* de Ricardo Gullón.)

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

regla dela madre theresa de ihs
y dijo mucho della. y aconsejome
que procurase luego darle cuenta
y rogase quisiese admitir la dicha
fundacion y venir a ~~aquello~~ aquello. y q̃
el me ayudaria y la escreuiria so
bre esto porq̃ era muy conocida
suya.

Cap. 7 delo que hize antes
que escriuiese ala m.e
theresa de ihs y de como
la escreui

Como ya yo supe dela orden lo
que deseaua holgueme mucho. y
con gran confiança antes que escri
uiese ala m.e ther. de ihs compre
la casa para el monesterio que
a mi y a los que me ayudauan nos
parecio estar en mejor sitio. por es
tar junta con la yglesia del lugar.
donde podian gozar delos oficios di
uinos y sermones. y como vi que
importaua poco alcançar la fundaciõ
dela m.e theresa de ihs sino tenia


La milag.ᵃ Efigie del glorioso P. S. Juan
DE LA CRVZ PRIMER CARME-
lita Descalzo. Doctor mis tico; que se venera en el R.l Con
S. S. Mar tires de Granada

JUICIO GRAFOLOGICO DE SAN JUAN DE LA CRUZ

L'écriture de saint Jean de la Croix, lente, précise, à la pression riche et nuancée, aux formes harmonieusement courbes, montre une personnalité présente dans ce qu'elle entreprend, attentive aux détails, mais branchée sur l'essenciel, avec une capacité d'amour d'une diversité et d'une profondeur émouvantes.

Tous ses dons, toutes ses forces, semblent converger sans hâte, mais sans négligence, vers un horizon de plénitude pour s'y fonfre.

Cette écriture montre un vif sentiment de l'excellence des choses sur les plans très divers où se manifeste la vie. La sensibilité apparaît très perméable mais très différenciée, à la fois humaine et dépouillée, vibrante, tendre, impressionnable.

Les mouvements de la sensibilité et du coeur révèlent des harmonies si nuancées et si riches que cet homme semble avoir tout éprouvé, tout ressenti. Cette *ouverture de coeur totale,* qu'aucune écriture ne nous a révélée jusqu'ici au même degré, et les trésors de douceur qu'elle manifeste, fait écho à tous les sentiments, sans crispatio ni amertume.

Une telle réceptivité chez une nature plus faible dissoudrait peut-être la volonté ou détraquerait le jugement. Or, il apparaît au travers de l'écriture de saint Jean de la Croix, une vigilance lucide à l'ègard des agents possibles de dégradation, un souci du petit détail à bien exécuter à son heure, une sorte de bon sens simple qui font contrepoids aux envolées exaltantes du coeur.

La perception, pour le graphologue, par l'étude du geste graphique, de cette ardeur sans agressivité, de ces élans sans avidité, est un sujet de méditation, car nulle part ailleurs nous n'avons rencontré ces flammes sans danger de s'y brûler.

Dans cette écriture, il y a aussi un sentiment du déroulement de la vie où se confondent le sens du présent et de l'infini, où se lisent la précision dans les actes et le détachement dans les pensées. Ces dispositions sont favorables à une persévérance qu'on pourrait peut-être parfois prendre pour de l'entêtement, mais l'absence de routine qui se voit par ailleurs n'est pas compatible avec un tel jugement.

Si saint Jean de la Croix a pu être inébranlable dans certaines décisions, c'est qu'il savait que l'heure était venue d'agir fermement.

Il serait vain d'étudier son intelligence en la séparant de ses intuitions et de ses sentiments. Fine, nuancés, elle est subtile sans être spécieuse, éprise de vérité et très reliée au sens du beau. Très imagée, coloriste avec le sens de l'harmonie, elle ne semble être aussi déliée que pour étendre le champ d'activité du sentiment et non pour briller seule d'un éclat séduisant mais fragile.

Ce qui émeut dans cette écriture, c'est la puissance d'amour non asservie qu'on y voit. Cet air modeste et libre, hereux, cette autorité calme d'un être sans ambition qui *existe* à plein, sans souillures, donnent une rare et précieuse image de la perfection sans fadeur.

SUZANNE BRESSARD
De l'Institut Carrel.

NOCHE

"...y en el monte, nada."
SAN JUAN DE LA CRUZ.

PARA mi noche y para mi caída,
para mi monte y para mi camino,
dame tu mano, Juan. Hay tanta tarde,
tanta luz por delante, que parece
imposible tu nada.
¿Nada esta flor y nada esta caricia?
¿Nada esta voz y esta sonrisa nada?
Juan, ¿no lo ves? Aún cantan en el parque,
rezagados los pájaros;
aún hay niños que juegan
como en el primer día;
aún hay fuentes y prados;
aún hay amor más joven;
aún decimos «mañana», «llegará» y «hasta luego»;
aún tenemos confianza en la mentira
de los hombres, aún brillan las verdades
de las estrellas altas.
¿Nada este amor, esta palabra amiga,
nada todo lo humano,
nada todo lo mío,
nada esta nada, Juan, nada esta nada?
(...¡Niños, no juguéis alto;
plegad las alas, pájaros,
menos aroma, flores;
a todos os espero
en la cima del monte
con las manos cargadas de milagros!)

FRANCISCO PEGENANTE

EN PAR DE LOS LEVANTES DE LA AURORA

La noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora...

(San Juan de la Cruz)

VALIENTES contra la luz, esparcidos, serenos,
recibimos el amanecer, escuchamos
su tintinear prodigioso.
Y alguien recién advenido de la penumbra, mojado
todavía de noche, no se atreve a sugerir con palabras
el milagro naciente que ante sus ojos temblorosamente se
[anuncia.
Los numerosos sonidos se alzan como bandadas de pájaros
que asestasen a la luz su existencia; y el viento
pausadamente decide la inclinación de las mieses
mientras el extranjero resiste a la tentación peligrosa
de vivir en el amanecer invadido.
Nadie se acuerda ya de la noche; los altos
cielos se extienden arriba como si nunca
hubiesen sido habitáculo de la tiniebla onerosa.
Y entonces
el extranjero empieza a creer en la piedra, a pensar en el
[matorral
y a ver el grueso tentáculo de la raíz cómo avanza
en silencio, con una seguridad que el humano nunca resiste.
He aquí la tenacidad de la roca, sostenida
en su propio poder, y la rosa
a su lado, temblorosa, delicadísima,
pero completada en toda su extensión puesto que se atiene
[a sí misma.
Es la mañana entera, es la lucidez perfumada
la que invade sin piedad ese pétalo

y por eso podemos hablar de la energía inmensa de la flor
que colora con matices muy suaves
su piel de fragilidad y limitación.
En ese luminoso matiz existe toda la Creación concentrada
y es como una inmensa descarga de poder que se hubiese
[atenido a la superficie más nítida
y hubiese fingido fragilidad para la pupila inexperta.
No hay nada que pueda detener el nacimiento, la plenitud
[de esta rosa.
Toda la luz del mundo aquí fulge agolpada.
Es un amanecer, es un irradiar,
es un llegar a un cenit y un gritar enloquecedor lo que oigo.
Un crujir sideral, un romperse
en la luz. Un llamar
en la noche, un crecer
en el estruendo,
un llamear cuando hay luna.
Todos
los hombres reunidos pujan
desde sus huesos hacia el amor, todos
los campos se llenan de flores, todos
los bosques susurran.
Es la mañana
que nace,
es el día. Es en los aires
un viento. Y entonces
nadie puede dudar de la veracidad que se extiende
desplegándose en ondas y con majestad hasta el horizonte
[sereno
para revelarse finalmente desnuda, reducida a su propio ser
[luminoso,
esencial,
concentrada de lucidez matutina.
Se diría
que todo existe ya como la piedra que afirma,
como la decisiva materia que se pronuncia
a sí misma.
Oh rumores,
oh campos: así dijo
el extranjero en la mañana encendida.

CARLOS BOUSOÑO

YEPES COCKTAIL

(FRAGMENTO)

JUAN de la Cruz, dime si merecía
la pena descolgarte, por la noche,
de tu prisión al Tajo, ser herido
por las palabras y las disciplinas,
soportar corazones, bocas, ojos
rigurosos, beber la soledad...)

—¿Otro whisky?
La pelirroja
—caderas anchas, ojos verdes—
ofrece ginebra a un amigo.
Hombros y pechos le palpitan
en el reír. *Oh llama de amor viva*
que dulcemente hieres...

Junto al embajador de China,
detrás de la cantante sueca,
del agregado militar
de Estados Unidos de América,
Juan de la Cruz bebe un licor
de luz de miel...
(Dime si merecía
la pena, Juan de Yepes, vadear
noches, llagas, olvidos, hielos, hierros,
adentrar en la nada el cuerpo, hacer
que de él nacieran las palabras vivas,
en silencio y tristeza, Juan de Yepes...
Amor, llama, palabras: poesía,
tiempo abolido... Di si merecía
la pena para esto...)

El aplaudido
autor con el puro del éxito,

la amiguita del productor
velando su pudor de nylon,
las mejillas que se aproximan
femeninamente: «Mi *rouge*
mancha, preciosa...» (Mancha amor
cuando en las bocas no hay amor.)

(Juan de la Cruz, dime si merecía
la pena padecer con fuego y sombra,
beber los zumos de la pesadumbre,
batir la carne contra el yunque, Juan
de Yepes, para esto... Vagabundo
por el amor, y huérfano de amor...)



JOSÉ HIERRO

SAN JUAN Y EL NUMERO CINCO

Cuando San Juan de la Cruz empieza a enumerar virtudes o defectos, provechos o daños, y dice: *son éstos,* y luego, *a saber*—dos puntos—, reposa el aire, volvemos a la infancia, se nos pasma la boca y nos pasean las moscas por la cara.

Sorprende siempre que la intimidad del alma se pueda numerar, clasificar, dividir, con tanta precisión, dejándolo todo dentro de los números.

San Juan es un hombre claro, sin llegar a esa claridad en que todo se confunde, a esa claridad que es limitación, que es demasiado clara. La de un epítome o un catecismo, por ejemplo.

Por su afán de claridad divide y enumera las cosas hasta tres, cuatro, cinco, siete partes. Pocas veces rebasa el número siete. Y si puede quedarse en el cinco, se queda. El cinco es la medida de San Juan.

A primera vista puede parecer que San Juan busca el cinco a toda costa—cuando podía haberse quedado en el cuatro o el tres—, insistiendo, casi con sinónimos, en los vocablos anteriores. Esto es falso. A cada palabra le da lo suyo, lo de la palabra, y lo de él, lo de San Juan. Sus vocablos están trillados, tallados. *Enturbiar, ensuciar* y *oscurecer,* por ejemplo, son palabras diferenciadas con claridad en su obra. Lo que me parece probable es que San Juan tuviera alguna cosa más que decir después de algunos cincos; pero, si no le urge mucho, corta el hilo.

San Juan es el poeta—primero eso, el poeta, y prosista después—que mejor ha barrido en el mosaico de las palabras, dándonos milagrosamente en el todo sintáctico la palabra aislada. Quiero decir que, al leer a San Juan, nos interesa tanto, se destaca tanto el ladrillo como la casa. Cada palabra aparece aislada por un aire sereno, y tanto nos empuja a las demás palabras como nos enajena ella misma. ¡Y cómo están puestas! ¡Qué sería de nosotros, del poema, y del mismo San Juan si faltase una de ellas! Cualquier palabra es clave, cualquier palabra de San Juan cierra el arco de su poesía. Seguramente se ha perdido hoy la fórmula del cemento sintáctico de San Juan, tan inviolable y limpio, como se han perdido cementos que emplearon los romanos en algunas fábricas.

A mí, que creo estar en el secreto, me divierte cuando San Juan, con esa seriedad garbosa que le caracteriza, nos dice: "Las condiciones del pájaro solitario son cinco", y comienza, muy serio, a enumerarlas. O "cinco daños causa al alma cualquier apetito". O "un apetito desordenado causa tormento, fatiga, cansancio, ceguera y flaqueza". O si saca a colación los sentidos, que tanto representan, sublimados, en su teoría mística, en su nomenclatura poética, que viene a ser lo mismo,

en su vida, y que también son cinco: ver, oír, oler, gustar y tocar. O cuando, hablando de las palabras de Dios, dice: "Acerca de éstas no tiene el alma qué hacer, ni qué querer, ni qué no querer, ni qué desechar, ni qué temer." O, enunciando "los daños que las noticias de cosas sobrenaturales pueden hacer al alma si hace reflexión sobre ellas", cuando dice que "a cinco géneros de daños se aventura el espiritual". O "de los cinco provechos que se siguen al alma de apartar el gozo de los bienes morales", etc.

¿Por qué prefiere San Juan el número cinco? El cinco es un número céntrico. Es el centro entre el cero y el diez, entre el cero y el mil. Si ocupa el centro ha de ser un número que toca la túnica a Dios. A izquierda y derecha de él, detrás y delante del cinco, es igual todo, hay equilibrio y armonía. ¡Qué excursiones precisas, qué incursiones al alma se pueden hacer desde el cinco! El seis se vence por el otro lado, el cuatro por éste. San Juan, además, quiere enseñarnos sin irse muy lejos—él, que se marchó al cielo por los cerros de Ubeda—, como a inexpertos en la materia, como a pequeñuelos. Una frase de San Pablo a los corintios, que cita San Juan, es: "Como a pequeñuelo, en Cristo os di a beber leche y no a comer manjar sólido." El nos lleva de la mano hasta el número cinco, aunque, a veces, tenga que seguir hasta el siete o el ocho. ¿Por qué prefiere este número San Juan? La tabla aritmética del cinco es la más alegre de todas. En ella las Matemáticas se hacen verso, canción, y la mente de los niños alienta y se esperanza. Están distraídos, pero la cantan sobre ruedas. La tabla del cinco es la anunciación para los niños de Bach, Beethoven o Stravinsky. Sólo por ella se le ven los ángeles a la Aritmética. El cinco tiene, además, una *i,* como Cielo, Virgen, Dios, Niño, como todos los niños: Pepito, Juanito, Pedrito, Alfonsito. Los sentidos son cinco, y uno ellos, el tacto, tiene en cada mano cinco dedos, cinco instrumentos. A pensar hasta el cinco podemos llegar todos: las monjitas de los conventos que aleccionaba San Juan, los doctos y las pobres gentes. San Juan era una cometa por la que miraban al cielo los humildes. Como su pájaro solitario ponía el pico al aire y estaba siempre abstraído en el tejado. Tuvo siempre presente lo que él mismo había dicho: que, pudiendo haberse enseñoreado de la tierra, Jesucristo "se sujetó a gente baja".

Yo creo que San Juan, que él me perdone, cuando tenía que pasar del cinco, se ponía multas de cilicio, en aquella España de Felipe II, como nuestra España de siempre, llena de multas.

MEDARDO FRAILE

Telón de Agora

ANTES DEL DESAYUNO. — DONDE ESTA MARCADA LA CRUZ.—ACEITE.—LA CONDENA DE LUCULLUS.—LOS HABLADORES. — MAESE PATELIN. — LA PIEL DE NUESTROS DIENTES.—MEDEA.—HISTORIA DEL SOLDADO.

En el Colegio Mayor de Salamanca, en que estudiaba San Juan de la Cruz, los libros de texto estaban amarrados a las mesas con cadenas gordas y los estudiantes se perdían las tardes doradas por ir con ellos y se estaban allí, ordeñando el mamotreto cautivo, pidiéndole permiso hasta para cambiar de postura. Ahora el estudiante de un Colegio Mayor aprende de más grata manera. Su biblioteca es agradable, y, además, no sólo *asiste* con asiduidad al teatro, sino que *hace,* en todas sus facetas, teatro. Siempre que puede. Y soslayando cualquier dificultad.

En el Colegio Mayor "Nuestra Señora del Buen Consejo" ha actuado el Teatro Experimental del Distrito Universitario de Madrid. Son, en su mayoría, alumnos de la Facultad de Letras. Han elegido para su Teatro un buen nombre: Taller. Su experiencia se remonta a una sola actuación el pasado curso: *Sangre verde,* de Giovanninetti. Ahora han puesto tres obras cortas de O'Neill. El célebre monólogo *Antes del desayuno,* y dos dramas del mar y la aventura: *Donde está marcada la cruz* y *Aceite*. El mayor acierto, a nuestro juicio, fué la escenografía de Mario Ortiz. Extraordinariamente sobria y expresiva. En la obra segunda, muy superior a la última, Federico Figueras nos ofreció un buen juego de luces. Y vamos a la interpretación. Angeles de la Torre debe matizar más, no confundir el ímpetu dramático con una carrera desenfrenada de palabras, y cuidar en escena su manera de andar, sus movimientos. No acertó el director César López al elegir su tipo para ese papel. Aunque ella lo afrontara con valor y entusiasmo muy loables. Alba Mateo y Luis Cardona dijeron muy claramente sus papeles y actuaron con naturalidad. Carlos Arévalo demostró temperamento de actor, pero perdíamos casi siempre sus palabras. Debe aprender a decir y luego preocuparse de los gestos. Marita Pérez-Lucas y Miguel Gallego actuaron bien en *Aceite,* obrita de O'Neill insignificante, a veces fácil, a veces cursi. La organización del espectáculo O'Neill, que fué perfecta y en ambiente muy grato a esta revista, corrió a cargo de José Antonio Parrilla.

El Teatro de Ensayo "Los Nocturnos", del Instituto "Ramiro de Maeztu", montó una lectura escenificada—en realidad una auténtica representación—de *La condena de Lucullus*, obra en un acto de Bertolt Brecht.

Leyendo a Bertolt Brecht estaban algunos de nuestros prohombres del pensamiento y las letras cuando se inició el año, según una encuesta de la revista *Ínsula.* Su obra es de un enorme atractivo, que fué recocido incluso por sus enemigos políticos cuando murió Brecht. Bertolt Brecht fué un dramaturgo extraordinario por temperamento, experiencia,

cultura, talento, oficio, gracia y amor. Ahí están sus obras—y entre ellas este impresionante Lucullus—, que crecerán por días. La representación se ilustró con fragmentos de la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses,* de Wágner, y *Matías el Pintor,* de Hindemith, y tuvo lugar en la cafetería del teatro, casi en ambiente de *Milch bar.*

Lo mejor de la interpretación corrió a cargo del director, Enrique Navarro, en el papel de Lucullus; Blanca Sendino y Ramiro Benito.

El mismo grupo puso en escena dos semanas después el entremés de Cervantes *Los habladores* y la farsa *Maese Patelin,* traducida por Narciso Merino Alonso. La deliciosa farsa medieval francesa, montada con plasticidad y desnudez, conservó en esta versión la frescura y gracia de sus buenos tiempos, ya un poco lejanos. Nos divertimos de veras.

La interpretaron con acierto Blanca Sendino, Ramiro Benito, Juan José Fernández Maeso y el director de "Los Nocturnos", Enrique Navarro Ramos, que, sobre todo, acierta siempre en colores y luces.

El Teatro Nacional de Cámara, que dirige Modesto Higueras, puso en escena *La piel de nuestros dientes,* de Thorton Wilder, en versión de Antonio de Cabo. Thorton Wilder es el más clásico de los escritores americanos. Sin escurrir el hombro a nuestra hora, Wilder, ex combatiente, ha medido su responsabilidad y depurado su obra en el estudio y frecuencia de los clásicos. De *los hombres* clásicos. Porque a muchas mentes interesadas o pazguatas les ha engañado la sustantivación del adjetivo, hasta creer que los clásicos son unos armarios polvorientos. La obra de Wilder está regada con sangre humana de todas las épocas, pero el cerebro de sus personajes—de novela o teatro—ha llegado hasta hoy. *La piel de nuestros dientes* es una obra esencial que muestra alguna grieta en su último acto. Cuando Wilder se acuerda de los espectadores que necesitan una moraleja a cambio de su entrada.

Modesto Higueras montó la obra con entusiasmo, incluyendo el conjunto coreográfico de Héctor Zaraspe, habitual ya en su teatro. El mayor reparo que cabe oponerle es que en el escenario no hay suficiente luz. Ocurrió en *Camino real,* en *Los padres terribles* y ahora también en la obra de Wilder. ¿Y por qué decir señor y señora Antrópo y no señor y señora Ántropo? Ana Mariscal, en Sabina, estuvo excepcional. Y fué también excepcional la interpretación de María Rus de la Señora Antropo. Luego, Javier Loyola.

Habíamos oído hablar y habíamos leído sobre Javier Lafleur. Una de las cosas que habíamos leído era, sobre poco más o menos, ésta: que el teatro actual en España tenía una fecha divisoria importante: la de la aparición de Javier Lafleur. Es decir, que el teatro había que considerarlo antes y después del director de "Los Independientes". Teníamos curiosidad. El Eslava, lleno de un público de seguidores, nos causó buena impresión. *Medea,* de Anouilh, había sido representada en Gijón y Oviedo. *El Comercio,* de Gijón, y *La Nueva España,* de Oviedo, habían elogiado a "Los Independientes". Constaba en un programa. En el mismo se anunciaba a la intérprete de *Medea,* Amalia Oyonarte, como una "sensacional revelación". Y en letras grandes se nos auguraba "Una Medea de

excepción". En el programa de mano del teatro se *vulgarizaba* el sentido de esta *Medea:* "más cerca del drama que de la tragedia y, por tanto, más cerca de la salvación, más humanizada". Confusión. Querían decir otra cosa. También el teatro debe pensarse. Comienza la representación. En esta *Medea* Anouilh no levanta el vuelo, como en *Eurídice* o *Antígona.* Medea está sumida en un realismo y maldad agobiantes. No interesa lo que pueda pasarle a semejante bicho. No hay salvación poética ni de ninguna clase. Se echa de menos a Anouilh. Los actores lloriquean su papel durante toda la obra. Una tragedia lloriqueada es lo más grotesco y ridículo que puede verse. Las lágrimas no revelan la existencia de una tragedia necesariamente. Hasta diríamos que la llantina y las lágrimas en la tragedia son algo menor. La obra nos pesó mucho. Amalia Oyonarte no era, desgraciadamente, una revelación. Los actores estaban rígidos la mayoría de las veces y otras iban de un lado para otro buscando los efectos escénicos del director. Debe ser al revés, o por lo menos debe haber equilibrio en las partes. Excesivo divismo en la dirección y en los programas. Sin embargo, había algo bueno: el decorado, de Domínguez-Urosa; la pasión del público y un manejo personal y acertado de luces por parte de Lafleur.

Dido, Pequeño Teatro de Madrid, ha puesto en escena *Historia del soldado,* texto del poeta suizo C. F. Ramuz, música de Igor Stravinsky, traducida y adaptada por Carmen Conde. *Historia del soldado* se estrenó en Lausanne en 1918. Su tema está tomado de la colección de cuentos de Afanassieff y, a su vez, es fuente de otras muchas obras. En *Historia del soldado,* Stravinsky, dice el padre Sopeña, "depura hasta el máximo su lenguaje expresivo". Fueron intérpretes del gran músico las Juventudes Musicales Españolas, dirigidas por Jaime Bodmer. Antonio Cerro, Luis Prendes y Antonio Gades trabajaron denodadamente y con sumo acierto. La obra, bajo la dirección de Miguel Narros, fué un éxito extraordinario en los fastos de este teatro de cámara de Josefina Sánchez-Pedreño.

Ha habido un enorme—y abrumador por importante—movimiento escénico en estos meses. Se ha estrenado *Panorama desde el puente,* de Arthur Miller, en versión española de José López Rubio. Con ella, el gran actor Pedro López Lagar, muchos años ausente, se incorpora con gran éxito a la escena española. José López Rubio abandona su "habitual manera" de hacer con una obra dramática ambiciosa: *Las manos son inocentes.* Alfonso Paso ha conseguido en *Juicio contra un sinvergüenza* un gran éxito de público. Claudio de la Torre ha estrenado una obra amable, *La caña de pescar,* y ha montado en su teatro *La casa de té de la luna de agosto,* de John Patrick. El gran humorista Miguel Mihura nos ofrece ahora *Melocotón en Almábar.* El T.E.U. de la Facultad de Letras, *La Fugitiva,* de Ugo Betti. Y en el XXV aniversario del S.E.U. se han celebrado numerosas representaciones por teatros de cámara: *Old Spain,* de Azorín; *Los cuernos de don Friolera,* de Valle Inclán; *Tito Andrónico,* de Shakespeare, etc.

M. F.

Crítica de libros

ANCIA, *Blas de Otero*. A. P., editor. 1958.

Ancia es ansia, ansia sobre todo. Blas de Otero, al reunir y aumentar en este volumen sus obras segunda y tercera, ha puesto mucha carga en el título. El "desarraigo" —fortuna de una denominación generacional—trae el deseo de otra cosa. Se ve aquí, en conjunto, mucho mejor lo que es esa cosa, el camino hacia ella, en el espíritu y en la forma, tan hermanados. Primero el desgarre, todavía la retórica estallante de los adjetivos, de la visión como enfebrecida de soledad, en la que Dios, un Dios bíblico, es, sobre todo, como en Unamuno un gran silencio, que, sin embargo, obliga a cantar y, sobre todo, a preguntar. Los sonetos de Blas de Otero en esa etapa de su obra vienen a ser relámpagos, lenguaje tormentoso, plásticamente sombrío, llamadas desesperantes, en fin:

y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, ese ángel fieramente humano,
corre a salvaros y no sabe cómo!

La "inmensa mayoría" está detrás de las palabras. Y, a pesar de ello, hay aún en el poeta imposibilidad de acudir a ella, porque acaso su mismo hervor de dentro se lo impide. Le paraliza su desolación. Define su tiempo "un mundo como un árbol desgajado", pero no se entrega; puede mucho en él el barroquismo conceptista que hace de versos lanzas, nervosidades y rotundidades:

Soneto mío
que así acompañas mi palpal de ciego.

Realmente, lo que ocurre entonces es que hay demasiado vacío bajo los pies. Vamos viendo que tiene la preocupación, el tono de la gran poesía. Blas de Otero afila cada vez más su palabra, la doma, secreto de Machado, San Juan, la carga de temperamento, de modo que dé paso a otra etapa, la decisiva. El poeta coloca emocionalmente su palabra. (Este es el Quevedo.) Aísla una sola — una sola palabra puede ser verso—, lo cual, en la poesía creacionista, nos sabía a divertimento tipográfico, cuando tenía otro sentido que entonces no cabía percibir; la aísla para que sola en una línea concentre y sugiera.

Blas de Otero sabe que sólo se llega a la mayoría por el recuerdo de lo que sin que ningún poeta lo renueve está en el pueblo, y al alcance de todos. Las formas se van haciendo más breves, con otra clase de intimidad, con gozo, fachenda y gracia. Y la frecuencia de este modo de acercamiento a su propósito inicial aparecen en toda

su espléndida manifestación. Menos gesto de tormento en esa lírica, o al menos ese tormento se comparte. El poeta quiere ser ya una especie de voz común, un mensajero de verso rápido e intenso, un ofrecido.

Lo que con mayor claridad se advierte en las obras últimas—*Pido la paz y la palabra* y lo conocido por publicación fragmentaria de *En castellano*—asoma en este libro, que, como digo, responde a otro momento espiritual. Su técnica del soneto es inconfundible:

Ando buscando un verso que supiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie—ahí está el detalle—
que hasta diese la mano y escupiese.

Lo interesante es que todo eso de la humanización de la poesía social, que tanto hemos oído en los últimos años, tiene en Blas de Otero un representante que antes que nada cree en la eficacia artística del verbo. Y ahí está también el detalle.

Es curioso ese pequeño grupo de poemas titulado "Parábolas y Dezires". Al pueblo hay que hablarle con su propia voz, y tal vez por ello Otero ensaya la gama sentenciosa y españolísima:

Si no os hicierais como niños
no entraréis en el cielo de los reinos:
la tierra.

Pero esa gama es creación más que apoyo en lo hecho:

Detrás de la nada, ¿no hay nadie?
...¿Quién pudiese levantarle el ala a un
[ángel...

Al principio, Unamuno y Quevedo. Después, César-Vallejo—particularmente en el poema "Ya es tarde"—. Luego, ahora, Blas de Otero se queda solo en su obra. Porque hay que aprender a quedarse solo. Solo con la inmensa mayoría.

LOS MANANTIALES, *Ramón González Alegre*. Colección Alba. Vigo, 1958.

Alguna vez he dicho refiriéndome a González Alegre que puede ser considerado un valioso enlace entre temas, preocupaciones y tonos, en los que suele incidir la poesía castellana (que no es sólo grave y trascendente), y ese primer clareo que significó en nuestra historia la poesía galaica. González Alegre no podrá ser nunca un poeta regionalista. Con todo respeto para los que sí lo son. El, aun poniendo al fondo, como en "Los manantiales", su paisaje nativo, no se ciñe a unos sentimientos terruñeros. La Naturaleza y el hombre se ponen a dialogar nuevamente con una dulzura sin rebose de miel y la flauta de Pan, la socorrida flauta de Pan, apenas si suena. Aldea, islas, ríos, fuentes; pero, sobre todo, "prados internos", como titula uno de sus poemas:

Están candentes las desiertas llamas
de mis prados internos,
y sólo tú, tierra berciana mía,
remueves mi secreto.
Porque sólo en tu grito permanece
esta llaga de amor que tanto quiero.

Este hombre busca en el bello "fuera" del paisaje no el regodeo sensual, sino un ser silencioso a quien decir lo que le pasa. Y ese paisaje le ayuda en su expresión,

le consuela filosóficamente de esa melancolía humedecida que le hace ir viendo y hablando. Hay algo dramático en los adentros, pero más se sugiere, se contiene con elegancia:

¡Si pudiera mostrarte, hermano Burbia,
la húmeda fiebre que me grita dentro!

Y el cómo de esta situación poética es flúido y claro. Los poemas se concentran en los versos finales, y así sus recorridos aparecen escalonados para ese cierre emotivo, en diverso gama. En el titulado "Cinco moradas en el agua del Bubia", dividido en varias partes, el procedimiento es diferente, pues hay un cuido de cada estrofa independientemente del resultado final:

Y era yo quien viajero suspiraba
dentro del río llorando mis heridas,
molinero en las rosas encendidas,
molinero en el agua que cantaba.

Puede más la tristeza que la desesperación. Pesa más este poema en el libro que todos los otros. Los resume y los embellece.

UN VERANO EN TENERIFE, *Dulce María Loynaz*. Aguilar. Madrid, 1958.

Todo ser humano ha soñado alguna vez, ha querido vivir alguna vez, en una isla. En esta ocasión, la isla de Dulce María Loynaz, criatura afortunada, poetisa de Cuba, y puede decirse que española, está en la realidad de nuestra geografía. Se llama Tenerife. Calma. Pastosidad de clima. A veces las personas van a vivir al lugar del que son afines por dentro, como si tierra y alma se llamaran a distancia y se encontraran al fin. De este encuentro ha salido un libro en prosa que es la manera de expresión del poeta cuando el conocimiento de paisajes y personas le desborda, no cabe ya en rimas o en versos libres, y el afán de comunicarse se amplía lo más posible. Esto nuevamente le ha ocurrido a Dulce María Loynaz, que se ha dejado llevar, página a página, por el empeño de contarnos cuanto vivió allí sin olvidarse de cantar. Por eso en *Un verano en Tenerife* se han unificado diversos matices de una sensibilidad evidente y probada en otros libros. La poetisa, la narradora, la mujer de sociedad, acostumbrada a no plegarse únicamente en soledades creativas. Y de cada una de ellas hay señales como para que sea posible apreciar cumplidamente el despliegue de una personalidad femenina de nuestro tiempo. Pero, ante todo, lírica. Una lírica volcada hacia afuera, anhelosa de los pequeños detalles, que lo son todo. Que no se desvanece, sino al contrario, entre viejos pergaminos sobre la historia de la isla, ni en la agradable reunión social, ni mucho menos ante el mágico contacto del paisaje. De manera que Dulce María Loynaz aparece siempre natural y encantada de cuanto ve y escucha, atenta al menor estremecimiento de su contorno para referirlo en una prosa hecha con regusto y cuido extremo, lenta de fruiciones, como si nos hablara recreándose en ese mundo veraniego y paradisíaco.

Naturalmente, al encontrarse con la frontera de la leyenda, todas esas calidades espontáneamente literarias se acentúan, porque ahí anda el

misterio acuciador. "El sepulcro vacío" es un delicioso motivo para la imaginación a través del cual se busca lo milenario, lo que de una manera telúrica explica sin palabras cuanto ha vivido en esta tierra. Pero en otros capítulos asimismo —algunos como crónicas poéticas— se nos transmite, en un tono no exento de humor, la concreta existencia de unos meses que quedaron fijados en el papel al recrearlos. Y, al llegar el momento de despedirse, Dulce María Loynaz puede escribir emocionadamente: "Adiós, isla florida, donde fuí tan feliz, tierra fragante que casi no eres tierra. Adiós, espuma de volcanes, rosal de aire, sueño de sirena. Que los dioses te guarden y te dejen recordar algún día a la viajera."

Aunque cuando se ha vivido tan intensa y bellamente, ¿puede haber adiós?

Aguilar presenta este libro, en su colección literaria, con su pulcritud y elegancia de costumbre.

AMOR ES LA PALABRA, *Antonio Murciano*. Colección Lazarillo. Madrid, 1957.

Parece que el amor—el amor solo, que dice Gerardo Diego—pugna por salir otra vez a flote en la poesía española, de la que ha estado algo ausente, perdido en el gran temporal.

En Antonio Murciano es cosa nueva la lírica suave, bonita, sin retorcimientos ni grandes problemas (esos grandes problemas que mayormente son dos: el mundo es un asco, pero mientras la esperanza aguante...). Murciano se echa aquí a cantar lo que tiene más próximo: su amada. Poemas, pues, de amor en homenaje fervoroso, íntimo, alegre, sinceramente alegre, aunque se ponga un poco de tristeza en las cosas. Elegante melancolía, que tan bien le va a la canción:

> Muchacha,
> toma tú lo que yo tengo
> y dame lo que me falta.

Las formas escogidas ya dicen mucho—Carmen, Zejel, Gacela—y dice más el modo alado, breve, preciso de expresar una serie de sentimientos que bien podríamos llamar sentimientos de vísperas, de amor a punto de consumarse. "El poema vive la víspera de su boda" es la más interesante muestra de este libro. Hay en él un sabor de auténtico—no quiero decir que el resto no lo sea—, y resulta original haberlo escrito como fin de una etapa:

> Me tiembla Marzo por la sangre. El viento
> bate cristales por mi duermevuela.
> Se me enreda en las manos todo. Siento
> que una ronda de arcángeles me cela.

Como siempre, lo autobiográfico, a poco que se acierte en ponerlo de pie, resalta sobre lo demás. Resalta asimismo ese soneto "Hora de la siesta", donde Murciano da un momento muy característico de la vida del Sur:

> Hoy arde todo, amor, todo está en llama,
> todo está mudo en ciega calentura,
> y el pueblo—blanco y gris—se transfigura
> en la luz que amarilla se derrama.

En suma: amor es la palabra. Y la realidad. Esa realidad amorosa en la que me atrevo a asegurar va a seguir insistiendo el poeta Antonio Murciano.

QUINTA PALABRA, *Julio Mariscal Montes*. Alcaraván, 4. Arcos de la Frontera, 1958.

La Pasión de Cristo escrita en sonetos por un poeta andaluz. La Pasión escrita con esa pasión cuadrada que cabe perfectamente en los endecasílabos—justos aquí—sin desmelenamientos piadosos ni preguntas angustiosas y metafísicas o que quieran serlo. Mariscal Montes, el del pueblo recóndito, el de la Andalucía menos traída y llevada, clava cada momento doloroso de Cristo como en un cuadro y luego hace que ese cuadro se estremezca, con las más directas, precisas y emocionadas palabras. La Verdad y el comentario lírico de la Verdad, que es también de quien, con su ya característica broncura, la sabe y la fija sobriamente. Y claro es que de esa sencillez grande no está ausente un tercer sentido y fondo que se masca, aunque el poeta no lo diga expresamente: la tierra de donde *Quinta palabra* ha venido. Esta o aquella imagen; un como aire seco y trágico del Sur, que es todo lo contrario de palabrería, de lujos, de abstracciones. (De todo esto que digo bien supieron dos andaluces máximos: Antonio Machado y Bécquer, poetas de dos Andalucías distintas.)

He leído, naturalmente, todo el libro de Mariscal, pero voy a pararme sólo en tres sonetos. El primero, "Filiación", es una muestra de cómo una enumeración, en la que apenas añade algo el poeta—lo precisa para darle forma—, basta para que resulte tan contundente y estremecedora. Es ir al asunto de un modo respetuoso y claro, sin poner por en medio cualquier expresividad que no sean los justos datos divinos:

> Jesús de Nazaret; Cristo prendido;
> tres años de cosechas y nublados
> dándose en su palabra iluminada.
>
> Cristo muere en la Cruz, escarnecido;
> una esponja con hiel, unos soldados
> y una Mujer que llora desolada.

Hasta los adjetivos son los mismos que se han aplicado siempre al Crucificado, y, no obstante, este soneto queda como un ejemplo de recreación perfecta. El "milagro" creo que se debe ahora a la concisa fuerza de estos catorce renglones en manos de quien no acostumbra a perderse en faramallas.

De aquí—lo objetivo, diríamos, lo inmutable—vamos a otro: "Ecce Homo". El poeta, aunque siga el hilo de la Pasión, ya no se atiene solamente a hechos históricos: ya está él en primer plano para decir, como en una saeta demasiado humana, algo personal, elegido de siempre en su alma.

> Así es como te quiero. Así, Dios mío:
> con el dogal de "Hombre" a la garganta.
> Hombre que parte el pan y suda y canta
> y va y viene a los álamos y al río.

Para concluir:

> Carne para los perros del tempero,
> piedra en que tropezar, luz y pecado:
> hombre que solo nace y solo muere.

No han hecho falta ni adjetivos —los adjetivos tantas veces fáciles muletas—para redondear el deseo ante Cristo. El verbo es capitán general en la andadura. Y qué claro está de dónde viene la poesía en ese magnífico "hombre que parte el pan y suda y canta".

Por último, la Muerte. No es redundancia. El tercer soneto que comento queda en un término equilibrado entre los otros dos: "obje-

tivo y lírico". *Consumatus est.* Mariscal Montes ya pregunta algo que puede preguntarse cualquier día:

¿Cómo, Señor, se doma la corriente
de esta sangre podrida y andariega?

A tal poeta, tal prologuista. José María Pemán, en un par de páginas que merecerían por sí solas un largo comentario, nos anticipa en lo esencial lo que es esta Pasión sentida por un andaluz, esto es, doblemente humanizada, con una temperatura de realidad.

POEMAS DE PIEDRALAVES, *Miguel Angel de Argumosa.* Colección Conde Arnaldos, 1957.

De cuando en cuando alguien escribe un libro sencillo. Pero como existe la sencillez de la pobreza, de la limitación excesiva, y la sencillez del talento que ha sabido quedarse en lo esencial, es preciso distinguir. Argumosa es sencillo por circunscribirse a un ámbito natural, de cosas pequeñitas y como aldeanas; ésas de los ensimismamientos azorinianos y del apóstol Francis Jammes. Se advierte que Piedralaves es muy del poeta, muy cotidiano. Es sencillo también por la forma, tan simple e impresionista. Cada pieza del libro es como un cuadro. No quiere apurar, resuelve el poema a ráfagas, lo fija brevemente.

Siempre iban juntas. En sus ojos
las mismas cosas se miraban.
Siempre había los mismos frutos,
siempre el mismo correr del agua.
Sus palabras se parecían
como tres hojas de una rama.
Dieciséis años cumplirían
cuando el verano terminara.

Convengamos en que las palabras aquí son justas y tienen esa opacidad en la rima tan agradable. Convengamos en que tal como está realizado *Poemas de Piedralaves,* con desentendimiento de fórmulas al día, es bobo exigir otra cosa. Ahora bien: se me antoja difícil que un poeta pueda verterse plenamente en unos límites tan estrictos, aunque deliciosos. No creo que Argumosa lo haga. Mas bien supongo que, como en otros casos cercanos, tenderá a subjetivizar, a hacer más lírico su sentimiento. Piedralaves, como partida y ambiente favorito. Bien. Pero lo sencillo no quita lo otro, aunque cantar la aldea sea en estos tiempos un buen motivo, por contraste.

LUNES, 12. *Eduardo de la Rica.* Colección Doña Endrina. Guadalajara, 1958.

Dentro de un movimiento poético español, vertido principalmente en las revistas *Deucalión, El Pájaro de Paja* y *Doña Endrina,* hemos de considerar este libro breve, diríamos que para no pecar ni en eso siquiera de solemne, y que es todo él un matiz, donde se hallan fuera, aparte las formas más o menos tradicionales, cuanto pueda significar bulto, énfasis, actitudes extremas ante la vida y la muerte. Eduardo de la Rica añade a la cantidad y calidad de ese mo-

vimiento un tono como más melancólico, serio, tenuamente advertidor:

Tenedlo muy en cuenta;
la calle resplandese
y el sol otorga dones perceptibles,
pero hallaréis también en cualquier punto,
mordisqueando el aire,
el perro aquel de todos los cansancios.

Esta poesía sacrifica de antemano recursos estilísticos que tienen muchos siglos de existencia para poder acreditarse como ahita de renovación. Utiliza otra retórica: la de no tenerla en apariencia al menos. No cabe duda que el empeño es difícil. Pero constantemente se advierte el esfuerzo—vano alguna vez, claro—por sustituir esos efectos por otros, menos trillados, lo que le da un aire de interesante tanteo. Se ve bien que Eduardo de la Rica es un lírico con materia pensante que, en vez de dárnosla en forma rotunda y pretenciosa, la diluye en el poema, la presenta bajo formas poéticas. Frecuentemente apoyada en un lenguaje que toma del cotidiano cuanto resulte eficazmente expresivo.

RUISEÑORES DEL FONDO, *Manuel García Viñó.* Adonais. Madrid, 1958.

Gustavo Adolfo Bécquer ha tenido siempre nietos poéticos en Sevilla, y la tradición puede casi más que todo. Está bien que ahora precisamente, cuando la mayoría insiste en expresar, a menudo poniendo el grito en el cielo, las llamadas "realidades", García Viñó, uno de esos nietos de Gustavo Adolfo, oriente hacia el "mundo del sueño" su obra, centralice en la amada—amada con alegría—su verbo suave y romántico sin medias tintas, pues su lenguaje está lleno de "ilusión", "nostalgia", "abismos", "niebla", "ángel", etc.

A mi entender, lo que pretende es recrear desde una perspectiva neorromántica, lo amoroso, de una manera pura, no tangencial, como viene ocurriendo. Puede parecer que para ello el poeta se ha situado fuera, evadido, pero a pesar de que sus palabras inducen en apariencia a estimarlo así, no es éste el caso.

García Viñó atiende en sus versos a la atmósfera—como ya he dicho, romántica de mil novecientos cincuenta y ocho—y al ritmo. Hay en estos poemas ritmos que vienen a coincidir casi exactamente con los poetas del XIX. De ahí la gracia de la fusión. Ese arranque desde muy atrás contrasta con los sentimientos: confianza, armonía melancólica, contemplación de lo que está detrás de las cosas—ese trasfondo tan grato a los líricos sevillanos de todos los tiempos—y una particularidad señalable. Es la siguiente: *Ruiseñores del fondo,* al contrario que suele suceder hoy, empieza en esperanza y concluye en leve desesperanza. Tal vez porque ése es el instante de regreso a la realidad, que se verifica sin desgarro.

Esta poesía es siempre de matiz delicado. Hay unos dísticos donde la delicadeza, muy apresada, tiene más jugosidad, más eficacia. Por ejemplo:

Las flores no me dicen su olor altivamente
desde que tú te hiciste corazón de la tarde.

O mejor aún:

Salí a los campos y pedí a las nubes
un poco de algodón para mi herida.

Creo que estos dos dísticos pueden indicar bien la finura de tono dominante en el libro. García Viñó sabe que en los enlaces fieles a temáticas y formas anteriores no pierde nunca quien cuida todo lo posible de anteponer el modo de decir a lo ya dicho.

SOLEDAD Y MEMORIA, *José López Rueda.* Cuenca. Ecuador, 1958.

No es indiferente que un poeta feche sus poemas. Nos diga, además, dónde los escribió. Tal costumbre proporciona un modo de seguir la obra; facilita que podamos esclarecer mejor, y por el mismo orden en que ha sido hecha, lo que leemos. Hay una poesía que tiene su atractivo en ser una serie de instantes, sin esquema (por fortuna), acompasada al transcurrir vital, varia en enfoques, en tiempos diferentes. La verdad: se ha abusado un tanto de la excesiva apretura, del corsé lírico, de lo monográfico. En perjuicio, naturalmente, de ese frescor que fué base de tanto verso grande, y no me refiero a la medida.

López Rueda es, ciertamente, grave y preocupado; se plantea el enigma de vivir, se pregunta y se contesta; pero, ante todo, creo que pretende y consigue darnos una impresión de su vida, una descripción de sentimientos a medida que los fué experimentando—de ahí el interés de las fechas—, estimulado por su propio existir, en España, o en América, donde ahora está. El responde a esas llamadas que pueden venir del paisaje, de una tórtola, de un volcán o de unos toros muertos. Y en todo ello se explica, sin cerrarse ni la forma ni lo que va dentro. Es natural, su poesía es necesaria. Por eso, porque su valor de desahogo puede más en él que el oficio—el huero oficio tantas veces—, López Rueda no se detiene a limar un verso, a sacarle jugo, a planteárselo como puro arte. Sin embargo, nos llega a interesar—acaso por esto interesa—su gráfica humana, siempre melancólica de español lejano. Soledad y memoria. Sencillamente lo que ha hecho posible en todos los tiempos el hecho de la poesía.

Luis Jiménez Martos

LA PLAYA Y OTROS RELATOS, *Cesare Pavese.* Versión española de Enrique Sordo. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1958.

Pertenecen las narraciones agrupadas en el presente libro de Pavese al período casi inicial de su producción. Cuando en el año 1942 apareció *La spiaggia,* solamente una novela de Pavese—*Paesi tuoi,* escrita en 1939—y su libro de poemas *Lavorare stanca,* su obra más antigua, se habían publicado. Tras estas dos obras, Pavese comenzó la redacción de una serie de novelas cortas en las que se manifiesta de un modo particular la poderosa vena poética que anima su total producción. A este grupo de obras pertenecen las presentes narraciones: *La playa,* ya citada, y una selección de relatos, de los escritos entre los años de 1941 a 1944, y reunidos más tarde por su autor bajo el título de *Feria d'agosto.*

La obra de Pavese, tan prematuramente truncada, nos muestra ya desde sus primeros escritos esas características de honda soledad, el convencimiento de esa contradicción vital que supone para él la existencia, la desilusión, que habían de conducir a Pavese-escritor tanto como a Pavese-hombre a escribir la definitiva página con que termina su diario—"Palabras, no. Un gesto. No escribiré más"—, fechada nueve días antes de que pusiese fin a su vida, el 18 de agosto de 1950.

Para expresar esa sensación vital, Pavese parte de un aparente realismo, pero cargado de sugerencias. Este sugerir las cosas es el medio predilecto del autor, hasta el punto de que se sirve de los acontecimientos—realistamente narrados—para expresar un ambiente, una atmósfera especial, en la que los personajes no son sino un medio, y en la que el auténtico tema es el ritmo de la vida, en sus contrastes, sus contradicciones y sus misterios. A esta idea pertenece, sin duda, *La playa,* en su *aparente* superficialidad y aun frivolidad de los sucesos.

Más cercanas a una inspiración poética son las ideas—tan alejadas de su origen intelectual o cerebral, que son casi irreconocibles — que motivan la creación de los otros relatos: la autenticidad del hombre junto a la tierra—*Historia íntima*—, el choque de dos *atmósferas* o dos posiciones de vida—*La ciudad*—, la creación de un símbolo para un mundo de inquietudes y fantasías—*El mar*—, etc. El hilo exterior que los une a todos ellos es la adolescencia de sus protagonistas, colocados ante la vida interrogativamente, anhelando vivirla y comprenderla, como el chiquillo de *El mar,* que anhela ir a él porque lo ha creado en su imaginación —"no sabe lo que es ponerse frente a una casa y mirarla hasta que ya no parece una casa"—; porque el mar es el símbolo de su fantasía y "para ir hacia el mar bastaba con encaminarse a él", pero que no consigue llegar porque no todas las cosas se realizan, lo mismo que hay cosas que "no son nada cuando se dicen".

El estilo de Pavese alcanza en estos relatos una belleza y hondura grandes, con imágenes y asociaciones en algunos de ellos de marcada inspiración poética. Lástima que la traducción adolezca de algunas deficiencias de expresión, al igual que son de lamentar los errores sobre alguna obra de Pavese que figuran en la contraportada del libro.

EL EMPLEO DEL TIEMPO, *Michel Butor.* Traducción española de J. M. Caballero Bonald. Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1958.

Desde la aparición y éxito—únicamente en la medida que representaba una posible salvación para una supuesta crisis novelística—del tan traído y llevado *Ulysses,* de James Joyce, hemos asistido en literatura a la floración de una nueva *manera* de hacer o concebir la novela, en que un predominio de la técnica, no como medio o vehículo invisible, sino como base sustancial de la obra, amenaza ahogar aquello para lo que nació: la novela misma.

Procedente Michel Butor de una formación y ambiente eminente-

mente universitarios, conoce perfectamente las nuevas formas novelísticas imperantes, los procedimientos a emplear. Y lo que es más importante: los ha asimilado totalmente, hasta recrearlos en sí mismo. Pero de tal manera, que su novela puede interesarnos más por el perfecto alarde técnico que supone que por los demás elementos novelísticos, que pasan, indudablemente, a un plano secundario en su estructura. Se ha producido —de ahí mi comentario inicial— una subversión de valores. Como tal alarde técnico, Butor nos presenta una obra casi perfecta: el juego del tiempo, en que la narración se ve constantemente interferida por la inclusión del presente o de distintos momentos del pasado, según éstos cobren mayor o menor influencia a la luz de ese mismo presente; el hábil mantenimiento de una intriga, casi policíaca, que motiva casi siempre ese juego temporal; la repetición, obsesionante por lo reiterativa, de la narración de sucesos, triviales en apariencia—la compra de un libro, la quema de un plano, la conservación de una foto, etc.—que adquirirán más tarde una categoría primordial; el progresivo esclarecimiento de los hechos, al ser iluminados por una luz totalmente distinta, por una causalidad diferente y muy a la manera faulkneriana —recordemos *Absalom, Absalom!,* del novelista norteamericano—, en la última parte del libro, que encierra la clave de todo él, y en donde—volvamos a recordar la novela citada—vemos todos los acontecimientos plegarse a una idea esencial, latente hasta entonces, pero no generadora de la acción, y de la que resulta el auténtico protagonista de la obra: la ciudad de Bleston, aislada de sus habitantes, concebida como una entelequia.

Junto a esto, escrito el libro en forma de diario, el empleo del monólogo interior—incluso alguna página sin puntos—, que irrumpe con gran habilidad en el mismo diálogo, al intercalar sensaciones del protagonista en monólogos ajenos (página 116), y que pasará hacia la tercera parte del libro a un monólogo dirigido, con una hábil transición de primera a segunda persona (página 368), forma que alcanzará su total madurez en la tercera novela del autor, *La modification,* aún más introspectiva que ésta, pero de mucha mayor densidad humana, con la que logró el premio Renaudot, en 1957, el mismo año en que *L'emploi du temps* quedaba finalista del Goncourt.

Dividida la novela en cinco partes, se desarrolla en ella el diario de un muchacho francés que ha de pasar un año en una inhóspita ciudad inglesa, Bleston, que entabla desde el comienzo una sorda lucha contra Jacques Revel, el recién llegado; lucha que motivará todo el desenvolvimiento de la casi inexistente acción exterior—si concebimos ésta a la manera tradiccional como el desarrollo de un argumento—y, desde luego, toda la evolución psíquica de los personajes.

Las ocultas aversiones y odios que Revel encontrará esbozados en lo que le rodea, y que, en definitiva, no van a ser sino la plasmación del odio de Bleston hacia él, están centralizados en una antigua y maravillosa vidriera de la Catedral Vieja, en que se desarrolla el fratricidio de Caín. El autor ha conseguido en la descripción de la vidriera, en las explicaciones que de ella le da un sacerdote, mientras la luz, al ir desapareciendo, va

transformando el contorno de las cosas y, sobre todo, de la vidriera misma, uno de los trozos novelísticos más perfectos de la obra. Escrita la escena varios meses después de haberse desarrollado, se suman, en el diario del protagonista, al recuerdo del hecho, todas las premoniciones y "presagios" que le han combatido después, y que se deslizan imperceptiblemente en la prosa. La visión, pues, del asesinato, del odio, arrastrará en cierto modo al protagonista, y le aleja de su propio tema, que él hace suyo, al principio inconscientemente, por creerlo trasunto de sus propias experiencias, y desarrollado también plásticamente en una colección de tapices franceses del Museo: el mito de Teseo, su lucha con el Minotauro, en el Laberinto—la propia Bleston—, y en la que él quisiera verse ayudado por Ariadna —Ann—, a quien al fin pierde, lo mismo que a su hermana Rose —Fedra—, por la inercia que sobre él hace gravitar el tema opuesto —odio y asesinato—, el de Bleston, la fuerza contraria.

Escrita la novela con una morosidad y reiteración enormes, con una densidad de lenguaje grande, entraña, por el excesivo cerebralismo de su fondo y, sobre todo, de su forma, una cierta dificultad en la lectura, aunque siempre ayudada ésta por la excelente traducción que del libro ha realizado el señor Caballero Bonald.

M.ª DEL PILAR PALOMO



Noticiario

La cátedra "Ramiro de Maeztu", del Instituto de Cultura Hispánica, ha organizado un curso sobre "El hombre contemporáneo", en el que están interviniendo, con una o dos conferencias, López Ibor, Camón Aznar, Bousoño, Coronel Urtecho, P. Sopeña, Prados Arrarte, Fisac, Souvirón y Torrente Ballester.

Los poetas españoles han ofrecido una cena homenaje a la poetisa cubana Dulce María Loynaz.

El Premio Adonais 1958 ha sido concedido a Rafael Soto, por su libro *La Hechicera*. Fueron accésits los poetas Enrique Molina Campos y Antonio Murciano.

Gregorio Prieto celebra una exposición en Afrodisio Aguado. La inauguró D. César Cort Botí con el tema "Coloquio sobre la salvación de los molinos de viento".

Se convoca el premio de novela "Biblioteca Breve". Extensión no inferior a 300 folios. Cincuenta mil pesetas. Los originales, por duplicado, a: Seix Barral, S. A., Provenza, 219, Barcelona, antes del 1 de marzo de 1959.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS Y FOLLETOS:

ANCIA, *Blas de Otero*. Barna. Barcelona, 1958.
EL TEATRO DE HISPANOAMÉRICA EN LA ÉPOCA COLONIAL, *José Juan Arrom*. Anuario Bibliográfico Cubano. La Habana, 1956.
PERFIL DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO EN HISPANOAMÉRICA, *José Juan Arrom*. "Hispania". Vol. XXXVI, núm. 1. Yale, 1953.
MEMORIA DE LA PLATA, *Luis Felipe Vivanco*. Adonais. Madrid, 1958.
VIDA DE UN HOMBRE, *José Albi*. Diputación Provincial. Valencia, 1958.
EL HOMBRE EN LA TIERRA, *José Camón Aznar*. E.P.E.S.A. Madrid, 1951.
EL ABRAZO, *Sofía Noel*. "Son Armadans". Palma de Mallorca, 1958.
LA NARANJA, *Mercedes Saorí*. Baladre. Cartagena, 1958.
DE MÍ HASTA EL NOMBRE, *María de los Reyes Fuentes*. Caleta. Cádiz, 1958.
VÍSPERAS DE AZORÍN: DIARIO DE UN ENFERMO, 1901, *José María Martínez Cachero*. "Son Armadans", XXIX. Palma de Mallorca, 1958.
SALVADOR RUEDA Y EL MODERNISMO, *José María Martínez Cachero*. Santander, 1958.
LA LITERATURA Y LAS ARTES EN LA ESPAÑA ACTUAL, España es así. Madrid, 1958.
EL VISITANTE, *Luis Beltrán Guerrero*. Los Poetas, Madrid, 1958.
DE LA LUZ Y DE LAS SOMBRAS, *Joaquín Buxó Montesinos*. Rumbos. Barcelona, 1958.
TARDE ROJA, *Rafael Melero*. Colección Huguin. Pontevedra, 1958.
LOS MEJORES VERSOS, *Carlos Castro Saavedra*. Cuadernillos de Poesía, 37. Buenos Aires, 1958.
LOS MEJORES VERSOS, *Miguel Hernández*. Cuadernillos de Poesía, 38. Buenos Aires, 1958.
ESTE SOL QUE ME HABLA, *Eduarda Moro*. Aleto. Madrid, 1958.
FILOSOFÍA Y MÍSTICA DEL DOLOR Y DE LA MUERTE, *Isidoro Martínez Alonso*. Madrid, 1957.
FILOSOFÍA E MÍSTICA DEL DOLORE E DELLA MORTE, *Isidoro Martínez Alonso*. Collana Poeti Latini. Roma, 1958.
DA TEOCRITO, *Luigi Fiorentino*. Maia. Siena, 1954.
BASALTO, *Luigi Fiorentino*. Maia. Siena, 1953.
CIELO E PIETRA, *Luigi Fiorentino*. Maia. Siena, 1957.
LIBRO DE LA SOLEDAD, *Jesús Lizano*. Barna. Barcelona, 1958.
LAS CLAVES DEL ALBA, *Roberto Branly Deymier*. Castor. La Habana, 1958.
ZARIACRUXIS O PRELUDIO DE LA AGONÍA, *Rafael Chalbaud Lange*. Herrera y Reissig. Montevideo, 1958.
ALJABA, *Esteban Padrón de Palacios*. Rocas. Barcelona, 1958.
VUELVE ATRÁS, LÁZARO, *Antonio Prieto*. Planeta. Barcelona, 1958.
EL HOMBRE DE DAMASCO, *Alejandro Núñez Alonso*. Planeta. Barcelona, 1958.

REVISTAS

GOYA, 25, Madrid. CARACOLA, 72-73-74, Málaga. ÍNDICE CULTURAL ESPAÑOL, 152-3, 154, 155, Madrid. ÍNSULA, 143, 144, Madrid. ÍNDICE, 119, Madrid. LA ESTAFETA LITERARIA, 150, 151, Madrid. PUNTA EUROPA, 33, 34, Madrid. BLANCO Y NEGRO, 24, 25, Madrid. EL LIBRO ESPAÑOL, 6, Madrid. MONTEAGUDO, 21, Murcia. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, 104, Madrid. RUMBOS, 126, 128, Barcelona. ACCIÓN UNIVERSITARIA, 2, 3, Medellín. VÉRTICE, 180, Coimbra. PLIEGO CRÍTICO, 5, Oviedo. AUSONIA, 4-XIII, Siena. NOTICIAS DO BLOQUEIO, 4, Porto. EL COBAYA, 25, Avila. MALVARROSA, 27, Valencia. HONTANAR, 6-7, Cazalla. LAUREL, 15-16, Córdoba (Argentina). COORDENADA, 1, Porto. ADARVE, 319, Priego de Córdoba. LYCEUM, 173, Cáceres. EL MOLINO DE PAPEL, 16, Cuenca. CLAUSTRO, 6, Valencia. ARRECIFE, 5, Cádiz. BANDARRA, 64, Braga. COURRIER DU CENTRE D'ÉTUDES POÉTIQUES, 21-22, Bruselas. RESURGIMIENTO, XVI, 2, Monterrey. ROTEIRO, 2, Florianópolis (Brasil). EL NOTICIARIO, 249-50, San José de Costa Rica.


ÁGORA