C U A D E R N O S

DE

ÁGORA



Números 41-42 Marzo-abril 1960

COLABORAN.—Ramón Barce, Gabriel Celaya, Ariel Ferraro, Vicente Gaos, Angelina Gatell, José Hierro, John Masefield, Manuel Molina, Mariano Roldán, Julia Uceda.

"Telón de Ágora" por Medardo Fraile. "Notas críticas" de Luis Jiménez Martos, Manuel Mantero y Alfonso Albalá.

SUMARIO

	Páginas
A ANTONIO BUERO VALLEJO, *Gabriel Celaya.*	3
RUEGO, *Angelina Gatell*	5
NOTAS PARA UNA POÉTICA, *Vicente Gaos*	8
UNA TARDE, UNA LLAMA, *Julia Uceda*	16
LA AMENAZA, *Manuel Molina*	18
CANCIÓN DE LA NIEBLA, *Vicente Gaos*	19
VICENTE GAOS (Facsímil)	22
Fotografía	23
EN MEDIO DEL CAMINO DE LA VIDA, *José Hierro*	24
AGADIR, *Mariano Roldán*	27
...*Pasan a nuestra lengua la extranjera* (Lope de Vega):	
BELLEZA, *John Masefield*	28
REÍD Y ALEGRAOS, *John Masefield*	29
HOMBRE JUNTO AL INSOMNIO, *Ariel Ferraro.*	30
PÁGINA DE MÚSICA, *Ramón Barce*	31
TELÓN DE ÁGORA, *Medardo Fraile*	33
CRÍTICA DE LIBROS, *Luis Jiménez Martos*	36
» » *Manuel Mantero*	40
» » *Alfonso Albalá*	43

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 41-42 Marzo-abril 1960

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.

A ANTONIO BUERO VALLEJO

Con más conciencia.

CUANDO voy al teatro, preguntándome en Buero,
se levanta el telón como una guillotina
que perdona a mi España de perpetuo silencio,
y escucho lo posible, y el mundo en mí germina,
su milagro es el mío: Comprendo lo que es bueno.

Entre los accesorios, debajo de una silla,
no escondido, a la vista de los espectadores
que no se enteran nunca de lo que tanto grita,
busco el amor oculto, busco el lacrado sobre
con la carta secreta de un posible suicida.

Las últimas verdades, lo que siempre se calla,
el golpe de conciencia contra lo terco opaco,
lo que eleva a tragedia los aparentes dramas,
y esa nada, ese cáncer, esa luz o el espanto,
¡ay, pasa por las obras de Buero en filigrana!

Aquí está todo abierto. ¡Pasen, señores, pasen!
Aquí está lo que piensan; también lo que no piensan:
La alegría en el cero y el éxtasis del aire.
Verán lo que les pasa y a la vez la comedia
con que a medias palabras se cantan las verdades.

No hay trampa. Y, sin embargo, caben muchos niveles
de hondura, de sentido, de muerte, de conciencia.
Los altos y los bajos coinciden y comprenden.
Los altos reconocen; los bajos se acrecientan
y todo es como un golpe de amor contra la muerte.

Pero yo siempre busco la carta del suicida.
Cacheo a los actores. Ando por los rincones.
Sacudo las alfombras. Pregunto al tramoyista.
Me da miedo que Buero trate de tú a los dioses.
Me da miedo que Buero sea sólo un nihilista.

Mas ¿cómo puede serlo quien crea y quien propaga?
¿Cómo se acierta el hecho de lo bello y lo expuesto?
¿Será como jugando con los dados a nada?
¿No será como el hombre mortal, mas siempre terco,
sacrifica su vida por salvar la palabra?



GABRIEL CELAYA

RUEGO

TÚ que lo puedes todo, Señor,
escucha
estos agrios rumores que te alcanzan,
que suben hasta Ti, hasta tu Reino,
tendiendo una celada a tu ternura.

Escucha, ¿no los oyes?
¿O no quieres oírlos?
¿Eres sordo, Señor? ¿Para quién guardas
la fruta azul que crece entre tus dientes?

Escucha: los hombres te pedimos,
desesperadamente,
un poco de esperanza.
Tan sólo un poco de esperanza.

Acércate, Señor, a los umbrales
del hombre.
Acércate, Señor, a la amargura,
acércate y perdona.
Y danos
tan sólo un poco de esperanza.

Porque hay niños que mueren
de soledad, callados.
Porque hay mujeres que despeñan
su ácida hermosura por las calles,
danos un poco de esperanza.

Por las cárceles, Señor,
danos un poco de esperanza;

por la congoja
de los turbios amores,
danos un poco de esperanza;
por todos los vientres sin dulzura,
danos un poco de esperanza;
por la infinita tristeza del pecado,
danos un poco de esperanza;
por las cien mil fuentes de sangre,
danos un poco de esperanza;
por todas las lágrimas que no se derraman,
danos un poco de esperanza.

Por las madres que sienten su cintura
poblada de rumores;
por las madres que saben sus trigales
amenazados,
danos un poco de esperanza.

Por las muchachas
que acechan en la sombra
sus pechos desvelados;
por los adolescentes
que aman las estatuas desnudas,
danos un poco de esperanza.

Por el hombre que tiembla
dócilmente inclinado,
y también para el que empuña
el látigo,
danos, Señor, un poco de esperanza.

Escucha, Señor Nuestro,
esas voces que suben, golpeándote;
ese clamor oscuro con que el hombre
desesperadamente llama
a la última puerta.

Escucha,
atiende, Señor Nuestro,
y danos
un poco de esperanza,
tan sólo un poco de esperanza.

HAY un silencio duro
contestándonos.

Hay un muro terrible
donde rebotan
las palabras.

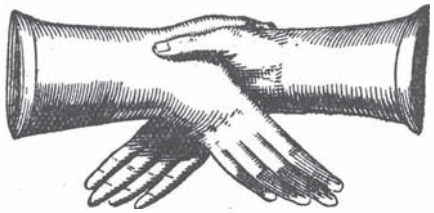
Hay una voz en el viento
derramándose.

QUE cada hombre
levante sus banderas y sus armas
contra sí mismo.

Que cada hombre
resuelva sus batallas.

Que cada hombre sea
capitán de su angustia,
guerrero solitario.

Que cada hombre sepa
su profundo fracaso.



ANGELINA GATELL

NOTAS PARA UNA POETICA

EL POETA Y EL HOMBRE. PROCESO CREADOR. "LITERATURA". LA ORIGINALIDAD. METRICA. HISTORIA Y POESIA.

EL POETA Y EL HOMBRE

LA Poesía es, al mismo tiempo, una operación eminentemente artificial y la más natural y elemental de las actividades humanas.

La filosofía historicista nos ha enseñado que el hombre no tiene naturaleza, sino historia. Yo añadiría: y literatura. El hombre es un animal literario y, muy especialmente, un animal poético.

Los románticos, al declarar la supremacía de lo instintivo, imaginaron que el poeta canta por impulso de su naturaleza, como los pájaros. Lo malo es que los pájaros no cantan en verso.

Conviene saber si hablar es un acto más característico de la naturaleza del hombre que escribir versos. Lo único seguro es que es más frecuente.

No sabemos cómo empezó el hombre a hacer versos, pero podemos estar seguros de que no comenzó por idear formas métricas para vaciar después en ellas su alma, como quien primero compone un crucigrama para ser resuelto después, sino que alguna misteriosa necesidad le hizo expresarse métricamente. Hay estados espirituales, ideas, temas, situaciones, que piden ser expresados en verso como su modo más natural. En muchas ocasiones, por el contrario, esta exigencia no existe. Entonces es cuando escribir en verso resulta artificioso y falso, pues la poesía, naturalmente, no consiste en decir cualquier cosa en verso.

¿Hasta qué punto el hombre y su obra son cosas distintas, y hasta qué punto también es posible para la crítica desatender al primero? No, no es verdad que el hombre que vive y el poeta que escribe existan por separado. Entre otras razones, porque escribir es un acto vital del hombre como otro cualquiera.

El inconveniente que tiene defender el valor humano de arte es que muchos malos artistas y muchos profanos sin sentido de las jerarquías creen en seguida que les estamos dando la razón.

La poesía vale lo que el hombre que la ha escrito.

Ni la "inmensa minoría", ni la "inmensa mayoría": la "*mínima mayoría*".

Se quiere que la pintura sea sólo pintura y la música sólo música. Dentro de las letras, se pretende que la poesía no tiene nada que ver con los restantes géneros literarios, y aun que no es "literatura". Paralelamente, la ciencia se fragmenta en campos de especialización rigurosa. Por todos lados asistimos a un mismo movimiento de disgregación. Ahora bien, la verdad es que las distintas artes, por encima de sus diferencias—muy importantes—, no son otra cosa que manifestaciones del espíritu humano, expresiones de la vida. En última instancia, todas son literatura, o poesía. No se puede decir, por ejemplo, que la música de Bach sea "música pura" y la de Beethoven "música literaria". Ambas son música literaria, es decir, música humana. Lo que ocurre es que Bach *escribía* mejor que Beethoven.

El romántico hacía demasiada literatura con su vida y demasiada vida con su literatura.

De poesía social, de poesía popular, de poesía prosaica ya hablaremos cuando se serenen las aguas.

PROCESO CREADOR

EL talento creador y el talento crítico son uno y el mismo.

El poeta no lo sería si no empezara por ser un crítico. Pero no sólo empieza por serlo: la última de las operaciones artísticas (creativas) es también de tipo crítico. El poeta inspirado y el crítico de poder analítico se diferencian muy poco.

El escritor cuando está verdaderamente inspirado no es cuando escribe, sino cuando corrige.

En la corrección no sólo es cuando el escritor está más inspirado, sino que también es propiamente cuando improvisa.

¿Será cierto que la vocación poética es más natural en el hombre que la vocación crítica? Tan dudoso me parece esto que casi estaría por decir que la verdad es más bien lo contrario. Es el crítico el que nace, y el poeta el que se hace. ("El orador nace; el poeta se hace con el auxilio de los dioses": Antonio Machado.)

Lo que se llama capacidad literaria, talento artístico, no es, en definitiva, otra cosa que voluntad, vocación.

El que la inspiración pueda presentarse cuando menos se la espera no significa que en ella todo sea azar. Lo único azaroso es el momento de su llegada. Nada más.

Yo creería que la inspiración es algo puramente casual el día en que la viese sobrevenir a cualquiera. Pero ocurre que hasta ahora sólo he visto inspirados a los escritores.

Cuando se es joven no se suele conceder a la experiencia mérito alguno ni se le tiene respeto. El joven lo fía todo a la intuición, concebida como el polo opuesto de la experiencia. Más tarde llega a comprenderse que experiencia e intuición son casi lo mismo, que ésta es un resultado de aquélla, de tal modo que cuanto más rica y profunda sea la experiencia, tanto mayores serán las probabilidades de intuición.

Del mismo modo que experiencia e intuición no se oponen ni excluyen, antes bien se complementan, razón e intuición cooperan armoniosamente en la actividad creadora. La intuición, en efecto, no es otra cosa que una especie de razón sintética, acelerada, que, en general, presupone un lento y laborioso trabajo de actividad racional. El poeta más intuitivo suele ser también el más inteligente y experto.

El poeta laborioso y maduro acaba teniendo capacidad para estar inspirado virtualmente siempre que le es necesario, y la inspiración llega así un instante en que se convierte en costumbre.

Ser reflexivo, tener consciencia del valor y las cualidades de lo que se escribe no supone precisamente haberlos previsto. Es demasiado pedirle a la reflexión que consista en una previsión. Contentémonos con que sea una postvisión.

Escritor inspirado no es aquél que acierta por casualidad (lo que nunca ocurre), sino el que es capaz de ejecutar con perfección su propósito.

La reflexión, o vuelta sobre lo escrito, no va contra la inspiración inicial, ni la contradice, pues sólo es susceptible de corrección lo que, en líneas generales, ha sido aceptado.

Es cierto que no siempre se dan estas dos fases, y que hay escritores que no sienten la necesidad de introducir corrección alguna, y a los que les basta escribir de primera intención. De hecho, esto es sumamente raro. Hasta un poeta como Lope se cuidó de insistir en que hay que dejar "oscuro el borrador y el verso claro", y con razón advirtió: "Ríete de poeta que no borre." Pero el que, alguna vez, la primera redacción pueda ser perfecta no significa que la segunda quede excluída. Pues es

siempre en esta fase cuando se sanciona la perfección o imperfección de lo escrito, es gracias a ella como sabemos si acertamos o no en el primer instante. El que, de hecho, se corrija o no, es secundario. Aprobar es una forma de corregir.

En la creación artística, libertad y necesidad se equilibran. No tiene sentido reclamar libertad para el arte, como hicieron los románticos interpretando mal el significado de las reglas clásicas.

El artista siempre es libre en principio, pero deja de serlo en cuanto pone manos a la obra.

Suele creerse que una Preceptiva es un tratado normativo que enseña cómo se hacen las cosas. En realidad, es más bien un Código prohibitivo que enseña cómo no se hacen. El ejemplo de cómo trabajaron otros poetas no nos alecciona más que en forma negativa, mostrándonos lo que nosotros ya no podemos hacer.

"Palabras bellas": he aquí una expresión bien ambigua. ¿Qué es lo que otorga belleza a una palabra y no a otra? ¿Su sonido? ¿Su sentido? Una palabra puede ser bella por su sonido y fea por su sentido, o viceversa. No son muchas las que reúnen ambos tipos de belleza. Y es bastante pueril elegir una palabra, hecha abstracción de su significado. No hay manera de decir bellamente una tontería, como no hay manera de ser profundo sin decir bien las cosas.

"LITERATURA"

EL material de la literatura, las letras, la palabra escrita, no constituye simplemente un medio capaz de ser sustituído por otro; es de necesidad esencial, intrínseca. La "literatura" lleva bien puesto su nombre.

★

Es profundamente extraño que el arte literario dependa absolutamente de la operación material que consiste en trazar mudos signos sobre el papel, pero así es la cosa. Algunas gentes piensan que el cinematógrafo acabará suplantando a la literatura, como la imprenta terminó con la transmisión del arte por vía oral. Ilusión. Los que tal suponen no han comprendido el estrato radical del arte y su método.

LA ORIGINALIDAD

CUANTO más original es un poeta, más numerosas y reconocibles son sus "fuentes", por paradójico que parezca. Sólo el poeta de expresión más bien neutra y poco estilizada puede permitirse el lujo de no tener "fuentes".

¿Fuentes? ¿Y cómo habría sin ellas originalidad? ¿Cómo habría, sencillamente, literatura?

Todo lo artístico es original, pero no todo lo original es artístico.

El poeta romántico confundió a menudo la originalidad personal con la personalidad artística. Quería ser reconocido como individuo en su obra mediante la inclusión de rasgos personales idénticos a los que utilizaba para distinguirse en la vida: tal un chaleco verde, un paraguas rojo o unas descuidadas melenas. Ahora bien, para ser original en arte no hace falta ser personal. Tan original es Galdós haciéndose invisible detrás de su obra, como Unamuno proyectando directamente en ella su humanidad.

Resultar original no puede ser el propósito animador del poeta. Este propósito no es siquiera tal vez la creación de belleza. Una obra de arte es original y es bella cuando está bien hecha. Se trata de un resultado. La preocupación primordial de belleza sólo engendra artistas mediocres.

METRICA

ESTO de la métrica es tal vez el mayor misterio de la poesía, su más profundo problema. Metro y rima no son nada, y lo son todo. La poesía no consiste en el metro y la rima, y, sin embargo, le son indispensables.

Mucha gente admira más al poeta que, por ejemplo, hace buenos sonetos que al que utiliza una forma métrica menos rigurosa. Y lo admira más porque cree que, siendo las dificultades que hay que vencer más arduas, es mayor el mérito. Pero el arte no consiste, naturalmente, en hacer méritos ni en crearse dificultades por el gusto de superarlas. Lo importante no es hacer cosas difíciles, sino hacer bien lo necesario. (Recordemos la definición de Valle-Inclán, tan admirada de Ortega: "Arte es sensibilidad para lo necesario".)

Las primeras necesidades que parecen obligar al poeta son las de la métrica. Pero no es admisible suponer que las leyes métricas constituyen para él un obstáculo, cuando son precisamente las que le permiten hacer poesía. Libertad y necesidad aquí se confunden. Nadie obliga al hombre a ser escritor, ni al escritor a serlo justamente en verso, ni al poeta a elegir un tipo métrico determinado.

Casi todos los términos empleados en materia de versificación implican un concepto de la métrica como un obstáculo que vencer. Todo eso de "leyes", "licencias", "verso libre", etc., es una manera de hablar muy errónea. Llamar, por ejemplo, a la elisión o al hiato "licencias" es inexacto. Es suponer que se trata de desahogos o libertades que se conceden al poeta para compensarle del rigor tiránico de las "leyes" métricas. Pero esas leyes sólo son una tiranía para quien no es poeta. Por

eso, el que lo es, no recurre solamente a las licencias en caso de necesidad, sino que expresamente las busca para conseguir determinados efectos y particulares bellezas.

Si las "licencias" no son, pues, licencias, tampoco podrá decirse que la rima, por ejemplo, sea una obligación. Lo sería para el prosista o, en general, para el no escritor. Para el poeta, al revés, es un medio de expresión, un vehículo. El poeta, al "someterse" a las formalidades del verso, lo hace con plena libertad. O, lo que en arte es igual, con *libertad necesaria.*

Decir que el poeta está *obligado* a escribir en verso es una tautología, algo así como si dijéramos que todo español se ve obligado a hablar español.

La llamada libertad artística es, realmente, pre-artística.

Una infracción a las "leyes" de la rima que por su gravedad sobrepasa los límites de tolerancia de la "licencia" es lo que se llama "ripio". Cuando un poeta ocurre en tal infracción parece demostrar que la rima sí es un obstáculo, en el que esta vez se estrelló el poeta. Ahora bien: el ripio demuestra lo contrario precisamente. A saber: que sin buena rima no hay buen verso y que, por tanto, la rima no coacciona a otra cosa que a la buena ejecución poética. Con razón decía Proust que "la tiranía de la rima es lo que fuerza a los buenos poetas a encontrar sus mayores bellezas".

Parece que el ripio es un rasgo característico del mal poeta. La verdad es que sólo en el bueno lo sorprendemos. Unamuno, evidentemente, comete un ripio al rimar:

De las riberas del Tormes
guardo recuerdos conformes.

Del mismo modo, Antonio Machado, cuando llama a Bergson *tuno,* para hallar consonante con *Unamuno:*

Este Bergson es un tuno.
¿Verdad, maestro Unamuno?

En cambio, cuando Campoamor rima *seso* con *expreso:*

Ya recobrada la razón y el seso,
volvía de París en tren expreso...

no puede decirse, en rigor, que tal rima sea un ripio..., porque todo el poema lo es realmente. En los poetas ripiosos no hay ripios. Y cuando hay alguno en un buen poeta, la falla nos sirve para aquilatar la verdadera significación de las exigencias del verso.

Una rima no es buena o mala por su forma material. En este aspecto, las rimas son o no son, simplemente. *Tormes* y *conformes, tuno* y *Unamuno, seso* y *expreso,* son consonantes como cualesquiera otros. No los

hay mejores ni peores. El mérito y la significación de la rima son otra cosa.

Fue Eugenio d'Ors quien supuso que Machado llamó a Bergson *tuno* por la fuerza del consonante, es decir, para que rimara con el *Unamuno* del verso siguiente. Poéticamente, sería más verdad decir que Machado llamó *Unamuno* a Unamuno para que rimara con *tuno*.

¿Verso libre? La nomenclatura métrica es engañosa. Este verso no tiene nada de libre.

El verso blanco y el libre no hacen más que sustituir unas exigencias viejas por otras nuevas, de acuerdo con las necesidades del arte, que siempre son inmanentes. Conviene, no obstante, ver si estos tipos de verso han prescindido en realidad de la rima, pues se trata de algo tan esencial en poesía que no es fácil suponer que pueda abandonarse tranquilamente. No, bien vista la cosa, estos versos no carecen de rima, siempre que por rima entendamos algo más serio que la tarea mecánica de hacer coincidir unas terminaciones. En lingüística, la ausencia de un fonema o de un morfema, en un juego de correspondencias, se considera que son un fonema o morfema también, y se les da el nombre de *grado cero*. Así, un nominativo sin desinencia, frente a las que tienen los otros casos, está tan bien caracterizado por su falta de desinencia como si tuviera una propia. Pues bien, en métrica podríamos llamar *rima cero* a la del verso blanco y libre. No tener rima, frente a todos los otros tipos de verso, que la tienen, es una manera especial de rimar, de quedar señalado.

HISTORIA Y POESIA

En cada época suele haber un género literario predominante o, si se quiere, pan-dominante, puesto que tal género no sólo ocupa una posición central, sino que desde ella irradia su influjo sobre los restantes géneros, coloreándolos. Esta "ley de contagio" podemos observarla, por ejemplo, en el romanticismo, en el que la poesía—género pandominante—tiñe y hace poética toda actividad literaria: la "novela histórica"—vuelta hacia el pasado y llena de fantasía—es novela poética; la crítica se torna subjetiva e impresionista; el drama se escribe otra vez en verso. Después del romanticismo, en la época realista (segunda mitad del siglo pasado), la poesía pierde el cetro en beneficio del género novelístico, y de nuevo opera la referida ley de contagio: pensemos en la poesía narrativa de un Campoamor. En el siglo xx, desde los años veintitantos a los cuarenta y tantos, la poesía ha vuelto a gozar de una posicionalidad de favor. Pero parece que últimamente la ha perdido, otra vez para ceder el cetro a la novela, tan cultivada (aunque, en general, tan mal cultivada, que esto es otra cosa) en estos últimos años.

Aunque resulte tentador y cómodo, es equivocado medir el valor de un poeta por su proximidad al gusto del presente. El crítico e historiador deberá abstenerse de tomar de pauta para sus valoraciones el que un

poeta resulte "moderno". No es el poeta pretérito quien ha de salir a su encuentro. Es el crítico quien ha de hacerse "antiguo", esto es, quien ha de tener el sentido histórico que le permita, hasta donde esto es posible, ver una época literaria del pasado como si él hubiese vivido en tal época, juzgar a un poeta del pasado como si fuese su contemporáneo.

¡Pasar a la posteridad! Pero ¿y la *anterioridad?* Por seguros que estemos de pasar a la posteridad, siempre nos quedará la íntima insatisfacción de que no nos conocieran, de que no puedan conocernos nunca, todos cuantos nos precedieron.

Creo que fue Ibsen quien dijo que "la posteridad siempre tiene razón". Pero, ¿qué posteridad? Sólo contadísimos escritores—un Cervantes, un Shakespeare—son capaces, y esto con reservas, de suscitar igual admiración en las diversas épocas que se suceden, y de resistir sus cambios de gusto. El propio Ibsen goza actualmente de un prestigio disminuído. La mayoría de los escritores que pasan a la posteridad quedan sometidos al vaivén y oscilación de las diversas épocas, y su fama crece o mengua según la ocasión. La posteridad es algo tan vacilante como la actualidad.

Los juicios de la posteridad se basan forzosamente en los juicios de la actualidad, es decir, en los que se hicieron del poeta por sus coetáneos. Fiarlo todo a la posteridad, reverenciarla como si se tratase de un Juicio Final sin posible error, de una especie de eternidad de evidencia axiológica, es un error, y un error orgulloso. Hay una *política temporal* del escritor que es legítima, que es necesaria. Desdeñarla es una torpeza. Política temporal no significa politiquería, intriga ínfima, vanidad mezquina.

El crítico que se abstiene de juzgar a sus contemporáneos alegando la falta de "perspectiva histórica", ni es crítico ni historiador. Siempre he desconfiado de tales autores. El que no se atreve a valorar a un poeta de su tiempo no sabe valorar tampoco a los poetas de otro tiempo.

Siempre me sorprendió la división de gran parte de nuestra poesía medieval en *mester de clerecía* y *mester de juglaría*. Mester es "métier", oficio. El que un poema esté o no escrito en "sílabas cunctadas" sirve de criterio de clasificación. Nuestra poesía medieval queda clasificada por la forma y la técnica. A mí este criterio me parece justo porque creo que la diferencia métrica entraña otras más hondas. Por la misma razón, no me parece abusivo ni desacertado, como a veces se ha dicho, que para fijar nada menos que la entrada en una nueva época—el Renacimiento—se escoja, entre tantos fenómenos culturales de gran importancia, la adopción por Boscán y Garcilaso del metro endecasílabo. Lo que no comprendo es que tales criterios formales—sílabas contadas, endecasílabo—fueran aceptados o escogidos por historiadores que, en general, han destacado el carácter *espontáneo* de nuestra literatura.

VICENTE GAOS

UNA TARDE. UNA LLAMA

QUIERO decir te amo,
dejar sin este peso mi lengua posesiva,
desligar las palabras de su lecho de sombra.
Y en vez de eso digo: la tarde contagiosa
se ha bebido los trinos de todo el universo.
(Son mi universo—un patio
que no veo—los límites
verdes y silenciosos por un ala partidos.)
Quiero decir te amo.
Debo decir te amo alguna vez... Buenas tardes,
le respondo a una monja
que se va. Llegó de Lima. Mira en quechua
y por su sonrisa colonial de sueño incaico
baja a mi mesa el viento
de la puna. Solitarias llamas femeninas
miran al cielo. En grupos
como humos se pierden...
Y ahora recuerdo que intentaba decir te amo...
Alguna vez lo dije, pero me olvido siempre.
Las palabras se hunden—¿y el corazón, Dios mío?—
en oscuros pasados, en túneles sin ecos
y pierdo la memoria
de lo que dije un día. ¡Qué sola sin pasado!
Acaso es que yo nunca
dije te amo, y este
silencio que no rompo soy yo misma y mi sombra.

(Ah, ya se me olvidaba:
escribí este poema
en una biblioteca con retratos antiguos,
situada a la orilla de la luz y del aire
donde no tiene nada que hacer la primavera.
Allí mi verso suena
a cosa enloquecida.)



JULIA UCEDA

«LA AMENAZA»

SIEMPRE tengo detrás una amenaza,
una invisible sombra que me acecha,
un índice o señal, como una flecha
disparada en el aire que me abraza.

En este territorio, en esta plaza
donde la vida oscura es tan estrecha,
siempre tengo detrás, como una mecha,
la ceniza caliente de mi raza.

Siempre tengo detrás un precipicio
y delante el imán de un sacrificio
y en medio este dolor como una espina.

Soy hijo de una tierra sin pareja,
una tierra cansada, mustia y vieja,
que siempe va detrás de su ruina.

MANUEL MOLINA

CANCION DE LA NIEBLA

I

Primera niebla.

LO primero es salir de la niebla.

Lo primero es salir...

Escruto en torno y sólo veo niebla.
Tanteo en torno y sólo palpo niebla.
Escucho pasos, en la niebla.
El aire sabe y huele a niebla.

No hay más que niebla, sólo niebla.

...¡salir!

Yo no digo mi canción sino a quien va conmigo.
Yo sólo digo niebla. Sólo digo
que veo y toco y oigo y gusto y huelo el frío
de la niebla.

No canto. Sólo digo: lo primero es salir
de la niebla...

II

Segunda niebla.

Salir, ¿adónde?

No veo más que niebla: ¿Hay algo más?

Toco tan sólo niebla: ¡Alto!, ¿quién va?
Oigo, en la niebla, pasos: ¿Quién los da?
Y huelo y gusto niebla: ¿Qué hay detrás?

No hay más que niebla, sólo niebla...

El pensamiento sólo piensa niebla.
El corazón no intuye más que niebla.
A la esperanza le responde niebla.
A la fe, niebla.

No canto. Sólo digo: ¿Adónde?, ¿adónde?
No canto. Sólo digo niebla, Dios.

Sólo digo que hay que salir, hay que salir...

III

El Sermón de la niebla.

Malaventurados los pobres de espíritu,
porque de ellos es el reino de la niebla.

Malaventurados los mansos,
porque ellos poseerán la niebla.

Malaventurados los que lloran,
porque ellos quedarán desolados.

Malaventurados los que tienen hambre y sed de justicia,
porque ellos tendrán hambre y sed en la niebla.

Malaventurados los misericordiosos,
porque ellos alcanzarán sólo niebla.

Malaventurados los limpios de corazón,
porque ellos no verán más que niebla.

Malaventurados los pacíficos,
porque ellos serán llamados hijos de la niebla.

Malaventurados los que padecen persecución a causa de
la justicia,
porque de ellos es el reino de la niebla.

IV

Allegro con niebla.

La vida, en lo oscuro, levanta sus luces.
(Y olvidamos la niebla y sus túneles.)

La vida se yergue con sueños, con músicas
sobre las nieblas y las tumbas.

La niebla por techo. La niebla a la puerta.
La vida, abierta a la noche sin huellas.

No mires, no mires en torno. Camina,
camina entre la niebla amarilla.

Tendido a lo largo del cuerpo que cubres,
olvídate de la niebla con cruces.

Di *niebla,* di *¿adónde?,* di *Dios,* di *salida,*
y las palabras te rediman.

No veas la niebla, no palpes la niebla,
no escuches, no gustes, no huelas la niebla.

Camina, camina... No escuches el río,
no atiendas su canto, no sientas su frío.

No pienses, no esperes, no adivines niebla
(¡la vida y sus luces!), no creas, no creas

jamás en la niebla. No preguntes. (Vida:
sus luces, sus sueños, su calor, su música...)

A la luna: Preguntas

¿Adónde vas, cruzada por veloces
nubes, celada en vaporoso encaje
de nubes, resbalando entre un celaje
de nubes blancas por las hondas hoces

de la distante noche? ¿Qué almos roces
de Dios ordenan tu impasible viaje
por el inmenso azul? ¿Tras qué ramaje
de estrellas bogas? ¿Qué silentes voces

altísimas escuchas? ¿Por qué tienes
el rostro virginal tan encendido,
tan dulce y triste, oh sí, tan dulce y triste?

¿Adónde vas? ¿De qué regiones vienes?
¿Quién da a tu rostro ese celeste olvido?
¿Qué Dios sin fuego con su luz te viste?

Vicente Gaos



(Foto Lagos.)

VICENTE GAOS

VICENTE GAOS, "EN MEDIO DEL CAMINO DE LA VIDA"

Mediada está mi vida. Estoy inmerso en aguas tan profundas que no tienen fondo, o lo desconocen...

V. G.

ALGUIEN puede extrañarse de que un poeta vivo, de cuarenta años de edad, publique unas obras completas. Comenzaré por decir que lo de "completas" lo interpreto en el sentido esperanzador de "completas hasta hoy" o bien de "completas de juventud". El lector se ha acostumbrado a leer obras completas de autores muertos hace muchos años, obras que no devengan derechos de autor, y por eso le extraña la compilación de este carácter que no se hace a título póstumo. Bastaría recordar que muchos poetas lo hicieron en vida—Antonio Machado entre otros—. Resumiendo: la idea de reunir la producción total, hasta la fecha, de un poeta, me parece totalmente lícita y, en el caso de Gaos, deseable.

Lícita la idea, no porque existan antecedentes suficientes ni, como Gaos apunta en la Introducción, *porque sus libros estén agotados y sean prácticamente inencontrables. Mis razones son otras. He aquí una: hacia los cuarenta años, "en medio del camino de la vida", suele producirse un cambio de rumbo. Acaba de cerrarse un ciclo vital y uno nuevo se inaugura. A los cuarenta años Werther se pierde en la lejanía y se atisba ya a Fausto, a Margarita, a Helena. El Vicente Gaos de ahora ha de ser diferente. No se trata solamente de una adivinación, sino de una conclusión derivada de la lectura de sus Cantos Solemnes.*

La razón expuesta es válida para los poetas de todos los tiempos. Pero hay, además, otra que afecta particularmente a los de hoy y que justifica la necesidad de reunir en un solo volumen la producción completa de un poeta. Y es ésta: la poesía actual es más vida que arte. Cada poema no es un todo cerrado y concluso, sino una faceta, una instantánea. (¿No puede decirse lo mismo de las demás artes? Picasso no está totalmente en Las Señoritas de Avignon, *o en* Guernica, *sino disperso en todo eso y en mucho más. Un solo cuadro suyo no encierra a todo Picasso. La suma de todos, como una película hecha de imágenes sucesivas, nos acerca a su rica personalidad.) La poesía de hoy es un diario en el que, día a día, poema a poema, el creador va dejándonos su imagen, al*

(1) VICENTE GAOS: *Poesías completas*. Ediciones Giner; con un prólogo de Dámaso Alonso y un Encuentro de Vicente Aleixandre.

tiempo que perpetúa la de los demás hombres, la de su tiempo. Por esta peculiaridad, los artistas de hoy son autores de obras completas, de poemas que se aclaran y enredan unos en otros. El poeta actual no es nunca autor de un solo libro, porque en este libro único—salvo en los poetas malogrados cuya obra tiene tanto de adivinación y posibilidad frustrada—no queda reflejada su vida. Sería lo mismo que pensar que una sola página de novela puede dar idea de la novela entera.

Dije que la publicación de las poesías completas de Gaos era lícita y deseable. He tratado de dar mis razones en apoyo de su licitud. Falta ahora lo segundo, lo de "deseable". Si Vicente Gaos fuera uno de los muchos poetas que andamos por el mundo, mi defensa hubiera terminado. Pero en su caso existen otras circunstancias. En primer lugar, se trata de un poeta injustamente olvidado (entendiendo lo de olvidado en el sentido de que su obra, admirada como se merece, no está todo lo presente que debiera en la conciencia de los más jóvenes). Por ello era preciso refrescar las memorias. Hay, luego, que considerar algo más que su importancia intrínseca—poética—y es su importancia extrínseca—histórica—. Aunque Gaos fuese un mal poeta, sus obras completas serían necesarias por lo que hay en él de precursor. Vicente Gaos es uno de los pioneros de lo que después—hoy todavía—habría de ser la poesía neorromántica, la que se sabe medio y no fin, la que originaría, tras asimilar las enseñanzas de los poetas del 25, la vuelta al hombre, a través de las corrientes sociales, religiosas, amorosas, autobiográficas, etc.

En 1960 las aguas poéticas se han serenado lo suficiente como para que tengamos una idea precisa—aunque la historia revele un día que estábamos equivocados—de quién es quién en la poesía de los últimos veinte años. Y tan bien lo sabemos que solemos olvidarnos de algunos nombres que hicieron posible esta situación de hoy. No es que yo diga que no se hubiese llegado a esta situación fatalmente, puesto que la estética del neoclasicismo resultaba insuficiente y había en los jóvenes de entonces más deseo de verdad que de belleza. Lo que sí digo es que gracias a unos pocos poetas, entre los cuales se encontraba Gaos, fué posible que el milagro se adelantara. En 1943, libros como Arcángel de mi noche *resultaban revolucionarios o, si se quiere, peligrosamente apasionados. Quizá era la expresión de la pasión lo que los poetas andaban masticando. Por ello Gaos no fué lapidado, acusado de retrógrado, sino admirado y seguido.*

Creo que en la poesía de entonces, de salón o de jardín dieciochesco, abarrotada de muchachas *en la arena, en bicicleta, entre los juncos, etcétera, motivo de plástica divagación antes que fuente de sentimientos más profundos, más desgarradores, los versos de Gaos resonaron con agresiva verdad. Era un poeta de ritmos vertiginosos. Sonaba a un fray Luis de León despojado de un hábito renacentista, de sus sandalias trenzadas con liras. Había en él la visión cósmica, el "cielo total", la "poderosa luz", la "monarquía de suavidad" tan calderoniana, la "copa de música". Y sobre este fondo un hombre "encadenado y desencadenado" alternativamente, "arrebatado", un hombre que giraba por una "órbita de pasión". A veces lo amoroso y lo religioso se unían y cuando el poeta miraba dentro de sí y contemplaba el vacío, no era fácil decir si agonizaba de dolor de soledad o si reposaba su espíritu en las cimas místicas*

de las nadas sanjuanescas. Lo que sí es cierto es que en sus sonetos de tono religioso anunciaba un cierto tipo de poesía agónica (en el sentido unamuniano) que se "pondría de moda" poco después.

Dame la muerte, oh Dios, dame tu nada.

Del sentimiento doloroso, tras pasar por el "dolorido sentir" de ciertos poemas de Sobre la Tierra, *Vicente Gaos desemboca en una poesía de ritmos más amplios, donde lo que predomina es el pensamiento. Pero la pasión no muere y es el suyo un "pensamiento que siente". El hombre Gaos "entre las dos nadas", medita con sangre y pesadumbre en la* Noche sola del hombre. *Considero primer libro* Arcángel de mi noche. *Sus poesías anteriores, con cierto juanramonismo en ocasiones, las considero bocetos y ejercicios de dedos para las siguientes. Hay incluso algunos temas*

¡al árbol de la luna
se le caerán estrellas!

que sólo adquirirán posteriormente su verdadera dimensión, cuando dejen de ser una metáfora más o menos ingeniosa y se incorporen "funcionalmente" a un poema.

Del árbol de la luna las estrellas
cayeron ya...

aquel que acaba sorprendentemente

Mas no digáis que el viento no fué hermoso.

De este su—mi—primer libro, Arcángel de mi noche, *al más reciente,* Profecía del recuerdo; *de la pasión amorosa a una serenidad meramente exterior (la procesión, el dolor, va por dentro), transcurre la vida y la obra de Gaos. Y es lo que sus poesías completas recogen. Como esto no es una crítica, sino salutación y acto de admiración, proclamo aquí mi esperanza de que las "segundas poesías completas", las de madurez, tendrán el mismo interés que éstas y me excuso, sobre todo, por no saber analizar estos poemas que las componen. No puedo leerlos en frío, destriparlos para mostrar los entresijos. Los siento y no soy capaz de comunicar su verdad. Porque en ellos hay veinte años de la vida de un hombre. Seguimos paso a paso su experiencia. Y veinte años de vida verdadera no se pueden reducir a un comentario.*

Sea éste el homenaje que anticipe el que un día ha de recibir Vicente Gaos de sus amigos.

JOSÉ HIERRO

AGADIR

SÓLO un pequeño roce
de tu dedo, un levísimo
impulso,
y toneladas
de muerte, largos siglos
de pánico, anchos mares
de horror...
(Aun no entendiendo,
acato tu orden soberano.)
Pero
esas madres segadas, esos hombres
cortados, esos niños,
sobre todo esos niños...



MARIANO ROLDÁN

BELLEZA

HE contemplado la aurora y el ocaso sobre los páramos
y las colinas del viento,
llegando en solemne belleza como las viejas y lentas melodías de España.
He visto a abril, mujer que ofrenda dafodelos,
que ofrenda las primaverales hierbas y la dulce y cálida lluvia.
He escuchado la canción de las flores y el antiguo rumor del océano,
y he visto extrañas regiones desde las arqueadas velas blancas de los navíos.
Pero Dios me mostró todavía los más acabados objetos de la belleza:
Eran la voz de ella, sus ojos, sus cabellos y la querida curva roja de sus labios.

REID Y ALEGRAOS

REíD y alegraos, recordad: el mundo es mejor si se canta,
mejor si al agravio le golpeáis en los dientes.
Reíd, porque el tiempo es breve, breve su hilo.
Reíd, y enorgulleceos de pertenecer a la vieja progenie humana.

Reíd y alegraos: recordad, en tiempos remotos
Dios creó el cielo y la tierra alegrándose en armonía,
creándolos e inundándolos del fuerte vino rojo de su júbilo,
del gozo espléndido de los astros: gozo del mundo.

Riamos y bebamos, pues, bajo la profunda cúpula azul de los cielos,
unámonos al jubiloso canto de los inmensos astros fugitivos,
riámonos y luchemos y trabajemos y bebamos del licor derramado
en la querida tierra verde, signo del gozo del Señor.
Reíd y alegraos juntos, como hermanos de sangre,
como huéspedes transitorios en las estancias de una hermosa posada,
sed felices mientras no cese la danza y la música no termine,
reíd mientras dure el juego y alegraos, amigos.

(Traducción de Vicente Gaos.)

HOMBRE JUNTO AL INSOMNIO

CUANDO la noche rinde las huellas y los pájaros
y las cosas anulan su color de costumbre,
el hombre echa a la espalda sus aparejos tristes
y se desplaza inmóvil por todos los caminos.

Ve llegar las ciudades y los besos
con transeúntes ciegos y edades olvidadas.
Y entre vellones rotos
mira caer su cielo.

Por entre oscuras lámparas de miedo
parpadea su albricia desvelada.

La noche tiene tiempo de amontonar los años,
desflorar estaciones y resumir las vidas.

Ídolo solo,
terriblemente solo.

Hay un dolor lejano que se alarga;
que arde en lo más profundo del desvío.
Y entre mares de llama y sacrificio,
su corazón navega a la deriva.

Insomnio:
Aciago imperativo.
Trafagadora soledad del hombre:
Pleito del hombre con el hombre mismo.

La Rioja (Argentina).

ARIEL FERRARO

Página de música

LA MÚSICA EN EL TEATRO.

A Antonio Buero Vallejo.

El arte tiene siempre dos posibles funciones: una, la de la creación pura, valiosa por sí misma; otra, la de ilustración. La pintura puede tener un valor absoluto en un cuadro; puede también servir de complemento plástico a un libro de versos, por ejemplo. En el primer caso, el poder estético de la obra residirá en sí misma; en el segundo, ese poder estará en relación directa con la adecuación a la obra poética.

La función ilustrativa del arte es, desde luego, una función menor. El arte ilustrador puede reducirse a cualquier pequeña insinuación que actúe discretamente sobre la obra ilustrada. Basta a menudo con esa mínima colaboración para lograr el efecto deseado: una música de fondo cualquiera en el cine o en el teatro, unas viñetas en un libro, unos versos en la partitura de una obra musical y la obra ilustrada parece cobrar una nueva dimensión.

El arte de la ilustración no excluye la obra genial. Dos ejemplos bastarán: los dibujos de Gustavo Doré para el *Quijote* y la música de Prokofiev para el "film" *Alexander Newsky*.

Vamos a acercarnos a la música como ilustración para el teatro. No a la ópera, en la que los componentes literarios y sonoros están equilibrados en un género mixto, sino a la comedia, al drama o a la tragedia. ¿Qué papel puede representar la música aquí? ¿En qué relaciones pueden hallarse música y drama?

La primera posibilidad que se nos ofrece para la música en la escena es la excitación dinámica. En un instante cualquiera de la obra teatral puede sonar música que nos sacuda físicamente. Es un procedimiento cinematográfico en el que la música queda casi reducida a un ruido oportuno. Para el espectador resulta imposible sustraerse a un *shock* sonoro semejante. El estallido de una orquesta en un momento preciso tiene el valor de una sacudida sensorial elemental. No necesita esta música más adecuación al drama que la oportunidad cronométrica de subrayar el momento tensivo, como en el cine y en los seriales radiofónicos. En tal caso, esta música está exenta de necesidades estéticas, de valor artístico, de trabazón interna, de comprensión literaria. Le basta para producir su efecto su mera cualidad dinámica y masiva.

Si nos elevamos en la escala de posibilidades de la música en el escenario, se nos aparece un segundo grado: la música como complemento para la comprensión de una escena. El matiz sentimental de una situación puede ser subrayado fácilmente por la música, así como el sentido argu-

mental de lo que no puede verse en escena. La música puede aquí tocar todos los procedimientos imitativos: puede indicar al espectador que, detrás de la escena, ruge la tempestad, o hay una corrida de toros, o el mar se agita ásperamente, o una orquestina de negros alcanza el vértigo del *jazz*. En este caso, la adecuación de música y drama es algo más que un puro ajuste cronométrico: es un auxilio narrativo para las palabras que no se dicen y para las escenas que no se ven.

Pero si la música penetra más profundamente en el drama, adquiere mayor extensión y coherencia interna, puede suceder que cada situación escénica sea relevada por la música de fondo. Ahora la ilustración sonora quiere, sobre todo, producir una cohesión musical continua. Wagner explotó hasta el límite esta posibilidad de la música: un tejido espeso y completo de *leit-motiv* asegura la trabazón del drama y produce un fondo homogéneo en el que es posible una gradación tensiva hacia el clímax con sólo la combinación eficaz y adecuada de los motivos melódicos. Si el tema de un personaje, por ejemplo, suena cuando ese personaje no está en escena, es fácil imaginar conexiones sentimentales o conceptuales con los personajes que ocupan el escenario en ese instante. El partido que de este procedimiento puede sacarse es extraordinario. La música aquí está ligada al último detalle del drama, en parte mecánicamente (la cohesión del relato y la trabazón de motivos literarios y musicales), y en parte psicológicamente (ya que la creación de los motivos ha de responder de alguna manera a las exigencias de la obra teatral).

Por último, la música asciende el cuarto peldaño en su relación con el drama: como versión sonora del sentido profundo de la obra teatral. Aquí la música depende sólo de lo esencial, de lo indecible del drama. Hay algo que el dramaturgo no puede decir, porque la explicitud destruiría cualquier sentido simbólico. La música puede hacerse cargo de ese sentido y dárselo al espectador en forma abstracta. Ya la conexión entre música y situación desaparece. La mecánica y la cronometración son ajenas a esta música de valor casi absoluto, que no sigue ni refleja lo que sucede en la escena, sino el núcleo íntimo de la obra, lo inefable. La ilustración musical en este caso es una ayuda para producir la catarsis, revelando justamente lo que la concreción de las palabras, de los actores y de la escenografía no puede expresar.

RAMÓN BARCE

Telón de Agora

LOS AÑOS DEL BACHILLERATO. LÁZARO. COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ. EL AVARO.

José Luis Mañes ha traducido y adaptado con fortuna Los años del bachillerato, de José André Lacour.

En Los años del bachillerato las familias que vemos en escena, más o menos representadas por sus hijos, no son trigo limpio. A lo más que llegan es a guardar las apariencias. Pero con negligencia extrema para sus propios hijos. Los hijos aprenden de ellos los fallos de los otros y tarde o temprano sorprenden los fallos de sus padres. Está bien. La obra es un prodigio de construcción—y no era fácil—y observación. El autor ha oído expresarse, sin duda, a los escolares, con su sabiduría anticipada del mundo, con su acerba crítica, con su petulancia galla realmente enternecedora. Muchas frases parecen cogidas textualmente a la puerta de un Liceo, como la que afirma que *La condición humana,* de Malraux, está muy mal escrita. Es verdad. Llevan razón los chicos. Y la razón de la juventud anida casi siempre entre sus desmedidas exigencias. En fin, José André Lacour es un buen autor. Pero Los años del bachillerato, que tiene escenas llenas de acierto y sabiduría, deja escapar casi siempre lo verdaderamente profundo, y, a pesar del tema, se resigna, con desencanto nuestro, a no perder casi nunca su nacionalidad. En suma, una buena obra de la que nos olvidamos con facilidad alarmante.

José Luis Alonso dirigió la obra como él sabe hacerlo: como pocos lo hacen. En el largo reparto hay que destacar a José Luis Pellicena, Andrés Mejuto y Félix Dafauce. Mencionar a Ricardo Alpuente, Antonio Cerro, Francisco Melgares, Vicente Ros y Ana María Vidal. Y aprobar a todos.

Dido, Pequeño Teatro de Madrid, ha estrenado Lázaro, de André Obey.

Esta renovación escénica del misterio de Lázaro, estrenada hace diez años, está en la línea sobria y tensamente potéica que ha seguido siempre el autor de Noé. Drama desnudo, aventura dialéctica, sin nada superfluo. Bien expresado con honrada parquedad de oficio. Drama ceñido, sentido y expuesto apasionadamente, con destellantes buceos en el mundo de Lázaro. El hecho, magno hecho, ha ocurrido antes de comenzar la obra. Y luego es la palabra la que lo mueve todo: se hace carne, caldea la atmósfera, acerca o aleja a los personajes. El público sigue la única y prodigiosa acción de la palabra sin que decaiga su atención a los per-

sonajes que hablan frente a frente. Jesús da a Lázaro su Vida y se prepara a morir con la muerte arrancada al resucitado. En una habitación blanca, desnuda. Y en el centro, Lázaro; hablando con el médico que certificó su muerte, con el sepulturero que lo enterró, con Jesús. Con nueve personajes, algunos de los cuales hablan muy poco.

André Obey dice de su obra acertadamente: "No es sino una obra de imaginación, un trozo de aventura. Aventura interior, pero tan movida, tan accidentada, como un raid a cielo abierto. Creo que no es triste. Osaría decir que todo lo contrario."

Nada tiene que ver este LÁZARO con el de O'Neill, macbethetiano, paulino, con espacios abiertos y grandes masas. Sin quitarle nada de su grandiosidad e importancia—sobre todo en la segunda mitad—, nos parece este LÁZARO de Obey más verdadero, más cerca del parco y rico Evangelio, de nosotros.

La interpretación de LÁZARO de Julio Navarro fué magistral. Luego, José María Celdrán y Carmen Sáez.

Muy bien traducida por Miguel Peydro Caro y adaptada por Josefina Sánchez-Pedreño. Julio Diamante imprimió a su dirección una grata, impalpable flexibilidad.

COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ, una nueva comedia de Alfonso Paso. Seguida esta vez con risas y aplausos frecuentísimos de todo el público, que obligaron al autor a hablar. COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ es una comedia sobre la ilusión, con tema alentador y honesto. En las últimas obras de Alfonso Paso notamos una línea ascendente digna de elogio y esperanzadora.

A Alfonso Paso hay que imputarle que la palabra no le preocupa demasiado. El personaje que casi siempre en sus obras le representa —el *doctor Bolt* en ésta—suele decir cosas que parece que van a ser, pero que no son. Su humor fluctúa de Oscar Wilde—pasado por Neville o López Rubio—a Mihura *(¿Qué ha hecho Rusia hoy?)* o Jardiel (de verde habitación, muebles y personaje). La fórmula, a la vista está, resulta afortunada. Alfonso Paso obtiene grandes éxitos, tiene su público y hasta su crítico.

A nosotros nos pareció obra más fina EL CANTO DE LA CIGARRA. En COSAS DE PAPÁ Y MAMÁ el autor pisa o pasa la raya algunas veces. Hay, por ejemplo, una frase de significado y gusto tan dudosos como ésta: "Todos los madrileños son producto de una excursión a El Escorial." Pero ésta y otras ocurrencias resbaladizas, unidas a recursos innumerables de oficio, a veces innecesarios, como la intervención en el patio de butacas del *doctor Rodríguez,* estimulan continuamente la atención del público.

En el haber de la obra está la intención del tema, el derroche de oficio, cuatro o cinco magníficos "golpes", la escena final del primer acto, de emoción sobria y oportuna. En el debe añadiremos que la obra no acaba nunca de terminar. Acaba por lo menos tres veces. Lo mismo pasaba en EL CANTO DE LA CIGARRA.

Con sobriedad y maestría la interpretaron, bajo la dirección afortunada de Arturo Serrano, Isabel Garcés y Manuel Dicenta. Muy bien Fernando Nogueras, Julia G. Alba y Ricardo Lucia.

Los que amen el Teatro pueden y deben ver en el Español EL AVARO, de Molière, en versión de José López Rubio.

No voy a pedantear sobre EL AVARO, archiconocida, sino a nombrar y ponderar los factores que contribuyen a esta escenificación feliz.

Carlos Lemos, intérprete de *Harpagón,* en primer lugar. Tenaz, responsable, variado, animoso. De la calidad de un actor no podemos juzgar viéndole sólo una vez. A menudo prestamos atención a un actor por una interpretación afortunada y nos defrauda en adelante repitiendo ese papel—repitiéndose a sí mismo—en cualquier otro. En la carrera de Carlos Lemos no escasean los papeles cumbres. Y cuando está en escena vemos lo que ha pensado y cuidado el personaje fuera del teatro. Yo recuerdo sin esfuerzo parlamentos, actitudes, gestos de interpretaciones suyas. Carlos Lemos es excepcional. Si alguien lo duda o no lo sabe, que vea su *Harpagón.*

Asunción Sancho mostró en *Mariana* empaque, sobriedad y gracia femenina; Anastasio Alemán en *El flecha;* Laura Alcoriza en *Frosina;* José Bruguera, magnífico *gracioso,* en *El señor Jacobo;* Javier Loyola, en *El Comisario...*

Decorados y figurines, de Rafael Richart.

Y la dirección, de José Tamayo, ligera, subrayando en suave caricatura algunos pasajes, manteniendo y aun a veces resaltando el convencionalismo teatral.

Ver obras como ésta es asistir, sobre todo, a la milagrosa lozanía del gran Teatro, del genio y del único tema, el Hombre.

Han llovido obras de autores españoles. Nada importante, por desgracia. RAPTO, de Edgar Neville, en el Alcázar. LA HORA DE TODOS, de José María Muñoz Pujol, en el María Guerrero. Se celebró, en el Colegio Mayor "Santa María de la Almudena", el Primer Festival Nacional de Teatro Nuevo. Lo mejor fué, quizá, ELECCIONES GENERALES, de Agustín Gómez-Arcos. Luego, QUERIDO DONALD, de Leopoldo Martínez Fresno, y EL FARO, de Carmelo Martínez. Lo peor, con mucho, LA ISLA, de Molero Manglano, y UN SUEÑO EN PAÑO MENOR, de Sebastián Bautista de la Torre. En la R. Escuela S. de Arte Dramático, José Niño León estrenó LA NOCHE SENTADA EN UN BANCO. Y "Cauce" dió en el Círculo de Bellas Artes, en teatro circular, BERLÍN ESTE-OESTE, de Rafael Tamarit Crespo.

"Los Títeres", de la Sección Femenina, representan para los niños en el Goya PLUFT, EL FANTASMITA, de María Clara Machado, y EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS, de Cervantes. En la A. C. I. se ha inaugurado la Tertulia Teatral Hispanoamericana, dirigida por Víctor Andrés Catena, con la lectura del magnífico AUTO DE LA GLORIOSA, de Ariano Suassuna, autor brasileño. El T. E. U. de Valencia, admirablemente dirigido por José Sanchís Sinisterra, ha estrenado con éxito merecido en el María Guerrero LOS HABITANTES DE LA CAVERNA, de William Saroyan. El conjunto universitario de Venecia los "Ca'Fos Cari" han representado entre nosotros LAUDES EVANGELIORUM, drama de la Pasión, que han dado a conocer en toda Europa. Concha Lagos leyó en "Ágora" a un grupo de escritores su obra DESPUÉS DEL MEDIODÍA.

MEDARDO FRAILE.

Crítica de libros

UN HOMBRE LIMITA CON LOS DEMÁS

Un hombre—Gabriel Celaya—, como cada hombre, limita con los demás. Celaya ha hecho de esta exacta convicción un lema, una dialéctica y una poética; cuando no está escribiendo una carta le falta poco para ello. Y esas cartas son señales de acuerdo y también de desacuerdo con otros. Parece—y es—que se toma muy a pecho el incitar y las incitaciones (dicho del modo que gustaba a Ortega), alerta siempre el corazón ante todo lo que signifique no estar a solas, no sentir la pena del mundo. El corazón en su sitio, como reza el título de su por el momento último libro.

Sabido es que en nuestra poesía abundan las epístolas morales. En cierto modo, también son así las que escribe este vasco, y a veces no prescinde del estribillo. El poeta advierte, llama, invita sobre todo a no decaer, a que no sea lo negativo y deprimente de la vida quien venza, pero se cuida de que carezca de latosidad y solemnidad el importante asunto. Su estilo consiste en desbordarse hacia los otros, que le sirven de espejo más o menos transparente, que le sirven asimismo para explicarse sus razones del corazón. En el vaivén celayano desde la intimidad a una abertura donde "nadie es nadie", lo primero priva más aquí. Y es lo que priva casi siempre, porque el poeta vasco es ante todo una fuerza personal que quiere deshacerse del yoísmo como gran pecado. Y que no lo consiga es por completo lógico.

Celaya cuida las buenas formas. Se viene preocupando de que su poesía no sea una materia caótica y al buen tuntún. No sólo por la ordenación del irresistible impulso, sino por el empleo de metros tradicionales—con variaciones de su antojo creador—, sus versos resultan tales. Para mí que en ciertos desafíos al más descarado ripio hay bastante de humor preconcebido, de graciosos juegos eufónicos. Así:

> Con la pena de la vaca,
> con los hilos de la baba,
> nuestra Historia Natural cabecea boba y vaga.

En cambio, a Rubén Darío le dice muy seriamente:

> Por salvar unos versos, por salvar una nada,
> Rubén, tú hiciste hoguera, destruyendo tu vida.
> También yo quemo todo; también doy por sagrada
> la muerte con que ofrezco lo que cualquiera pida.

Celaya busca la expresión precisa. Lo que ocurre es que esa expresión precisa en algunas ocasiones parece haber caído allí por pura casualidad. Pero el corazón abundante está siempre en su sitio. Lástima de ese título "Canto por no llorar", un poquitín suramericano. No necesitaría de él para llevarnos a esa su rabiosa emoción peculiarísima, que, a pesar de ir por caminos distintos, conserva algo del tono unamuniano.

El corazón en su sitio (1) complementa *Las cartas boca arriba.* Y confirma en él Celaya su posición en la poesía española contemporánea, su lucha contra la melancolía. Pues "Nada pasa sin remedio".

SONETOS DE JOAQUÍN FERNÁNDEZ (2)

Sesenta sonetos—si no he contado mal—ha recogido J. F. en este libro. Un bosque. Y cada árbol distinto. Pero todos rigurosos; les llama así, aunque el soneto es naturalmente una composición sujeta a rigor. Más rigurosos todavía puede entenderse. Escribir sesenta sonetos con temas diferentes y un mismo tono me parece un alarde, un ejercicio de virtuoso que se sabe los recursos a la perfección y todo lo que haya que saber en cuanto a técnica endecasílaba. Agilidad, habilidad, sentido del efecto, sin esquivar las esquinas de consonantes y sin que esas consonantes resulten duras de oído o concepto.

Cualquiera de los sonetos aquí presentes puede servir de prueba a lo que digo. Joaquín Fernández se aparta totalmente del juego a base de la frase hecha que ya ha cundido lo suyo. Va a lo difícil.

Ahora bien: cuando uno ha recorrido este bosque por completo le queda una vaga y acaso confusa impresión: no sé si son los árboles los que no dejan ver el bosque o sucede al contrario. El esfuerzo por demostrar su dominio de la forma—que no quiere decir formalismo—, el arrimo a una poesía preocupada, a veces poco clara deliberadamente, y otros factores, impiden a Joaquín Fernández, uno de los poetas jóvenes mejor dotados, lograr una diana completa. La parte tercera, "Apéndice", cae en coincidencias con Otero y sobre todo con Bengoechea.

Yo creo que podríamos muy bien dejar descansar un poco a don Francisco de Quevedo y Villegas, clásico preferido de la generación del 40, con toda razón.

Por lo demás, *Sonetos rigurosos* tiene piezas logradísimas. Más logradas cuanto más claras.

"LA REALIDAD" (3)

Situación de Mariano Roldán: a muchos grados de la "usual retórica", a otros tantos de todo eso que llamamos poesía de posguerra, poesía comprometida, poesía eficaz, etc. Como si no hubiera pasado nada, este poeta se incorpora, se venía ya incorporando, a una familia lírica cuyo padre es el "segundo" Juan Ramón, el hijo es Pedro Salinas. Un pariente significado, Luis Felipe Vivanco. Es muy curioso el árbol genealógico, porque si nos fijamos bien entrelaza raíces muy distintas. Realidad, sí;

(1) *El corazón en su sitio.* Lírica Hispana. Venezuela, 1959.
(2) *Sonetos rigurosos.* Ágora. Madrid, 1959.
(3) *La realidad.* Colección Veleta al Sur. Granada, 1959.

pero no realismo, que es lo que priva. Nombrar las cosas, sí; pero para mirarles su través. Alguien puede decirme que tengo prisa por lo visto en hacer la ficha de M. R. La ficha de un poeta no puede hacerse hasta el final. Tenía prisa de decir que me parece bien esta orientación. Sobre todo porque ahora no es muy frecuente. Y vamos al libro.

El título parece que anuncia otro toque a lo objetivo. No es así. Se trata de un intento subjetivo, de una previa selección y acotación de mundo, pues aunque el poeta nos diga al principio "Ver lo que veo", su mirada busca siempre el sentido más que la forma de las cosas. Las cosas son para él apoyos estilizados, dejados materialmente en los huesos, en busca de la esencia. Elimina, ésa es su tarea poética. Quiere expresarse en profundidad. Pero ¿cuál es la profundidad en la poesía? ¿Plantearse problemas? ¿Resolverlos? Aquí viene lo difícil. Lo más importante de un poeta no suele ser casi nunca la hondura de sus ideas, sino su modo de entrar en contacto con las cosas y los hombres. Ese modo en Mariano Roldán es agudamente sensible, convertida en sombra la carne de la realidad, solitario excursionista el poeta por un terreno que no llega a resultarnos abstracto. Pero si queda atrás el peligro de la hojarasca, hay el peligro del exceso contrario. Personalmente prefiero éste.

Hay poemas aquí de una estupenda equidistancia entre la sencillez expresiva y el meollo por el que se sacrifica—sacrificio acertado—lo demás. Y son esos poemas precisamente los que parten de una cosa concreta contemplada para llegar a algo que ya no es la cosa misma. Otros, a mi parecer, son fríos, de tan puro esqueleto. Y corresponden a la intención mental más que a la intención real. Entre unos y otros las canciones, originales al tener una temática que no suele ser la de costumbre. Quiero decir que la forma breve y ligera contiene todo lo contrario. Hay buenas posibilidades poéticas por ahí. Tanto si es real como si no lo es. Porque ¿qué es lo real?

"DIMENSIONES" (4)

La preferida dimensión de Eduardo de la Rica es la mental. Y así hemos de ver su poesía, que, con variantes ya señaladas, forma parte de una tendencia, no tan vanguardista ciertamente, y que nació y se desarrolló para comunicar trascendencia a una lírica sobrada de valores retóricos. Todo eso es agua pasada. En Eduardo de la Rica se acentúa lo reflexivo. El poema aparece como condensación de una idea o de un grupo de ideas, cuya coordinación se quiebra a veces gracias a una sorpresa lírica. Pero la sorpresa no es lo usual. Lo usual es que se superponga el pensamiento, la advertencia ("es conveniente" se usa bastante como muletilla), el aforismo. Parece que por sistema se contenga cualquier expresión que pueda resultar desequilibrante. Es indudable que el afán de renovación ha llevado a un repertorio de temas con interés. Así, dentro siempre del tono intelectual, hay poemas aquí muy representativos: "Hablemos de las flores", "La luz", "Gauguin". Qué duda cabe: por ahí se llega a un nuevo academicismo.

Eduardo de la Rica, como otros poetas, siente la gran preocupación de ser contemporáneo. De serlo inevitablemente y además por principio.

(4) *Dimensiones*. Alreeddor de la mesa. Bilbao, 1959.

"TIEMPO DE ESPERAR, TIEMPO DE ESPERANZA" (5)

Los niños de la guerra—como he llamado alguna vez a nuestra promoción—vuelven a la esperanza. Vuelven a la tradición, a la tradición viva, para sentir nuevamente la tierra bajo sus pies. Enrique Badosa, su libro, me ha hecho ver esto meridianamente. No creo que esta actitud artística se deba a instinto reaccionario, sino a instinto biológico en principio y después a auténtica necesidad creadora. Pero ¿esperanza de qué? Porque la esperanza puede caer igualmente en lo abstracto. En Enrique Badosa, no.

> Cerraré la ventana a los miedos
> y encenderé la luz que no entristece.

Ese es, digamos, el lema de deseo y realidad. Si bien esos versos pertenecen a la tercera parte de este libro—la de más vibración—, están presentes en todo él. Por un lado hay en Badosa una exigencia formal —nada formalista—que le lleva a escoger metros antiquísimos, jugando la consonancia con todas las de la ley, buscando una especie de monotonía musical, y que, por supuesto, no excluye la puesta al día. Las hileras de los alejandrinos se van enlazando uniformemente sin que todo eso suene a mimetismo. Y el sabor antiguo resulta sugestivo.

Por otro lado, este poeta catalán se aproxima al neorromanticismo, principalmente en su sentimiento del paisaje, que aquí es delicado, sin extremismo alguno. La Naturaleza—"Canto de las Cinco Estaciones"—constituye el motivo más logrado del libro, el más revelador, el más sereno, en cuanto da lugar a un despliegue sensible, a expresiones bellas que aparecen sin arrequives barrocos. Con retórica a veces. Pero ¿quién puede pensar que la retórica es por sí rechazable?

Tiempo de esperar, tiempo de esperanza queda así como una manifestación de voluntad frente al dolor que ostenta tres variantes, ceñida cada una de ellas a su propósito. Que a mi entender es intentar—y lograr en gran parte—una coordinación de elementos en apariencia dispares, con la espera y la esperanza a la vista. En particular y en general.

JIMÉNEZ MARTOS.

---

(5) Colección Adonáis, CLXIV. Ediciones Rialp. Madrid, 1959.

GERARDO DIEGO: *Canciones a Violante*. Ediciones Punta Europa. Madrid, 1959.

Imposible empezar a leer un nuevo libro de Gerardo Diego llevando en la voluntad un encasillamiento, una rutina. Tiene virajes niños y veletas imprevistas el viento Gerardo; todo lo desea bañar de su cuadrante joven. *Canciones a Violante* es un juego, pero un juego serio y último, el del amor. Pablo Neruda, en unas no muy lejanas declaraciones hechas en Guayaquil, afirmaba: "En cuanto al tema del amor, lo considero un viejo y siempre nuevo tema apasionante. En poesía no debe existir la exclusividad de sólo ciertos temas. La poesía es como la vida, caudalosa y compleja. El poeta no debe meterse en un cajón. Debe siempre buscar nuevos caminos. Yo no soy enemigo de ninguna tendencia." Esta cita de Neruda me da autoridad para el testimonio. El poeta ha de incluirse en su tiempo, en el tiempo de los lectores, de los no lectores. Nuestro tiempo pide y exige amor, a la manera del enfermo, aunque no desahuciado, que pide medicinas. Y Gerardo cumple con su obligación. Parece que ya se va mirando a los poetas como seres que realizan un oficio y que sofocan una necesidad. Eso sí, hablar de amor compromete a mucho. Compromete a sorprender, a cantar con voz distinta, a ligarse en un oro sin moneda.

Tenía Gerardo Diego que apasionarse sin parecerlo, y lo ha logrado. Su apasionamiento—Gerardo es profesor—toma un cariz renacentista. En Garcilaso y en Camoens, la mujer es *contemplada,* y también asimilada de tal forma que surge la completa identidad. El poeta se transforma en la amada:

> Dime, Violante, ¿y desde siempre
> tú y yo nos parecemos?
> Mírate en el espejo, ¿es esa llama
> la llama de mis ojos?

Al fin y al cabo esto no es más que la perfecta unidad de hombre y mujer, y potencialmente del hijo. Existe una confusión total. Es el amor llevado a su suprema coronación, borrado ya el tiempo, tan sólo eternidad.

Violante es una creación del poeta. Mujer creada, de invento, pero con sangre comprobada. Tal, el ser en marcha. Ser, no ser, devenir. Pura dialéctica amorosa. Todo el libro está penetrado de esta antinomia ser-no ser. El poeta duda de la existencia de Violante, y hace dudar a Violante, ya reconocida, de los sueños, que son la causa de su propia creación:

> Cree, cree en los sueños.
> Los sueños son empeños
> que viajan hacia el Ser.
> No creas en los sueños.
> Son falsos clavileños
> clavados al No Ser.

El poeta, creando amor y amada, se crea él mismo. Reflexión del ser sobre la nada:

Obra soy tuya, mi increada hija,
mi creatura creadora.

Y, sobre todo, estos versos reveladores, afirmación del libro, juego y filosofía de la palabra. (¿Es que vamos a olvidar que el escritor trabaja con palabras, lo mismo que el alfarero labora con barro?):

Nada es revés de Adán.
Res—cosa—es el revés de Ser.
Mírate en el espejo
y volverás a ser mi Viola:
mi Viola—(y ¿quién la vio?)
—ante (revés de Etna).
Siempre vi en ti la hija del volcán.
No más te negarás.
Y ni Nada ni Nadie.
Serás la afirmación entre las dos.
Te pondré un nombre ruso. Serás Nadia.

No es *Canciones a Violante* un libro de fácil comprensión. No calará en lo hondo quien vea sólo un desdecir gracioso y un dominio canonizado por la evidencia. Los versos han sido escritos en función de un orden y encuadrados suavemente en una ansiedad de encuentro y perfección. Hay mucha busca mental, ciertamente, mucha elucubración de humanista, de renacentista póstumo (por ejemplo, en los poemas "Dicha", "Quisiera ser pintor", "Quisiera ser escultor", "Si yo fuera arquitecto", "Y quisiera ser músico"). Pero también hay mucha sangre, fruto siempre de creación. Los versos nacen del amor a Violante:

¿Este inocente verso es sangre?

¡Qué bella familia numerosa los versos de este libro, echados al mundo de la realidad para testificar la andadura del ser! Hay una intención claramente metafísica en el poeta, una sed de plenitud. La trascendencia se encuentra lo mismo en la mina de carbón que en la alcoba de Violante, pero todavía se espera al poeta social que se identifique de tal modo con el minero, que *sea* él mismo. Mucho más difícil—y peligrosa—es la confusión con la mujer, la trinidad (padre, madre ,hijo) en una sola carne, real y mental, y el resultado—este libro—, definitivo como una posesión transparente y sin anécdota.

JIMÉNEZ MARTOS: *Antología de poesía española 1958-59*. Aguilar, Madrid, 1959.

Estas antologías de Aguilar van obteniendo un creciente éxito, y sobre todo (es lo esencial) entre el público *profano*. Sería revelador investigar a qué se debe esta "comunicación", esta dispersión de los poetas en los lectores. De unos años acá la poesía, aun siendo minoritaria, ha ganado importantes trincheras en su lucha de entendimiento. La causa tal vez sea una vuelta al equilibrio poético; el ambiente se clarea y es cada día

más difícil vestirse con corbata de poeta. El creador se acerca al público, no por la vía social, exclusiva en su alcance, sino por la total humana, es decir, directa y voluntariamente hermosa. O tal vez la causa sea extrapoética y un mayor reposo vital y nacional produzca tiempo y meditación para la degustación de la poesía. De cualquier modo, el hecho es indiscutible. Existe ahora más acercamiento a la poesía por parte de aquellos a los que Jorge Guillén llamara *inocentes* (también sería interesante investigar si el público tiene o no, además del poeta, algún grado de culpa o de expiación. Yo creo que sí.)

Esta Antología de Jiménez Martos cumple con largueza su misión: darse. Se ha seleccionado, dentro de lo digno, lo más asequible. Este libro, en mi opinión, es casi modélico en la línea propuesta, aunque tenga algún fallo, gracias a Dios. Cuesta mucho despojarse del todo del gusto, pero más cuesta contrariarlo. Están aquí representadas todas las tendencias. Quizá haya un sabor de mezcla, y de mezcla en barril, algo excesiva y numerosa. Ello era necesario. Amplitud, manga no estrecha y decorosa, y un nivel medio muy estimable. A la vista de esta Antología pudieran aventurarse algunos pronósticos y profecías, igual que en los recuentos de fin de año. Pero todas las profecías particulares se subsumen en la general: la mejoría del quehacer poético español. Y un dato, como colofón: casi la mitad del centenar y pico de poetas incluídos son andaluces. Puede que algún remiso se decida a escuchar de una vez al nuevo mar que avanza y que abraza a ese otro mar ilustre de hace treinta años.

MANUEL MANTERO.



CARMEN BRAVO VILLASANTE: *Historia de la literatura infantil española.*—Editorial "Revista de Occidente". Madrid.

La Editorial "Revista de Occidente" ha publicado una obra importante: *Historia de la literatura infantil española.* Su autora, Carmen Bravo Villasante, es sobradamente conocida ya por el acierto expositivo y crítico de los temas estudiados e incorporados por ella a sus libros. Es esta *Historia de la literatura infantil española* el primer intento serio, riguroso y científico que se hace por sistematizar su estudio. Sin antecedente bibliográfico alguno—pues sólo hay, que sepamos nosotros, un lamentable aunque bien intencionado ensayo—, Carmen Bravo Villasante se ha visto obligada a poner la primera piedra para el estudio de un género literario que, a partir de ella, podrá ser conocido ya críticamente con sólo acudir a su obra y ampliar analíticamente el conocimiento documental de sus aportaciones.

De aquí, pues, que la autora nos anticipe su propio concepto de literatura infantil y ciña a él la espléndida panorámica histórica que ha escrito sobre este importante género literario, en el que Carmen Bravo Villasante incluye, no sólo cuanto se ha escrito para los niños, sino aquellas obras que, sin estar expresamente destinadas a ellos, pueden ser literatura infantil. Hay, por tanto, una acertada valoración de lo estético y lo intencional en su obra, juntamente con el hecho evidente que revela esa sorprendente penetración en el mundo interior—inasible, misterioso y alucinante—del niño, de una literatura escrita por quienes viven "fuera" ya de ese mundo ante el que la sensibilidad de C. B. V. nos sitúa con su nueva obra, no sólo histórica y críticamente, sino jubilosamente también. A este respecto, bastaría considerar aisladamente el estudio que hace de nuestro importante folklore infantil.

Consideramos como un acierto de la autora el haber dado a su obra disposición sistemática de "manual", porque así la aportación de las fuentes y el desdoblamiento histórico del género se apoya en la incorporación documental de otras literaturas para llegar a un conocimiento más matizado y completo de la española y hasta a una valoración sociológica de las épocas que estudia en función de su preocupación social por el niño.

ALEJANDRO NÚÑEZ ALONSO: *El denario de plata.*—Editorial Planeta. Barcelona.

El importante empeño creador que Alejandro Núñez Alonso viene realizando vuelve a enriquecerse ahora con la publicación de *El denario de plata.* Es esta obra la tercera parte del amplio y ambicioso ciclo que el autor dedica a Benasur de Judea, el personaje más importante quizá de cuantos ha creado Núñez Alonso para expresar y diferenciar, reduciéndolo a unidad y síntesis, la riqueza sorprendente de su extraordinario mundo novelístico. Después de su indudable aportación a la novela española de nuevas fórmulas expresivas—tan necesitada de ellas—y después de darnos una suma de elementos estéticos propios en los que poder inscribir *su* mundo y su modo de novelar, ha trasladado esos elementos a un tiempo distinto, objetivo, ajeno al "tiempo" mismo, interior, del

novelista, para "tratar" elementos suyos, propios de su aportación creadora, *en* otro tiempo, que no puede ser más que el tiempo real, histórico, donde se determinan unos personajes cuya realidad novelesca, al verificarse y lograrse de un modo total y suficiente, ha de producir un presente constante, un tiempo que, sin destruir su realidad objetiva y, por tanto, históricamente documentado, se nos muestre necesariamente en el mundo interior del novelista mediante esa hipóstasis estética que sólo las grandes novelas históricas han conseguido.

Después de *El lazo de púrpura* y *El hombre de Damasco,* las ochocientas páginas de *El denario de plata* nos hacen comprender por qué Núñez Alonso busca la misteriosa y asombrosa fisura histórica que supone, en el devenir del tiempo, la aparición del cristianismo. Creo que *El denario de plata* nos sitúa ahora en el momento más difícil de la pentalogía que sobre Benasur de Judea nos tiene prometida el autor, dada la dificultad que supone cardinar en la anécdota los nuevos elementos trascendentes que necesariamente exigirán las dos partes de la obra que aún nos quedan por conocer y con los que ha de completarse y "cerrarse" la arquitectura de esta importante obra literaria, en cuyas tres partes ya publicadas se nos muestra igualmente sobria, precisa y sorprendente, la capacidad creadora y narrativa de N. A., cuyo sentido de la proporción narrativa potencia su contundente madurez creadora.

ALFONSO ALBALÁ.



NOTA.—PARA SU COMENTARIO EN ESTA SECCIÓN ES CONDICIÓN INDISPENSABLE EL ENVÍO DE DOS EJEMPLARES.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS Y FOLLETOS:

ENEMIGO ÍNTIMO, *Antonio Gala*. Adonais. Madrid, 1960.

POEMAS A LÁZARO, *José Ángel Valente. Antonio Machado*. Índice. Madrid, 1960.

LAS BRASAS, *Francisco Brines*. Artes Gráficas "Arges". Madrid, 1960.

A BORDO DE ESPAÑA, *Julián Andúgar*. Fe de Vida. J. Horta. Barcelona, 1959.

POETAS TURCOS CONTEMPORÁNEOS, *Solimán Salom*. Adonais. Madrid, 1959.

LUNA DE ENERO, *Conchas Lagos*. Alcaraván. Arcos de la Frontera, 1960.

ANTOLOGÍA DE POETAS OCCITANOS, Lírica Hispana, núm. 201. Caracas, 1959.

MUESTRA POÉTICA, Grupo diez. Lírica Hispana, núm. 204. Caracas, 1960.

POEMAS PARA MI ENCUENTRO, *Elena Siro*. Lírica Hispana, núm. 203. Caracas, 1960.

POEMAS INÉDITOS, diversos autores. Lírica Hispana, núm. 202. Caracas, 1959.

MATERNIDAD. LA VENTANA, *María Elvira Lacaci*. Son Armadans, XLVII. Palma de Mallorca, 1960.

A DON FRANCISCO DE QUEVEDO EN PIEDRA, *José Ángel Valente*. Son Armadans, XLV. Palma de Mallorca, 1959.

ESPECIE PENSATIVA, *José Fernández Arroyo*. La Piedra que Habla. Cuenca, 1960.

CANCIÓN EXTRANJERA, *J. Brin*. Ínsula. Madrid, 1959.

PROFILS POETIQUES DES PAYS LATINS, *Henri de Lescoët*. Nice, 1960.

LARGA MANO PARA JEAN, *Edmundo Herrera*. Santiago de Chile, 1959.

ESTELA, *María Dolores de la Cámara*. Madrid, 1959.

PERDIDA FUENTE, *Juvenal Ortiz Saralegui*. Herrera y Reissig. Montevideo, 1959.

LA REPÚBLICA DOMINICANA Y ESPAÑA, *Rafael Comprés Pérez*. Cultura Dominicana. Madrid, 1959.

ENTRAILLES OU HYMNE, *Mario-Ángel Marrodán*. Collection Jouvence. Bruxelles. 1960.

DISCO ROJO, *Adolfo Lizón*. Ed. "Aleto". Madrid, 1960.

INTRODUCCION A RAMÓN LLULL. Dirección Gral. de Relaciones Culturales. Madrid, 1960.

REVISTAS:

ALMENA, 8, Zafra (Badajoz); EL NOTICIARIO, 264, San José de Costa Rica; REVISTA SHELL, diciembre 1959, Caracas (Venezuela); EL PEZ, 10, Azpeitia, RESURGIMIENTO, año XVII, 3, Monterrey, N. L. (México); ESTUDIOS AMERICANOS, 94-95, 96-97, Sevilla; ARQUERO, 62, Barcelona; POESÍA DE ESPAÑA, 1, Madrid; EUTERPE, 38, San Martín (Buenos Aires); LAUREL, 21-22, Córdoba (Argentina); VÉRTICE, 196, 197, 198, Coimbra; CABALLO DE FUEGO, 13, Bogotá; IL CORRIERE LETTERARIO LATINO, 25, 26, 27, Roma; BOLETIM DA ACADEMIA PORTUGUESA DE EX-LIBRIS, 13, Lisboa; GOYA, 33, Madrid; KETAMA, 13-14, Tetuán; COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES, 27, Bruxelles; RUMBOS, 144, Barcelona; EL MOLINO DE PAPEL, 21, Cuenca; NÓEMA, 24, 25, México; POESÍA ESPAÑOLA, 86, 87, 88, Madrid; PUNTA EUROPA, 49, 50, 51, Madrid; ÍNDICE, 134, 135, Madrid; ÍNSULA, 159, 160, 161, Madrid; CARACOLA, 88-89, Málaga; ACENTO CULTURAL, 6, Madrid; ACENTO CULTURAL (Suplemento quincenal), 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, Madrid; ÍNDICE CULTURAL ESPAÑOL, 170, Madrid; ARRECIFE, XIII-XIV Travesías, Cádiz; GRÍMPOLA, 8, 9, 10, 12, Madrid; LOS DE MARZO, 5, Zaragoza.


ÁGORA