producciones artísticas, donde, frente a yesos y escayolas, en rígido aprendizaje, se hablaba de Picasso y del arte abstracto.

La figura de Carlos Pascual de Lara estaba entrañablemente unida a todos cuantos le conocieron, y al igual que el día de su entierro formó una legión en la que hubo muchas mujeres llorosas, hoy, en la exposición, con un tono de voz baja impuesto de tácito acuerdo, se hablaba del pintor y del buen hombre que fué Carlos Pascual de Lara.

Nosotros también recordamos al pintor y al amigo. Al primero, por ser acaso el más exacto continuador de la obra de Vázquez Díaz. Su obra descompuesta en planos exigía un exacto dibujo, al que luego el artista sabía poner la gracia del color. Pocos han sido los lienzos legados por Carlos Pascual de Lara, pues su labor se hizo más extensa en grandes decoraciones, como la Basílica de Aranzazu o los techos del Teatro Real, de cuyos bocetos se exponen en esta exposición parte importante, a la que habrá de seguir, en el próximo otoño, otra dedicada a toda su obra. Esta labor de Carlos Pascual de Lara tenía como contrapunto la ilustración en *A B C* y en varias revistas, principalmente en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, se hallan bellos trabajos del artista, que entre las grandes decoraciones murales y la pequeña ilustración, hoy tan perdida, equilibraba su labor, cuando la muerte le vino a sorprender en el retiro de Segovia, en el alto estudio cercano al Alcázar, y a las altas tierras de Zamarramala, como ya dijimos al dar noticia de su muerte.

Como amigo, definición cada vez más pedida en su honda significación, Carlos Pascual de Lara era el compañero ideal para recorrer los blancos y negros caminos de España. Nuestro último caminar fué por los últimos senderos de "Platero", con ocasión del homenaje a Juan Ramón Jiménez, que, por fin, reposa bajo su amado cielo azul. Recorrimos Moguer con Leopoldo Panero, Luis Rosales, unos haciendo versos, y nuestro artista realizando dibujos sobre la bella memoria de Platero, protagonista de un libro que habría de ser Premio Nobel.

El caso, triste caso, de Carlos Pascual de Lara ha unido en la emoción a artistas de todas las regiones de España que se han agrupado en torno de un recuerdo, y que han hecho que la solidaridad en el arte sea una verdad que han cumplido con generosidad los que siguen el camino de la Belleza que es seguir un poco el camino de la Verdad.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

REQUIEM POR WILLIAM CHRISTOPHER HANDY

Se cuenta en las orillas del Mississipí que hubo un tiempo en el que todo tenía su música adecuada. Los esclavos negros recién manumitidos inundaron las ciudades de un ruidoso bullicio desconocido hasta

entonces. Sus grupos musicales acompañaron la mayor parte de las secuencias de la vida. Había música para la diversión y la tristeza. Para los grandes acontecimientos y las conmemoraciones privadas. Las bandas de gentes de color iban al frente de los desfiles callejeros organizados con fines benéficos, de los actos sociales y políticos; acompañaban excursiones por lagos y ríos; se contrataban para anunciar productos comerciales. Rockfeller lanzó por este simple procedimiento sus primeras botellas de petróleo. Le bastó una renqueante camioneta Ford y una charanga de negros.

En Memphis las primeras bandas se formaron para celebrar el final de la guerra civil. En 1891 más de una docena de ellas formaron en el cortejo fúnebre del Presidente Garfield. De las más famosas fueron la Brass Brand, de Robert Baker, y la Bluff City Band, de James L. Harris, un ex peluquero que alcanzó singular fama y popularidad tocando en los "riverboat" que unían Memphis con Nueva Orleáns.

Hubo un tiempo en que estas bandas, estos trovadores urbanos, —los "calienta pies", como se los llamó popularmente—, en su afán de dar música a todo, llegaron a imponer la costumbre de acompañar los entierros. Cuando algún miembro de la comunidad negra fallecía, el cortejo fúnebre era seguido por una de estas cuadrillas musicales. Mientras se dirigía lentamente camino del cementerio —quizá Cypres Grove o Lafayette, donde ya estaba impuesta la discriminación racial hasta en la última morada— la banda susurraba un melancólico "blues": "Low down blues", "Dead man blues", "Flee as a bird to the mountains"... Encerrado el féretro en la tumba, el séquito se formulaba las preguntas:

—¿Por qué te lo has llevado, señor?

—¿No era un buen hombre?

—¿No vagabundeaba? ¿No jugaba?

Luego, la frase final del predicador: "Ashes to ashes and dust to dust" (cenizas a las cenizas y polvo al polvo). El "drummer" ejecutaba un redoble, señalando que la ceremonia había terminado. El cortejo se ponía en marcha, pero antes de haberse alejado doscientos metros del cementerio, la banda había atacado melodías de ritmo rápido; la improvisación hacía nacer una música audaz y de gran energía. Recuerda Wingy Manone —uno de los grandes de Nueva Orleáns— que en esas ocasiones se tocaba "la música más "hot" del mundo". Así nacieron los hoy tradicionales "High Society", "King porter stomp", "Rampart Street parade", "Tiger Rad". Al calor de sus agitados ritmos se incubaron las promociones de los nuevos reyes del jazz, los maestros que hoy encierran en sus vidas la historia palpitante de la música sincopada. Cuántas veces no habrán seguido estos cortejos, con un improvi-

sado instrumental —cornetas, pitos, cacharros de cocina—, los Armstrong, Bechet, Oliver, Johnson... En las "street parades" de todo género tuvieron su mejor escuela; de ellas perfilaron los temas que les han seguido en la carrera de la fama.

Se cuenta en las orillas del Mississipí que hubo un tiempo en el que Nueva Orleáns centraba toda la atención. La llamaban "Crescent City", porque ensanchaba sin cesar su perímetro urbano, como intentando detener el río en un abrazo antes de que se fugase hacia el mar. El río y la ciudad rivalizaban en misterio, en magia, en poderoso atractivo. En el río nacían los mitos, las leyendas y las canciones. La ciudad en su alma —sus músicos— creaba una nueva voz para narrarlas. En el principio se cantó la balada del "Old Al", el viejo rey del río, que tenía el poder de nublar el cielo con el humo de su pipa y asustaba a los marineros negros que realizaban todas las faenas entonando, con voz sorda y profunda, tristes canciones de añoranza, y que hasta la sonda que medía las profundidades del río acompañaban con un "blues". El río, el cielo, el mar que entreveían, todo era azul. Por ello, quizá, el humor de los negros, al menos el que expresan musicalmente, es azul. "Blues". El río y las canciones llegaron a unirse por doquier: en las ciudades ribereñas, en la ciudad del ensueño —nueva Orleáns—, en los "riverboats" que las comunicaban.

Desde que, en 1812, empezó a surcar las aguas del Mississipí el primer "riverboat", el "Orleáns", la faz del río cambió para dar lugar a un pequeño mundo de ilusión. La era de los "riverboats", sin llegar a ser una de las más felices que recuerde la humanidad, sí lo es de una fantástica nostalgia. Sobre el río se encontraron la Máquina —sueño de un tiempo ansioso de progreso— y la Ilusión —sueño de la esperanza de todos los tiempos—. La Máquina llevó Ilusión, y ésta, a su vez, impulsó a la Máquina. Y el río y las ciudades se poblaron de las más insospechadas melodías. Se hundió el "Orleáns" en Baton Rouge, pero pronto le siguió en la fama el "Kate Adams", el barco más famoso del Mississipí, el que más veces ha dejado su nombre grabado en las letras de los "blues". Escribía Dureau en 1850: "Los norteamericanos ofrecen con frecuencia bailes en los "riverboats" y celebran allí muchas de sus bodas. La línea Cincinnati —Louisville— ha cobrado renombre por sus cámaras nupciales. Los estadounidenses realizan con asiduidad viajes en los "riverboats" para pasar la luna de miel. Les agrada el ruido y el humo; el silbato del barco produce música a sus oídos." Después lo han hecho Mark Twain —que tomó este seudónimo de la canción de un sondero: "I've gone low down so mark twain"—, Edna Ferber, Ben Burman, y tantos otros, hasta casi rehacer la leyenda de los ríos. Por ellos hemos llegado a saber lo que fué la vida del "viejo río" y sus

tributarios, el Missouri, el Ohio, el Illinois, el Arkansas, el Rojo; cómo llevó su música a Baton Rouge, Natchez, Memphis, Paducah, Louisville, Saint Louis, Kansas, Chicago, Davenport, Shreveport, Vicksburg, Eats St. Louis...

De la "ciudad creciente" (Nueva Orleáns) a la "ciudad de los vientos" (Chicago), el río y el tiempo crearon en los puntos de escala una serie de etapas de humor de los músicos negros. Cuando, en 1917, se clausuró el "underworld" de Nueva Orleáns, los músicos tuvieron que emigrar para no morir de hambre. Marcharon a Memphis, a Saint Louis, a Kansas y, por último, a Chicago. En Memphis ya era famoso en aquel tiempo un corneta que tocaba en Beale Street, y que casi dos lustros antes había tenido una decisiva intervención apoyando en las elecciones a Master Crump, político de la localidad que, como tantos otros de sus días, recurrió a una orquesta de negros para hacer su propaganda. El corneta se llamaba William Christopher Handy, y había nacido en Florence, Alabama, treinta años atrás. Su nombre, sin embargo, no había de entrar en la historia del jazz por los aciertos como virtuoso de un instrumento, sino por el acierto de su intuición musical. Supo comprender el inmenso caudal que encerraba la estructura del "blues", y las posibilidades que éste ofrecía a la desbordada imaginación del intérprete de color. Por eso creó temas sencillos que dejó a la voluntad de los virtuosos, y éstos lo elevaron a la inmortalidad. El folklore negro halló en él al mejor poeta. Tomó el murmullo del negro que trabaja en el cañaveral o entre las mazorcas; el lamento del picapedrero o del trabajador del ferrocarril; el eco triste de las ciudades y la melancolía de las orgías nocturnas, y con todo ello compuso los más hondos y desgarrados "blues". Saint Louis, Memphis, Beale Street y muchísimos más son el fruto de sus noches de intensa creación. Los viejos temas de su raza quedan a salvo del olvido, pero su partitura es tan poco exigente que deja a los solistas ancho campo para ganar fama en la recreación. Así, su presencia es constante allá donde se toque jazz; aunque el primer editor a quien pretendió vender un "blues" —el St. Louis— se riera de la partitura de éste porque se trataba de una melodía incompleta a la que faltaban cuatro compases. Hoy es la melodía que hasta el más profano en jazz conoce y tararea, ignorante de su origen. Hoy se sabe por el cine que Glenn Miller, el ídolo musical de la juventud norteamericana, que hizo la segunda guerra mundial, lo adaptó al ritmo de marcha militar y a sus compases desfilaron los ejércitos de Eisenhover, Patton, Marshall, etc. Lo que no se recuerda es que Charlie Creath, uno de los más poderosos trompetas de las escuela de Nueva Orleáns, estalló uno de sus pulmones mientras lo interpretaba demostrando sus facultades a un rival.

William Christopher Handy ha muerto. Tras de su féretro no han ido charangas musicales. Pero los ángeles "blues"...

Se cuenta en las orillas del Mississipí que ha subido al cielo diciendo adiós a todas las cosas con una infinita sencillez. Como el negro de la narración de Saroyan que saluda desde el tren en marcha al niño a quien nadie correspondía sus despedidas:

—Adiós, chico, adiós. Me voy a mi pueblo.—ANTONIO AMADO.

LA POESIA MEXICANA ACTUAL

ESBOZO, no panorama. No nos atrevemos a más. El esbozo lo hace el pintor en papel cartoncillo, dispuesto a borronear. Son las líneas generales que se han de llevar, perfeccionadas, al lienzo o al fresco. Sombras, luces, semitonos, obligarían a mayores precisiones. Así, tratándose de proporcionar una idea general de la poesía actual de México, preferimos llamar "esbozo" a estos renglones, sin compromisos ulteriores de una visión exacta y anchurosa de la actual producción poética de mi país.

"La poesía —ha escrito con acierto Pablo Antonio Cuadra— es constitucionalmente abundante en América" (1).

Y este primer obstáculo para un trabajo de síntesis ofrécese insalvable a primera vista. Habremos, por ello, de optar por la supresión de algunos poetas, ya que, como hace notar Rondalla Jarrel en un artículo sobre *The oscurity of the poet,* en algunos países de América, desde el Presidente hasta el portero y el criado hacen poemas, y para mayor aclaración añade: y no de cualquier tipo, sino surrealista (2). ¡Hipérbole evidente!, pero que da idea de algunas dificultades para encerrar en pocas palabras el panorama total de la poesía de un país americano.

Nos referiremos a la poesía actual, distinguiéndola de la "moderna" ya que suele ésta partir, por lo que toca a México, de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), y esto nos obligaría a detenernos espaciadamente en los poetas hasta ahora más representativos de la poesía mexicana de este siglo, como serían, tras el propio Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada, Ramón López Velarde, Enrique González Martínez. De algunos de los mencionados, como los citados en último término, habremos de arrancar forzosamente por la definitiva influencia que representan y los nuevos cauces que abren a la poesía contem-

(1) Pablo Antonio Cuadra, *Dos mares y cinco continentes* (La nueva poesía de Hispanoamérica a través de cinco poetas). CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, junio 1955, Madrid, núm. 66, p. 339.

(2) Cit. por Pablo Antonio Cuadra, art. cit., ibídem.