Sección de Notas

LA CHANSON DE ROLAND Y EL NEOTRADICIONALISMO

El maestro —el otro es el simple catedrático o el profesor— enseña más mediante la conducta que por la pura y abstracta sabiduría. Saber es saber en el hombre y para los hombres. (Y no es que sean incompatibles sabiduría y conducta, sino valores complementarios del magisterio: no hay maestro sin conducta ejemplar y es difícil la ejemplaridad sin sabiduría.) La sabiduría se puede encontrar en algunos sitios —incluso en uno mismo, zahondando y con los ojos abiertos al mundo—, mientras las conductas sólo son dables en los hombres: en los otros. El hombre que somos —o podemos ser— cada uno, rectificamos o ahincamos el rumbo en vista de vidas ejemplares. Decir lo justo no es fácil —es un problema de inteligencia y de ambiente—, mas ser justo es una cuestión de ética, de atreverse a quedarse solo y hasta sospechado, de carearse con uno y verse en falso ante el bárbaro que podemos llevar, siempre dispuesto a sentir envidia por lo fácil, a cansarse de andar con la carga de los días, a desfondarse por querer disfrutar del grano no sembrado. Estar solo, rodeado de necesidades que no tienen *los demás,* no es un momento, ni morir adecentar un instante la postura para el asombro y la perpetuidad de los fotógrafos.

El hombre alegre —sano, se dice entre el pueblo—, severo, perseverante, limpio, que no desmaya nunca; quien contesta al reto del destino con el trabajo honesto de cada jornada, renunciando a lo frívolo, ese es el maestro: el que no está de moda, porque está en lo eterno, en lo que se lleva siempre. "Esto es para hombres; no para en la vanidosa eternidad fugacísima de los periódicos. Aquí nadie aspira a dinero, sino a respeto y verdad", dice el maestro despidiendo a los alegres, a los impacientes, a los que no tienen espera. Y si tiene humor —por lo regular es bienhumorado e implacablemente irónico el maestro—, añade: "Vea que no se trata de desear, sino de merecer. Esto no es asunto de caras bonitas o de piernas apetitosas. Mírenos a los que andamos preocupados por estas cosas." Porque el maestro lo que quiere es echar al señorín equivocado o a la muchachita vagorosa, y volverse a su sobriedad, a su ascetismo, al que no se llama a nadie, pero cuyo camino es claro para todo el que le necesita.

Don Ramón Menéndez Pidal, gran maestro español, que no ha hecho gestos inútiles ni ha sido "mascarón de proa de sí mismo", ha cumplido noventa años, con modo y garbo ejemplares, publicando un libro formidable: *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo,* cerca de quinientas páginas de esclarecedora síntesis nacida de riguroso análisis sobre realidades. El justísimo revuelo de los periódicos, es ajeno a la manera y al deseo del sabio maestro, quien, con humildad de la mejor ley, ha dicho al agradecer a la Academia sus atenciones: os ocupáis de "mi pobre vida porque es ya muy larga". Y en otro momento, para ruborizar a tanto pobre diablo como nos creemos algunos a ratos: "Pero sea cual fuere el motivo de esa salutación de magnificente cordialidad, lo que más me abruma es la imposibilidad en que se halla mi palabra adusta, siempre en lucha con la escasez y con la insuficiencia..." En algún momento "Azorín" ha dicho: "No sé escribir." Y Cervantes decía con un gran dolor:

Yo que siempre me afano y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo.

A más del ciclópeo esfuerzo físico, de la maravillosa y envidiable lozanía espiritual del autor, lo primero que anotamos al terminar la lectura de *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo,* es el carácter polémico —juvenil— del gran trabajo. Las investigaciones más recientes van probando el fondo colectivo y tradicional de la creación épica —tesis permanente de don Ramón, que la ha calificado de "poesía originalmente noticiera"— frente a las afirmaciones de Bédier y la escuela individualista. Todo lo social es colectivo y de colaboración. El hombre aislado —el Robinsón— no es transmisor de cultura, de algo que, recibido, hay que entregar agrandado o matizado al vivirlo. Sin dejar de ser uno —no podemos ser nosotros sin los demás—, convivimos. Vivir es una función solidaria, no marginal. No se olvide, además, el concepto de latencia en la teorética menéndezpidaliana: hay influencias no datables o imposibles de documentar, pero de existencia y operación indudables: una obra no es un chispazo casual, sino un acarreo, una colaboración, anónima o no, que concluye en la gran individualidad del nombre y del hombre. Véase, en este sentido, el bellísimo y profundo libro de Américo Castro *Hacia Cervantes.*

La tesis individualista es una manera cómoda y brillante de afirmar, "una grandilocuente exaltación", en frase muy precisa de don Ramón. La vida humana —y su gran secreción, la historia, literaria o total, la cultura, las respuestas, las técnicas— es continuidad, crecimiento. Y eso que crece y continúa es la tradición, lo que se entregan

unos hombres a otros. En caso contrario, comenzaríamos todos en la selva. A veces un aluvión bárbaro ciega el pasado, que sigue actuando de modo latente hasta que se hace explícito. El mismo genio es producto de esfuerzos y depuraciones anteriores, como los bellos productos de la zootecnia. En puridad, debemos más de lo que suponemos. Por eso siempre está en peligro la civilización sobre el planeta: los bárbaros no creen deber nada a nadie, sino que todo se les debe *porque sí*. Si pensásemos con sensibilidad los milagros de dignidad, continuidad, esfuerzo e inteligencia que supone nuestra posibilidad de estar en pie, caeríamos de rodillas: no somos acreedores a todo, sino deudores de todo.

Hasta ahora la contienda sobre los orígenes de la épica está entre individualismo y tradicionalismo, como expone de modo abrumador y sin escapatoria don Ramón al plantear el asunto en el capítulo I de su libro: "Teorías varias". Bédier afirmó con más brillantez y estilo literario que razón y documento, que los poemas épicos —los cantares de gesta— eran obra de un solo autor. En el caso de *La Chanson de Roland,* de Turoldo *vindicatus,* don Ramón asegura: "El poeta único se ha esfumado (se refiere a las pruebas de la existencia de los nombres Olivier-Roland antes de la existencia del manuscrito de Oxford y a la Nota Emilianense). No hubo un Turoldo estructurador único de la Chanson de Roland. El poema se va elaborando a través de las edades..." Y en otro lugar escribe: "El paso del canto historial al canto novelesco no fue obra de un poeta que inventó un género poético nuevo, sino obra de varios poetas inventivos que van convirtiendo el canto noticiero en canto historial primitivo y luego en canto cada vez más novelizado."

Don Ramón, asegurándose en pruebas y documentos españoles, defendía el tradicionalismo, la continuidad, el poeta múltiple. El triunfo de Bédier, exaltado por la resonancia de un nacionalismo en expansión, ha sido absoluto, durante muchos años, en líneas generales. No había forma de que atendiesen al significado que acarreaba el hecho de que los nombres Olivier-Roland fuesen normales en familias anteriores al siglo XI. Tampoco se conocía la Nota Emilianense, descubierta por Dámaso Alonso, que demuestra la existencia de redacciones épicas distintas a la Chanson, reputada como única por Bédier, creación del genio de un poeta único. Ahora don Ramón, con una contundencia impresionante, prueba su tesis en el mismo terreno de la épica francesa. Esperemos el revuelo, aunque también la serenidad de la ciencia de más allá de los Pirineos. Porque el insigne trabajo de don Ramón es, en otro campo, una prueba más de la unidad del género humano, del cuerpo histórico y de cómo se interinfluyen los con-

viventes. (En el caso actual, en el ámbito de la Romania.) Y es que en este libro admirable hay mucho más que exquisita y pulquérrima técnica histórico-filológico-literaria. Esto, con ser importantísimo, no lo es todo. El nuevo trabajo de don Ramón rebosa interés más allá de la especialización. El hecho debatido empieza por ser un fenómeno social, histórico, humano. Frente al simplista pensamiento de que llega un hombre —aquí el poeta— y lo hace todo *ex nihilo* o sacándoselo de la manga al modo taumatúrgico, queda el humilde esfuerzo de cada cual, la agregación del genio de cada uno, la suma de votos —tendencias, esfuerzos—, que se dan tanto en la palabra como en el resultado electoral, "sufragio en el que ninguno de los millones de votos puede llamarse inconsciente en el sentido recto de la palabra". Hay, incluso, quienes de antemano inventaron el alma colectiva, el genio del pueblo, la voluntad suprema y otras llamativas frases vagas, sustitutos vulgares de la maravillosa y compleja realidad. Por este arte de birlibirloque nos encontramos con que un pueblo se da ya hecho para siempre y desde el principio, y que cuando no nos ajustamos a los dictados, delinquimos o nos ponen orejas de burro los voluntaristas o los dómines.

"Durante cincuenta años —escribe don Ramón—, los estudiosos de la "chanson de geste", en su gran mayoría, no cesan de repetir las dos fórmulas del individualismo, concebidas en tono dogmático, a modo de evangelio doctrinal, afirmando la iniciativa del clérigo sobre la gente laica de los juglares. *Au commencement était la route* (Bédier), esto es, las iglesias y los monasterios, o en forma más decidida y tajante: *Au commencement était le poéte* (Pauphilet); entiéndase el poeta clérigo. La épica española, único punto apropiado de comparación, rechaza esa primera fórmula y acepta la segunda muy modificada, oponiéndole un renovado evangelio del tradicionalismo: *En el principio era la historia*, y la historia era canción de un poeta lego, historia viva para todos cuantos, ignorando el latín y el alfabeto, no podían conocer la otra historia prosaica, seca y muerta de los libros latinos de los clérigos."

De precisiones de la mayor entidad histórica, literaria, política, está lleno el clarividente capítulo XI, "Bases del neotradicionalismo", quizá el escrito con mayor dimensión doctrinal. Creo que es una de las síntesis maestras en que es maestro el glorioso Menéndez Pidal. Y no se me olvidan esos dos monumentos que suponen los estudios agrupados en uno de los libros de mayor garbo literario y profundidad de visión y futuro de nuestros días: *Los españoles en la historia y en la literatura* (y en ese campo se han escrito *En torno al casticismo,*

Idearium español, España invertebrada, La realidad histórica de España, España: un enigma histórico...).

Pero nos vamos a limitar a resumir, en palabras de Menéndez Pidal, una serie de tesis capitales para el entendimiento de la épica:

A) "El tradicionalismo, reuniendo numerosos restos y vestigios de textos perdidos, afirma una época anterior a los textos conservados en la que existió toda una literatura, latente para nosotros, la cual, aunque latente, se nos deja ver de cuando en cuando. Esa literatura perdida es una realidad muy positiva que podemos ver perfectamente con nuestros ojos, unas veces, y que logramos divisar, otras veces, con los ojos de la inteligencia, aunque no la podamos tocar y manosear con nuestros sentidos. Es preciso reconocer que las literaturas románicas mantuvieron una regular actividad oral mucho antes de la época ya avanzada en que ellas comenzaron a ser escritas con alguna frecuencia."

B) "En esa época inicial de las literaturas, la poesía es un arte tradicional; poesía de todo un pueblo, según dijo intuitivamente el romanticismo, entreviendo una verdad que aquí nos hemos preocupado de analizar y reducir a términos realistas, rechazando el falso concepto de una poesía inartística y ciega, ajena a la creación individual."

C) "La poesía épica fue el género tradicional más cultivado en la Edad Media. Su excepcional aceptación, su extraordinaria permanencia, lo mismo que el elevado espíritu que la anima, sólo son comprensibles si la miramos como *historia cantada;* como poesía popular o nacional que, además del fin políticosocial de la historia, servía de recreo literario."

D) "Francia y España, dos pueblos románicos empeñados en una larga empresa nacional de guerra políticorreligiosa, sintieron la necesidad de apropiarse la costumbre germánica de la *historia cantada,* costumbre totalmente extraña a la literatura latina, cultivadora únicamente de la *historia escrita.*"

E) "Cada refundición conserva mucho de su predecesora. No aspira a ser obra nueva; quiere tan sólo renovar la obra preexistente. Los poetas geniales y los adocenados que cooperan en estas varias renovaciones del texto heredado viven en íntima comunión tradicional."

F) "La gran difusión y arraigo popular de esta poesía historiográfico-novelesca hace que, en los dos pueblos románicos de epopeya, los cantares de gesta (y en España, además, el romancero posterior) sean la forma expresiva más espontánea y viva del sentimiento nacional, a la vez que de la sensibilidad y de la fantasía, en Francia hasta el siglo XIV y en España hasta el XVI. Poesía no sólo *para todos,* sino también *obra de todos;* poesía colectiva, creada por labor sucesiva de

varios poetas anónimos. Esta es una gran realidad estética enteramente desatendida."

G) "En los tiempos modernos esa poesía anónima es casi nada más que la pobre poesía popular, vulgar, que vive arrinconada entre las clases más incultas de la sociedad. Sólo brilla la poesía individualizada, que, también ella, la más selecta, vive a su vez arrinconada en otro extremo opuesto, en los cenáculos literarios. Pero en las edades primitivas, la poesía es, lo mismo que el lenguaje, creación colectiva de todas las clases sociales, capaz de producir las grandes obras maestras, representativas del espíritu de una nación, la *Chanson de Roland* y el *Cantar de Mio Cid,* pórticos majestuosos de dos grandes literaturas que les suceden." Entroncados con estos profundos conceptos, habría que estudiar otra observación: "La lengua y la poesía son una misma cosa", a fin de ir aclarando ese fenómeno prodigioso que es la poesía, y que ya empieza a poner pensativas a las mejores frentes meditadoras, aunque no se haya comprendido bien por grandes hombres, que la tomaron un poco a juego.

La Chanson de Roland y el neotradicionalismo es un impresionante trabajo de literatura comparada, en el que los más diversos campos de la lingüística, la historia, la literatura y cualquier tipo de ciencia o dato necesarios al tema, están señoreados de modo vivo y ejemplar. Es emocionante ver a un hombre manejando tan ingentes materiales con tanta paciencia, ritmo y seguridad. Y sin que se nos pueda ocurrir pensar que el animoso y esforzado joven investigador ha cumplido noventa años. Y sin darle importancia: trabajando. Y sin pedir a nadie nada, sino dando decoro e hidalguía a todos. Es muy hermoso, aunque obliga a mucho, haber podido ver este milagro. Porque don Ramón es sólo un hombre, un humilde trabajador, un glorioso trabajador.—RAMÓN DE GARCIASOL.

GOYA A UNA NUEVA LUZ

La actualidad de Goya, sobre todo para los españoles, es permanente. Goya es un pintor arrebatadamente actual, del que todavía, a pesar de la enorme cantidad de gentes que han escrito sobre él y su pintura —desde Mayer a Malraux, desde Ortega a Ramón Gómez de la Serna—, no se ha dicho, ni probablemente se dirá nunca, la última palabra, la palabra definitiva.

Ernest Hemingway, que siempre gusta de afirmar que él no es más que un periodista de nuestra época —revalorizando el término,

claro es—, ha llamado a Goya, en una reciente entrevista publicada en *Le Figaro Littéraire,* periodista de su tiempo, que llevaba a sus cuadros *lo que pasaba* en la España de entonces. Si lo que pasaba era trágico a veces —corridas de toros, sublevación del 2 de mayo, una familia real imbécil y degenerada— no era la culpa del pintor, quien, en efecto, nos dejó en sus cuadros un reportaje genial de la España de su época. Lo asombroso es que, siendo ese reportaje tan crudo y directo, tan descarnado, no lo pasara Goya peor, no acabase con sus huesos en la cárcel. Afortunadamente, entre sus protectores se hallaba lo más granado de la nobleza y de la política de su época, la duquesa de Alba y Jovellanos al frente.

Ahora, un crítico e historiador del arte, uno de los tres o cuatro que merecen tal nombre en España —he nombrado a Juan Antonio Gaya Nuño—, viene acusando a la generación del 98 y a la siguiente, a la que pertenecía Ortega, de que no supieron entender ni gustar el arte de su tiempo. Pero ¿es esto cierto con respecto a Ortega? Es verdad que Ortega no pareció gustar de Picasso. Pero, en cambio, a mí me parece que supo entender y saborear a Goya como pocos. Y no se me diga que Goya no pertenece a nuestro tiempo. Si hay algún pintor del siglo XIX que merece el calificativo de moderno, que está vivo aún hoy, ese es Goya.

Cuando se recorren los seis hermosos tomos de las *Obras completas de Ortega,* se advierte muy pronto hasta qué intenso grado le interesaba el arte y el secreto de la pintura. Con frecuencia habló de pintura y de pintores en sus libros, y a dos de ellos, los más grandes que ha tenido España: Velázquez y Goya, consagró muchas horas de meditación y no pocas páginas.

Por lo que respecta a Goya, ya en su primer libro, donde asoma el primer escorzo de su filosofía, en *Las Meditaciones del Quijote,* que aparece en 1911, dedicó Ortega a Goya una estupenda página, en que caracterizó al genial pintor aragonés como dotado de una psicología adánica, tan española, y partícipe de esa paradójica forma española de la cultura que es la cultura salvaje. Desde entonces, y con mayor o menor atención, no dejó nunca de sentirse atraído por el extraño fenómeno Goya. Y no sólo por el fenómeno Goya pintor, sino por el no menos enigmático Goya hombre español de su tiempo. Pero fué mucho más tarde, pocos años después de terminada la guerra española, cuando Ortega sintió la irreductible comezón de explicarse a Goya y de escribir en torno a él y a su pintura. Entonces escribió las páginas que incluyó en su libro *Papeles sobre Velázquez y Goya,* que publicó la "Revista de Occidente" en 1950. Algunas de esas páginas sobre Goya y lo popular habíalas leído poco antes Ortega en el colo-

quio sobre *Características del arte de Goya,* que se desarrolló en el Instituto de Humanidades, fundado por el propio Ortega en Madrid con la colaboración de Julián Marías.

Esas páginas primeras, junto con otras que Ortega dejó inéditas a su muerte, forman el precioso volumen *Goya,* que la "Revista Occidente" acaba de lanzar en su colección "El Arquero". No son muchas sus páginas, apenas pasan de un centenar. Pero ellas nos revelan la imagen de Goya que tuvo Ortega, y que acaso no tuvo tiempo de desarrollar y completar a sus anchas. Para Ortega, la fecha decisiva en la vida de Goya es el año 1786, en que es nombrado por el rey pintor de cámara. Es entonces cuando Goya, que apenas había hecho antes otra cosa que pintar recluído en su taller, primero en Zaragoza y luego en Madrid, es lanzado a una vida de relación con personajes de la aristocracia, de la política y de la ilustración. Esa incorporación a unas nuevas formas de vida supone para Goya una revolución en su espíritu. Goya, que en sus comienzos casi no sabía escribir —como lo demuestran sus cartas—, se encontró, de pronto, en un ambiente de refinamiento intelectual que, si no le deslumbró, sin duda le atrajo sobremanera. No tardó mucho tiempo en sentir simpatía por las ideas y los proyectos de los ilustrados, quienes pretendían, nada menos, reformar a España, civilizarla a tono con el talante de la época. No vamos a recordar ahora aquí cuán vanos fueron tales intentos.

La imagen de Goya que nos da Ortega se enfrenta decididamente con la leyenda del Goya populachero y turbulento que suelen ofrecernos sus biógrafos. Leyenda en la que no faltan el rapto de una monja, la muerte de un hombre en desafío y el hacer de la Duquesa de Alba su amante. La realidad es que Goya, tal como lo ve Ortega, es todo lo contrario de un aventurero o un licencioso. No es que no le gustaran las corridas de toros, los bailes y las coplas, pero frente a este gusto por lo popular, pujaba en él la inquietud por una sociedad más culta y refinada. Ese conflicto interior que se da en Goya lo ha visto con su lente poderosa de psicólogo: es el conflicto de dos antagonistas que a partir de 1786 ó 1787 viven en él: el temperamento elemental y la mente confusa del aldeano, frente al impulso, no muy claro tampoco, hacia algo más alto y más selecto. Esa es, según la ve Ortega, la tragedia de Goya. Entre la tradición y la cultura, Goya vive inadaptado, inseguro. Notamos en él cierta desazón, cierta inestabilidad y, sobre todo, a partir de 1810 no se encuentra a gusto en ninguna parte. Pero acaso a aquel conflicto íntimo de inadaptación debió Goya el *shock* espiritual, el fuerte impacto que le convirtió, de un artesano discreto, en un genial artista.—J. C. Cano.

EL ARTE MODERNO ALEMÁN EN MADRID.—La exposición alemana de arte moderno tiene un primer defecto: la instalación. La sala del Ateneo de la calle de Santa Catalina se presta mal a una buena exhibición de lienzos y la del Prado exige una obra corta y de poca perspectiva. Ambas salas son del Ateneo, y en verdad que poco se puede hacer mejor que lo hace la citada entidad, pues luchar contra pobres elementos arquitectónicos es empresa difícil. Estos defectos, superiores a los buenos deseos, están compensados con un excelente sentido en la muestra de obras y en la confección de unos catálogos que son, conforme pasan los años, magnífico medio de información de la pintura que crece y se forma en torno nuestro.

Y dicho esto, y salvando columnas, la exposición de arte moderno alemán tiene un gran interés informativo, ya que el conjunto de obras expuestas, pertenecientes a la colección de Hanna Bekker von Rath, contiene un fondo casi completo para seguir una ruta artística de tanto interés en el concierto general; aunque, como es lógico en certamen que tanto abarca, las obras de algunos nombres no respondan a una categoría excepcional.

Nosotros vemos en este certamen el triunfo expresionista alemán, aun en aquellas tendencias abstractas de los últimos tiempos. Hay módulos que distinguen y marcan una nacionalidad, y éste es el que distingue y marca el arte alemán en todas las épocas, pues si bien el expresionismo como "ismo" tiene nacimiento cercano, no lo tiene como fondo y trasunto de la pintura alemana, que ya en Cranach se hace bien patente, para no perderse ni siquiera en los períodos de acusado academicismo.

Habría que hacer un estudio sobre la influencia alemana en las artes de las últimas décadas. Claro es que el paso por París —centro geográfico de Europa— ha dado carta de naturaleza a movimientos y estados típicamente alemanes, y ésa puede ser una razón de que la obra de Touluse-Lautrec, tan "típicamente" francesa, tenga su razón de origen en un punto de partida germano. Ejemplo que puede servir también para el caso de Pault, acaso en quien se manifieste de una manera más clara y terminante esta influencia que pone en el objeto, y en el modelo, otro estado subjetivo que le presta el artista, mejor dicho, que impone el artista en la referencia que queda en motivo ocasional transformada por un afán de hacer símbolo la apariencia en su distorsión y gesticulación, bien sea de persona o de cosa. La exposición es un presente magnífico para estudio y conocimiento de un arte que aquí —siempre isla perdida— a veces, por fortuna en el concierto

del arte de Europa, ha tenido eco tardío y una carta de naturaleza geográfica y espiritual que no le correspondía.

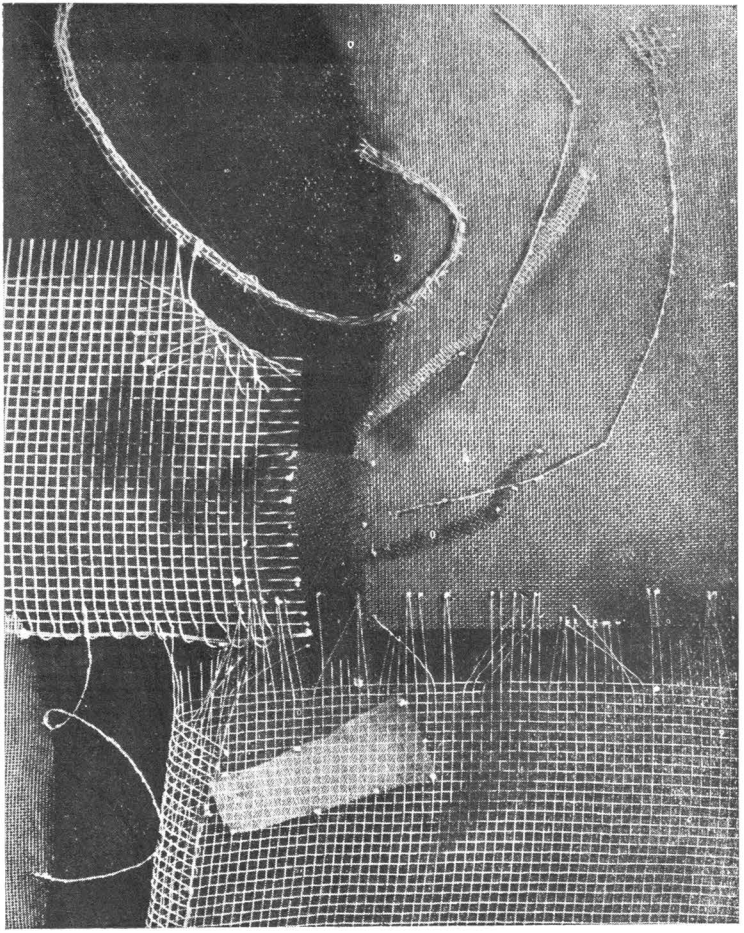
Ese gran fenómeno, que sólo conoce en la historia particular alemana una contrapartida de tipo romántico —y ambos fenómenos se pueden apreciar en el mismo Durero—, se aprecia mejor en las realizaciones abstractas, acaso por cobijar este movimiento con mayor libertad el pensamiento del artista en su más acusada intimidad. Y, así, como ejemplo de expresionismo en pureza de intención, las obras de Kurt Federlin, "Girasol"; de Heckel, "Ventisquero", o de Fredolín Ferenzel —con resabio figurativo—, "Flores de invierno", sirven de ejemplo, que resume Wessel en su "Pintura 8".

Y es en este tipo de obras donde de una manera más clara y determinada podemos asistir a la contemplación del poso de las nacionalidades. A su signo diferencial. En su conjunto de obras contemporáneas alemanas, italianas, francesas y españolas de arte abstracto, podemos ver los mismos acentos que en las figuras señeras "clásicas" de cada nación.

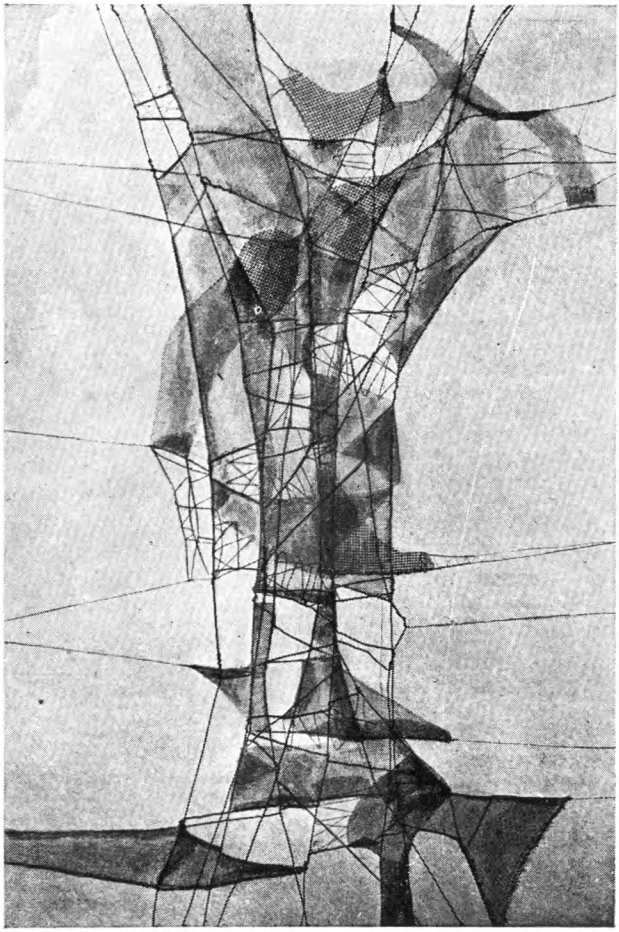
Sin poderlo evitar, la contemplación de estos lienzos lleva la memoria a Grunewald, como las pinturas de Tapies hacen pensar en una estameña de Zurbarán y Feito en las pinturas negras de Goya. Las claves se pueden seguir con perfecta orientación, y sólo los que se quedan frente al telón de la pintura no aciertan a ver el fondo de la escena. Claro es que la exposición es mucho más que "eso" en cada una de sus partes. Pero como característica definida el expresionismo pesa en cada una de las partes y de los nombres, incluso en algunos que pretenden huir de ello de una manera firme y deliberada; aunque la nostalgia les puede y la huella queda patente en la tela.

Llegaríamos hasta afirmar que de forma elemental los movimientos pictóricos con predominio expresivo tienen su prólogo obligado en Alemania. Y hasta el fauvismo es más bien consecuencia que antecedente. Ni siquiera hallazgo parejo en el tiempo y en el espacio.

No se ha estudiado todavía bien la influencia de la pintura alemana en su proyección universal. Se le ha estudiado a través del laboratorio parisiense, y de las diferentes escuelas con marchamo de París; pero si atendemos bien, en un compás largo, muy largo, a la acusada influencia filosófica corresponde en la pintura un caso parecido, sin que los aditamentos hagan olvidar la fuente de origen elemental, pues lo expresivo llega a la materia por un conducto sentimental sujeto al pensamiento, a igual que la literatura, pues hasta en "Werther" podemos ver ya el triunfo expresionista sobre otro cualquiera, pues si se ve por otros cauces, en el resumen de cuentas quedan éstos solamente como aditamentos.



MANUEL RIVERA *«Composición 10»*



«Pintura metálica», de MANUEL RIVERA.
Obra expuesta en el Ateneo.

Y llamando la atención de los pintores y aficionados sobre este importante certamen, cerramos el comentario haciendo notar que desde Klee a Jaenich no se encontrará defraudado el espectador de buena fe, pudiendo extraer en su provecho muchas y muy buenas enseñanzas.

MANUEL RIVERA.—En el Ateneo también ha expuesto su obra Manuel Rivera. Digamos, como prólogo del éxito obtenido, que la totalidad de la exposición ha sido adquirida por un "merchant" de los Estados Unidos. Lo que demuestra con este ejemplo —uno más— que el abstractismo está siendo el aspecto preferido de los compradores extraños, ante los cuales triunfan nuestros artistas nuevos.

Manuel Rivera es el creador de unas estructuras metálicas realizadas con el más leve material metálico. El alambre está a la disposición de los espacios, a su búsqueda, a su entraña y también a la obtención de matices en "grises", en "blancos", en "negros". Las tramas metálicas olvidan la humildad de la materia para servir un nuevo afán en el cual la uniformidad de la superficie no existe, obteniendo con ello un nuevo juego interespacial impregnado de luces, de pequeñas luces opacas, cuya dimensión y contorno surgen difuminados en este quehacer plástico, tan lleno de sugerencias.

El mayor mérito de Manuel Rivera es haber conseguido con su obra, y con los medios utilizados para ello, que se nos imponga su ternura. La trágica humildad de los alambres está llena de gozo interno, de poesía, de un suave lirismo que se desprende del conjunto con una fuerza que se impone en el espectador, encariñado, a veces a pesar suyo, con estas formas simples, hijas de una experiencia íntima que se expresa delicadamente en una concepción feliz.

Creemos que esta exposición hace un servicio a la arquitectura. Hay aquí demasiados elementos que pueden ser aprovechados en aras de soluciones para masas y volúmenes. Quedan vigentes las eternas constantes de la pintura: composición, luz, color, y se incorporan otras nuevas con evidente aplicación arquitectónica. Y en ello, repetimos, está el gran "intríngulis" de esta exposición, hija de la creación y nacida en perfecto azar del juego y equilibrio entre las fuerzas del corazón y de la razón, que tan íntimamente ha unido este Manuel Rivera, recoleto, amigo del gran experimento, y cuya carrera e iniciación está desde el comienzo llena de fe, y sobre todo de esa esperanza que es la que permite el hallazgo, pues en esperar encontrar caminos radica la única recompensa del artista.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

La extraña retracción observada hasta ahora por poetas y traductores españoles con respecto a la obra de Roy Campbell cobraba, además, especial carácter de anomalía literaria, dadas la singular calidad del poeta y, en otro aspecto, su larga y amorosa dedicación a España, manifestada durante años sobre el papel, y en la que algunas breves versiones y comentarios dispersos por las revistas o los periódicos (Antonio Tovar, Charles David Ley, Camilo José Cela, Alonso Gamo, Caballero Bonald, yo mismo), y suscitadas, sobre todo, a raíz de su muerte, ocurrida en Portugal, en un accidente de automóvil, hace dos años justos. Así, el poderío lírico del autor de "Talking Bronco", de "Adamastor", de "The Ariel Poems", de las mejores versiones que al inglés se hayan hecho de San Juan de la Cruz, no gustó la alegría de verse reflejado en un libro, completo o antológico, traspasado a la lengua de su "patria de adopción", según el decir propio de Campbell, y solamente ahora, el desvelo poético de Aquilino Duque, su minucioso trabajo de antólogo y traductor, nos ofrece en la Colección "Adonais" una representación convenientemente extensa y cuidada de la poesía de R. C. (1), realizándose con ello un acto de estricta justicia literaria. Pero fulgurante, clamorosa y juglaresca, como Duque la llama, la poesía de Roy Campbell es también algo más; accede muchas veces a la hondura por la belleza, aunque su discontinuidad cualitativa empañe también en ocasiones, sin llegar a herirlas de muerte, la fuerza y la calidad de sus poemas. Esta discontinuidad, sin embargo, es un hecho, y el fulgor o la pretensión de fulgor sustituyen a veces en Campbell al manantío cierto y vivido en que se basa su fluir poético. "Buffel's Kop", por ejemplo, el breve poema que abre el volumen de "Adonais", supone una escisión clarísima, por mitad, de aquello en que la poesía *consiste* y de aquello otro en que, un poco a rastras, *se pretende que consista,* forzada, como en el caso realmente clínico y ejemplar, de la excelente parte primera del poema de Pablo Neruda "que despierte el leñador", con respecto a todos los endebles pasajes subsiguientes (2). He aquí, pues, la transcripción íntegra de "Buffel's Kop", subtitulado "En la tumba de Olive Schreiner":

Una vez pase el tiempo y el valor y la fuerza
decaigan, yo quisiera
recordar esta hora solitaria, la tristeza
que jamás retrocede, todo el cielo en los pálidos

(1) Roy Campbell: *Poemas.* Selección, versión y prólogo de Aquilino Duque. Col. "Adonais", CLVII. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1958.
(2) P. N.: "Canto general".

clamores, y alta, sobre la tumba profanada,
un águila encorada con las velas al viento
que caer deje a la tierra
una pluma de plata de sus alas.

Por separado de la de la pluma, es también evidente la caída del poema a partir de la primera palabra del quinto verso; la aparición espectacular y meramente decorativa del águila afecta con gravedad, y casi destruye en este caso, la segura y conmovida solemnidad del arranque, como sucede en otros pasajes de la poesía de Campbell. "La muchacha zulú", en cambio, el poema siguiente al citado, constituye un afortunado y completo acierto de viveza y hondura, así como las piezas tituladas "El poeta", "Las cebras", "Misa de alba", "Luis de Camoens" y "San Juan de la Cruz". Acerca de los poemas "Tristán Da Cunha" y "Conduciendo ganado a cosas buenas" preferiremos hablar aparte. Representan, respectivamente, dos pruebas máximas del doble acento que asiste lo mejor de la poesía de Campbell: su fuerza y su claro calor humano, amplio y trascendido éste, puesto que, si no lo está en poesía, y recuérdenlo bien los llamados *sociales,* nunca puede generarla. El primero de estos poemas, "Tristán Da Cunha", es una extensa y hermosa pieza de especialísima belleza formal y cuyo sombrío, pero deslumbrante matiz, se apoya en la figura del navegante y en su triste y violento cortejo biográfico, ya fantasmal, para desembocar en la cotejación, por parte del poeta, de su propio dramático destino con el de la torva y poderosa figura titular...

Tu fuerza es que no tienes ni miedo ni esperanza.
Vas al frente del mundo sin corona.

"Tristán Da Cunha", aunque inmerso en la concentración formal e ideológica privativas de la poesía, asume un tono y una intensidad que nos recuerda la desbridada belleza de los mejores cuadros marítimos de un Melville, de un Conrad:

El viento, tu sirena llorosa, se aparece en lo lóbrego;
las rocas espumosas
son tus cañones de señales,
cuyo nitro de piedra, que levanta
la espuma en polvaredas, fluye en triste saludo
hasta la cavidad de tu costado...

Por su parte, el texto integral de "Conduciendo ganado a casas buenas", sin otro desfallecimiento que el de la alusión a Apis, sin otra alteración de su verdad y de su bella tersura, nos da, con el amor de Roy Campbell a España, el de su desatada fortaleza y el de su devoción por la naturaleza elemental, tan distinta en Campbell a la de los lakistas ingleses, pero tan vecina a ella, sin embargo, en muchos aspec-

tos. Insertamos, a fuer de empeñados en dar constancia aún más clara de todos estos pormayores, la totalidad del hermoso poema:

Se posaba el pichón sobre el alambre
sintiendo telegramas correr entre sus dedos.
No se fué al yo acercarme;
me saludó su canto, telégrafo de fuego
solar, al despedirse.
Altas hasta la cincha habían crecido
las amapolas y las margaritas
para rozar la panza de mi mula;
para gloria de Dios humeaba el tomillo;
cálido estaba el sol; el viento, frío;
la blanca sierra era la helada
nevera de aquel alto mediodía,
y en aquel aire tan purísimo,
tan sabroso, tan pálido, tan hondo,
—así es junio en Toledo— parecía
ser el sol más pequeño que la luna.
Mares de sangre y fuego vadeando,
flores como yo nunca hubiera visto,
le dije a Apis: "¡Por este pasturaje
bramarían los toros de Bashan!"
Cigüeñas en la torre de la iglesia;
apenas me hube santiguado
cuando me rodeó gente cristiana,
hospitalariamente limpia y buena.
Habas y alfalfa en el pesebre.
¡Alfalfa como nunca hubiera!
Conejo con arroz para el extraño.
¡Muchas gracias!

Junto a las dos corrientes en que se nos figura escindida la poesía inglesa contemporánea, cabría situar a Roy Campbell en una línea de "vitalismo", jerarquizada espléndidamente por el también fallecido galés Dylan Thomas y sustancialmente opuesta a la del "intelectualismo" representado por un Eliot, un Stephen Spender o un Conrad Aiken. Desde cualquier punto de vista, la aparición en España de un libro de versos de Roy Campbell, tan acertadamente vertido, además, por Aquilino Duque, como se habrá deducido de nuestras transcripciones, supone un hermoso logro nuevo que agradecerle a "Adonais". Y así, Campbell, hombre vivo, entero poeta en estrecha consecuencia siempre con su obra, queda ya incorporado finalmente a la atención "con quien tanto quería".—FERNANDO QUIÑONES.

EL TEMA DE LA MALA VIDA EN EL TEATRO NACIONAL (1)

El teatro, como cualquier otra manifestación artística, es un reflejo directo —cara contra espejo— de la vida. El autor bebe sus ideas de una parcela de la realidad que le rodea.

En el presente caso, el trabajo que nos ha traído a estas líneas es el que el título nos ilumina, y que su autor, Domingo F. Casadevall, ha buceado entre todo el teatro nacional argentino.

América, de reciente y rápida incorporación (hablo dentro del secular quehacer histórico) a la vida occidental, ha pasado, al menos en lo que toca a Argentina, y que este libro nos lo indica, su época picaresca genuina cuando en Europa ya se andaba por la literatura burguesa. Esta aseveración no implica que dicha literatura, la de la mala vida, la picaresca, no sea escuchada por la burguesía, cualquiera a la que nos refiramos, la de este lado o la del otro del Atlántico.

Casadevall nos revela los trasfondos originarios del teatro nacional argentino del primer cuarto de este siglo. El libro empieza con un capítulo: "El teatro como espejo de la realidad social", justificado por el pintoresco documento que supone el cartel: "Es la comedia, espejo de la vida", abreviación, según parece, de la frase latina de un escritor español del siglo XVI, que no necesita traducción: *Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudines, et imago veritatis*" —nos dice el autor—, y que constaba en lo alto del primer teatro edificado en Buenos Aires.

En la formación de los países las situaciones sociales están pronunciadas hasta el extremo: el tirano es más tirano, el pobre es más pobre, el maleante lo es más también. El pundonor criollo, el culto nacional del coraje y el desprecio de la ley no son más que los adjetivos que nos colocan con propiedad en la situación argentina a que se refiere el autor.

Página 11: "La Argentina finisecular vio en el Juan Moreira, glorificado por el teatro nacional naciente, el arquetipo romántico de lo plenamente nativo y rural: el hombre libre, altivo y justiciero, de apostura hidalga y valentía temeraria, poeta, bailarín y cantor, impulsado por la gana soberana, la rebeldía y el desprecio por la autoridad, encarnadas en la partida persecutoria y la arbitrariedad judicial."

La propensión colectiva a la liberación de los instintos reprimidos, convertida al paso del tiempo en mitos —apaches en Francia, bandi-

(1) *El tema de la mala vida en el teatro nacional*, de Domingo F. Casadevall. Colección Cúpula. Editorial Kraft, Limitada. Buenos Aires, 1957.

dos en España—, ha conducido en Argentina al Juan Moreira y a la "gente de avería del arrabal porteño".

El índice del libro, su simple ojeada, nos muestra la exhaustiva investigación que Casadevall ha hecho a través de todo el bajo fondo social. El malevo, la mina, los boabistas, cuenteros, escruchantes, milonguitas, gaviones, homosexuales, toxicómanos, etc.

El interés que la literatura demostró en esos momentos deriva de la importancia que tuvo el bajo fondo, como uno de los pocos hechos sociales destacables del conjunto. Hoy las miras han variado. El arrabal ha quedado como un recuerdo manido, costumbrista y sentimental, y pasa el teatro nacional por momentos difíciles de imitación y snobismo. Quizá sea ese el mejor reflejo de la actual vida —común a todos los países—, pero que no encierra categoría, quizá, otra vez, porque el escritor esté viviendo sus personajes, la pobreza de sus personajes.—JORGE C. TRULOCK.