Sección Bibliográfica

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y EL ARTE

Arnold Hauser, nacido en 1892, es de origen húngaro, y súbdito británico desde 1948. El presente libro (*), editado en siete países y merecedor del premio literario 1953-54 que otorga la Asociación de Críticos Alemanes de Berlín es, efectivamente, «una de las más importantes creaciones intelectuales de mediados de nuestro siglo». El gran tema de la obra, concebida en síntesis, y como su nombre indica, versa sobre el estudio del arte en función de sus orígenes, tanto económicos como políticos y sociales. Nunca prescinde A. Hauser, al enjuiciar determinado fenómeno artístico, de esta complicada trabazón, documentándose a través de extensa y seleccionada bibliografía. En total, abarca las siguientes evoluciones: Prehistoria, Antiguas culturas orientales, Grecia y Roma, Edad Media, Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, Clasicismo, Romanticismo, Naturalismo, Impresionismo y «Bajo el signo del cine».

Cualquier otra explicación, empieza A. Hauser, que no se refiera al arte paleolítico en el sentido de que su objetivo inmediato era económico y no religioso, resulta insostenible. Tampoco eran sus formas decorativas y expresivas, sino mágicas y antropomórficas. El paso del Paleolítico al Neolítico queda determinado por dos factores: uno es la transformación de la economía meramente consumidora del cazador en la economía constructiva, y el otro es la distinta concepción del mundo originada por el nuevo tipo económico. Así, al final del Paleolítico se encuentran ya desarrolladas las tres formas básicas de representación plástica: «imitativa», «informativa» y «decorativa», esto es, el retrato naturalista, el signo pictográfico y la ornamentación abstracta.

En Egipto es donde se rompe por primera vez el principio de economía doméstica, que consistía en la limitación de la producción por las inmediatas necesidades propias, permitiendo al artesano trabajar para una clientela. Especificando la estereotipación del arte en el Imperio Medio, Hauser examina todo lo relativo a la frontalidad egipcia desde ángulos nuevos.

(*) ARNOLD HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte.*—Ediciones «Guadarrama». Madrid, 1957. 3 vols., 96 ilustraciones, 1.306 págs. Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes.

El arte cretense representa para la sociología el problema más difícil del círculo artístico del Antiguo Oriente, por su colorismo y alegría en contraposición con el mundo abstracto del geometrismo, explicado quizá por el papel relativamente subordinado que desempeña la religión en la vida pública cretense.

I. Grecia y Roma.

En el comienzo de la era heroica cambia la función social de la poesía y la situación social del poeta, que sale del anonimato. Se empieza a disolver la comunidad tribal, y ello conduce a un cruel individualismo, debiéndose entender así la poesía de la era heroica.

El rapsoda es un fenómeno de transición entre el poeta y el actor. A este propósito declara A. H. que «la poesía épica popular» griega es un invento de la filología romántica y que la leyenda heroica sólo muy tarde, bajo forma de la épica, se hace popular, con Hesíodo, primera expresión poética de una tensión social. Con Píndaro se da el paso decisivo hacia el poeta de profesión y, unido al desarrollo de formas de vida urbanas y a la intensificación de relaciones comerciales, la concepción individualista gana primacía en todos los terrenos culturales, no siendo ya el arte medio para un fin, sino fin y objetivo en sí mismo.

La tragedia es la más característica creación de la democracia ateniense y expresa muy marcadamente los antagonismos de la estructuración social. Resulta una falsificación histórica la concepción posterior sugerida por el neoclasicismo y romanticismo de un teatro ático como ideal de teatro nacional. El verdadero teatro popular de los antiguos fué el mimo, género naturalista y democrático y, en realidad, la tragedia griega es, estrictamente dicho, «teatro político» (final de las *Euménides*). Con los sofistas de la ilustración griega comienza la historia del racionalismo occidental, la crítica de dogmas, convencionalismos, y el descubrimiento del relativismo filosófico con Eurípides a la cabeza, al que se le atribuyen ideas existencialistas. El Hermes de Praxíteles es el más elocuente símbolo de la evolución (siglo IV). En Eurípides aparece ya —antes que el terror a lo divino— el desaliento y extrañeza ante el azar y destino humanos, mientras Platón representa la tendencia reaccionaria y antirrelativista.

En la era helenística resultan perceptibles por primera vez las consecuencias inevitables de la especialización y despersonalización en el investigar, la pura erudición y el peligro del eclecticismo, que tanto recuerdan nuestra propia época.

Si el arte griego fué oriental y plástico, monumental, conmemorativo, sin acción o pobre en ella, nada épico ni dramático, el arte romano y cristiano occidental es ilustrativo, épico-ilusionista, dramático y con movimiento cinematográfico, de imágenes continuativas.

Y con la veneración de la obra de arte y el desprecio por el autor en la época imperial romana —un artista remunerado descendía en la escala social—, llegamos a la Edad Media.

En el ideal de vida cristiana cambian, si no las formas externas, sí la función social del arte, estimándose la finalidad de educación moral su más típico rasgo. Sólo cuando la Iglesia llega a la soberanía crea un estilo artístico sin nada común a la antigüedad clásica.

En ninguna parte de Occidente fué el Estado tan teocrático como en Bizancio. El césaro-papismo produjo un arte solemne y abstracto, y «sólo en Versalles vuelve a ser tan absolutamente áulico». Destaca en el movimiento iconoclasta bizantino la lucha emprendida por el poder central contra el monacato y el pueblo. En definitiva, se trató de restar a los monjes los medios de propaganda que mermaban el totalitarismo del emperador, produciendo ello artísticamente un retroceso al estilo decorativo helenístico, por lo cual puede designarse el segundo florecimiento del arte bizantino, siglos IX y X, como una consecuencia del movimiento iconoclasta.

Estudiando el período comprendido entre las invasiones bárbaras y Carlomagno, A. H. menciona la decadencia ciudadana, el estancamiento cultural, la falta de una capital real (tiempo merovingio), el predominio del clero y el sentido artístico: ornamentación plana, juego de líneas y caligrafía. Con Carlomagno viene el renacimiento carolingio, más que renacimiento, continuación de la antigüedad tardía romana, de notables superaciones, pues logra obtener la reproducción del cuerpo humano en su capacidad tridimensional.

Sigue, en el libro que reseñamos, un maravilloso intento de fijar todo lo relacionado con los cantos heroicos, canciones de gesta, leyendas, epopeyas, juglares —símbolos de la degradación del canto heroico— y la épica en general. Estima A. H. la epopeya heroica como lo que se denomina «poesía hereditaria», situándola entre la poesía de arte que se mueve libremente y la poesía popular que está sujeta por la tradición.

El romano era un arte monástico, pero también aristocrático. Arnold Hauser analiza las relaciones mantenidas entre la nobleza secular y el clero. El feudalismo es la institución del siglo IX que, mediante la creación de un ejército armado a caballo, intenta luchar con diversos factores hostiles. El rasgo que influye en la cultura espiritual de la época es la falta de todo estímulo para la superproducción.

Con espíritu autoritario, militante, remata la Iglesia el edificio de la cultura medieval, absolutista, e impera la idea del apocalipsis, del juicio final, etc. Ocurre el arte románico con la construcción de las primeras catedrales, que se llamaron «imperiales» y dedicadas más que a los fieles a la gloria de Dios. Grandes temas del románico: el Juicio Final y la Pasión. El XI, brillante en arquitectura, lo fué asimismo en filosofía escolástica.

A. H. considera el gótico como el cambio más profundo en la historia del arte moderno. ¿Cómo ocurrió este radical cambio de estilo? ¿Cómo nació la nueva concepción artística tan próxima a nuestras sensibilidades de hoy? ¿A qué cambios sociales y económicos estuvo vinculado? A. H. responde a estas preguntas y se refiere a la nueva economía monetaria que origina mayor libertad y flexibilidad; al afianzamiento de la burguesía como «tercer estado», que determinará el curso de la historia moderna; a la popularización del cristianismo —mitigado en lo dogmático y de más contenido moral—; al nacimiento de la caballería —antaño mera clase de guerreros profesionales—, su integración en la nobleza y su profunda conciencia clasista y su sistema de virtudes, considerando A. H. difícil la filiación de las dos creaciones culturales de la caballería: el nuevo ideal amoroso y la nueva lírica del amor. Son de gran importancia estos factores determinantes del culto a la mujer y del origen de la poesía trovadoresca, laica, y opuesta al espíritu ascético jerárquico de la Iglesia. Trovadores y juglares crean el hábito de la lectura y dicho afán produce el fenómeno de la efímera literatura de moda, cuyo primer ejemplo es la novela amorosa cortesana.

El dualismo del gótico consiste en cierto panteísmo conducente a la rehabilitación de la naturaleza y a la atención por la dinámica individual. De aquí la teoría filosófica de la «doble verdad»; es decir, la existencia de dos fuentes distintas de verdad. A. H. desarrolla a continuación un profundo ensayo sobre la arquitectura gótica en relación con otros órdenes sociales.

El arte burgués del gótico tardío produce nivelación social, dada una especie de fusión nobleburguesa y desaparición de la caballería, pues al mecanizarse la guerra se inactualiza la actitud individual caballeresca, creándose desde el siglo XIV «una peculiar clase laboral excluída de toda posibilidad de medro, que forma el sustrato de la nueva forma de producción, muy semejante ya a nuestra moderna industria». Lo singular del arte de la baja Edad Media está en el descubrimiento del valor intrínseco del naturalismo, en el abandono del sentido simbólico, comenzando así el predominio de la psicología en la

literatura y revelado el triunfo del espíritu burgués sobre el caballeresco.

Nuestra concepción del mundo, naturalista y científica, es esencialmente creación del Renacimiento, pero el impulso hacia la nueva orientación en la que la concepción que surge tiene su origen lo dió el nominalismo de la Edad Media, así como el descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un hallazgo del liberalismo del XIX. El Renacimiento fué sólo anticlerical, antiescolástico y antiascético, pero no incrédulo como pretende el liberalismo y la ilustración. La rígida y mesurada solemnidad del arte medieval cede ante un lenguaje formal, alegre, claro y bien articulado. Luego nos ofrece el Renacimiento las luchas de clases en Italia, los Médicis, la aparición de la renta, Giotto, primer maestro del naturalismo en Italia; la hibridez estilística, la burguesía con sus peculiaridades y evolución, la aparición del coleccionista privado, paralelismos entre las cortes medievales y renacentistas (las segundas vienen a ser preparación de los salones literarios, siglos XVII-XVIII, tan importantes en la vida artística europea), etcétera. El Renacimiento no fué una cultura de tenderos y artesanos, ni de una burguesía adinerada medianamente culta, sino el patrimonio celosamente guardado de una *élite* antipopular y empapada de cultura latina. Se especifica la posición social del artista en el Renacimiento, la conciencia artesana y gremial y el principio de la autonomía artística, con Miguel Angel, como consecuencia de la alianza con el humanista, que origina el concepto unitario de arte, obvio hoy, pero desconocido entonces. El artista, pues, asciende meteóricamente en la escala social y goza el favor de grandes señores. Miguel Angel puede despreciar la amistad de príncipes y papas; no es conde, consejero ni superintendente pontificio, pero le llaman «el Divino». En suma, lo fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, con lo que comienza la cientificación del arte, materia ésta profundamente razonada por A. H. Asistimos a la génesis social del Humanismo y su vinculación especial con la pintura.

El clasicismo del XVI consistió en la estilización del arte en sentido monumental, solemne, dado el predominio de la curia papal y datando de entonces la Roma monumental y el pleno Renacimiento. Fueron los más destacados Bramante, Miguel Angel y Rafael, los que desarrollaron la *maniera grande*. Concretando las causas del cambio del naturalismo al clasicismo —considerado lo segundo como pura síntesis de evolución lógica, de perfeccionamiento—, el formalismo y la normatividad del Renacimiento, termina el volumen I.

II. El manierismo.

Sólo cuando se separa el concepto de manierista del de amanerado se obtiene una categoría valiosa. La idea de arte postclásico como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como una rutina fijada o imitadora servil de los grandes maestros del XVII, fué desarrollada, en primer lugar, por Bellori en su biografía de Carracci. Hoy, sigue A. H., empezamos a comprender que en todos los artistas creadores del manierismo: Tintoretto, Greco, Brueghel, etc., el afán estilístico se dirige a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normatividad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Después del primer gran paso en la evolución del arte expresivo moderno (gótico: animación de la figura humana), el segundo lo dió el manierismo con la disolución del objetivismo renacentista y la apelación a la experiencia del espectador.

Con la creación del capitalismo nacen inquietudes —protestantismo— que nos llevan a la evolución religiosa típica de la época de transición Renacimiento-Contrarreforma, al apasionamiento espiritual de Miguel Angel y a su «grito de liberación del caos». Tras Maquiavelo y sus doctrinas de la doble verdad (separación de la práctica política y los ideales cristianos) nace —Concilio de Trento—, salvando un período de intolerancia religiosa, la teoría manierista de que el arte crea no según la naturaleza, sino *como* la naturaleza, entrañándose así la participación del artista en lo divino.

Aludiendo a la segunda derrota de la caballería, A. H. considera el renacimiento del romanticismo caballeresco —siglo XVI en Francia y España— como síntoma del incipiente predominio de la forma autoritaria del Estado. Cervantes y Shakespeare representan la tragedia del idealismo. Aquí se traza un cuadro de la Inglaterra isabelina y se estudia a Shakespeare en relación con sus opiniones políticas, el medio social, el teatro popular, humanismo, naturalismo y manierismo, como antes se expuso el idealismo y racionalidad cervantinos.

Barroco.

La denominación del arte del XVII bajo el nombre de barroco es moderna. El concepto fué aplicado en el XVIII, todavía a aquellos fenómenos del arte que eran sentidos, conforme a la teoría clasicista de entonces, como confusos y extravagantes. Se debe principalmente a

Wölfflin y Riegl el cambio en la valoración del mismo. Si bien Wölfflin comprueba las formulaciones vitales del barroco, A. H. mantiene la idea de que realmente estas formulaciones se completaron en el barroco, pero ampliamente preparadas por el Renacimiento y el manierismo. La voluntad artística del barroco es en lo pictórico cinematográfica, dada la inexistencia de signos que pudieran delatar interés por el espectador. «El manierismo debía ser ascético, negador del mundo; el barroco puede seguir una dirección más liberal y gozadora de los sentidos.»

Rococó, clasicismo y romanticismo.

A la disolución del arte cortesano nace una evolución que concluirá en lo político con la revolución francesa y en lo artístico con el romanticismo, y que empieza socavando el poder real. El recocó representa la última fase de una cultura social en la que «bello» y «artístico» son todavía sinónimos.

La dirección intelectual pasa en el XVIII de Francia a Inglaterra, de donde arranca a mediados de siglo el gran movimiento romántico y recibe aquí también la Ilustración su impulso definitivo. Desde principios de siglo se vienen difundiendo los periódicos y surge un nuevo público lector, integrado en su mayoría por burgueses. A cuenta de la tensión entre *tories* y *wighs* concrétase el escritor de panfletos políticos —Defoe, Swift— como fenómeno social regular. En 1780 sustituye el editor a esta literatura de mecenazgo. El individualismo inglés tiene expresión en la revolución industrial, comenzando la auténtica Edad Moderna con las grandes factorías racionalizadas, la nueva articulación social (la moderna clase patronal, el moderno proletariado industrial, etc.) y la era del gran capitalismo. Señala A. H., agudo, la esencia de la revolución industrial y el advenimiento del individualismo por la despersonalización del proceso de la cultura, junto con el emocionalismo y el prerromanticismo, del que puede hablarse ya con propiedad a partir de Richardson, mediocre, pero de significación en su época, ya que sus tendencias recibieron validez general de manos de Rousseau, cuya originalidad consistió en la tesis de que la civilización era un fenómeno de degeneración, tesis monstruosa para el humanismo de la Ilustración.

Seguidamente A. H. insiste en Rousseau y abona el terreno para penetrar de lleno en los grandes movimientos artísticos de la Ilustración y Romanticismo alemanes y europeos, considerando a Rousseau y a Voltaire como símbolos de la cultura europea en tal momento;

es decir, el racionalismo volteriano y el naturalismo rousseauniano, engendrando el segundo el concepto de la literatura vívida y confidencial, subjetivista. La herencia espiritual de Rousseau influye en tipos de creación literaria, que van desde Werther o Julián Sorel al Hans Castorp de Mann.

Hasta el XVIII no existe música propiamente espontánea, y este nuevo concepto de subjetivismo musical conduce al conflicto social entre la música de encargo, cortesana, y la del sentimiento personal del autor, siendo el ejemplo más conocido la desavenencia de Mozart con su protector, el arzobispo de Salzburgo.

Asimismo estudia A. H. el origen del drama burgués, del que es Diderot figura importante, por crear —representando las obras como si no hubiera presente ningún público— el ilusionismo completo del teatro.

Respecto a Alemania y la Ilustración se plantea el estado político-económico-social alemán, con una orientación justificativa del porqué la burguesía no llegó nunca a una auténtica asimilación de la Ilustración. Hasta Klopstock, primer poeta profesional, no hay en Alemania escritores libres. El hábito mental, denominado «pensamiento alemán», «ciencia alemana», etc., no debe ser considerado como expresión de una característica nacional constante, sino modos de pensamiento y lenguaje que surgen en períodos determinados (segunda mitad del XVIII, por obra de la intelectualidad burguesa). Aquí A. H. detalla el racionalismo de la Ilustración y la «superación» del mismo por el prerromanticismo y el *Sturm und Drang,* concepción idealista que despreciaba la realidad empírica partiendo de la teoría del conocimiento metafísico de Kant. Lo más esencial de la antítesis es la importante evolución del subjetivismo y la idea del genio como cúspide de los valores humanos. En el empeño de reflejar tan complejísimo aspecto de la filosofía del arte, A. H. dedica un profundo ensayo a Herder y a Goethe, quienes, con Schiller, constituyen los componentes clásicos del Renacimiento alemán, retardado y paralelo al clasicismo francés.

El clasicismo que se extiende desde la mitad del XVIII hasta la revolución de julio en Francia es de fases distintas ininterrumpidas, denominada la primera —1750-80— «clasicismo rococó», especie de ideal puritano de oposición al hedonismo de la época. David representa una fórmula de compromiso entre dos tendencias antagónicas: concepción de lo clásico y lo moderno como maneras hostiles. Winckelmann inaugura la ciencia arqueológica. Con la revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política. La gran conquista de la revolución para el arte, y referida al Romanticismo, es ésta: "Toda expresión in-

dividual es única y tiene sus propias leyes, su propia tabla de valores en sí.»

El Romanticismo fué no sólo un movimiento general a toda Europa que creara un lenguaje literario universal, sino que acreditó ser una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. La tesis de A. H. se encamina a demostrar que es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente, la idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio. Para ello Hauser dirime temas como la filosofía «emanista» de la historia, la huída del presente, el desarraigo, la literatura de emigrados, con Chateaubriand; la Restauración en Francia, las camarillas románticas, la génesis de la bohemia, el arte por el arte, el teatro, Shelley, Byron y su héroe, Scott, como auténtico creador de la novela de historia social; Delacroix, primer representante de la pintura romántica y el más grande, y, por último, el Romanticismo en la música y su incapacidad o indecisión para representar el mundo como un conjunto, característica que se observa en el abandono de la música microcósmica, la sinfonía, la sonata, por la fantasía, la rapsodia, el poema sinfónico, etc. Para el clasicismo la poesía era el arte principal, así como el Romanticismo temprano estuvo en parte basado en la pintura; pero el Romanticismo posterior depende enteramente de la música.

III. Naturalismo e impresionismo

Alrededor de 1830 comienza el siglo XIX, el orden social y artístico en que nosotros estamos arraigados. El primer movimiento decisivo muestra una profunda escisión en la literatura. El segundo lo constituye el comienzo de la lucha de la clase trabajadora por la influencia política tan pronto como se consuma la emancipación de la burguesía. Conquista artística más importante del siglo: creación de la novela naturalista. Predomina el capital y los modernos conceptos socialistas consolidados con la creación de las fábricas mecanizadas, y extensiva también dicha industrialización a la literatura —prensa, folletín, etc., interesantes por lo que significan de democratización en el público lector—. Tras lo que en cierto modo es la suma de la teoría estética —el contradictorio y utópico *art pour l'art*—, el propio Romanticismo y el activismo, A. H. desarrolla la más importante ten-

dencia representada por el naturalismo de Stendhal y Balzac, continuadores y disolucionadores del Romanticismo a un tiempo. (En este análisis historiado están contenidas las premisas más interesantes y acaso exhaustivas de dichos género y autores.)

El segundo imperio y la nueva burguesía capitalista provocan en Francia una general decadencia y confusión artísticas, valuándose la fase histórica como el período clásico del eclecticismo, y ello conduce a A. H. al estudio detenido del naturalismo de mediados de siglo y al esteticismo nihilista de Flaubert, antisocial, a su «bovarysmo», su sentido del tiempo y a su subjetivismo disociador. El cientifismo propio naturalista alcanza su punto culminante en la obra de Zola, considerable sociólogo que, pese a su objetividad, no escapa a la savia del siglo: el Romanticismo. Lo no romántico de esta época es la literatura ameno-idealista de la burguesía, a lo Feuillet, tranquilizadora y falsa. El producto artístico más original del segundo imperio es la opereta, continuación de dos antiguos géneros, la *ópera buffa* y el *vaudeville*, que trae algo del espíritu festivo y antirromántico del XVIII, siendo Offenbach el representante del gusto parisino del momento. Luego la gran ópera (Meyerbeer) se convierte en el género favorito de la burguesía.

A diferencia de Francia, donde el odio contra la burguesía logra expresión en un naturalismo estricto, en Inglaterra, sin revoluciones desde el XVII, surge aquel segundo romanticismo y la voz resonante de Carlyle, «el primero y más original de los matarratas que prepararon el camino de Mussolini y Hitler». La trayectoria de Carlyle sigue con Ruskin y el movimiento prerrafaelista, antivictoriano. Estos son idealistas, moralistas, eróticos, vergonzantes, decorativos. El simbolismo moderno y el neorromanticismo tienen en parte su fuente en este estilo artificial. W. Morris es el continuador de Ruskin en sus teorías sobre la decadencia del arte y la urgencia de transformar la sociedad en un retorno a los períodos artesanos. La novela social moderna brota en Inglaterra alrededor de 1830, y sus primeros representantes son irracionalistas, pero que continúan —Dickens sobre todo— la gran tradición social de Scott y la línea filantrópica de Defoe y Golsmith. La popular grandeza de Dickens obtiene de A. H. unas extendidas y entusiastas páginas. Con G. Eliot se realiza en la historia de la novela inglesa la vuelta hacia la introversión, lo que significa una ruptura con el Romanticismo y un primer intento de sustituir sus valores fundamentales. Las páginas siguientes, hasta la novela rusa, son sociológicas y concretan el proceso de independencia de la intelectualidad frente a la burguesía. Si la novela occidental termina con la exposición del individuo extrañado de la sociedad, la rusa describe

íntegramente la lucha contra los demonios, la mística torturada, que llevan al individuo también a separarse de la comunidad. La novela rusa, pese a su juventud, con Dostoiewski y Tolstoi, arrebata la dirección a la francesa e inglesa y pasa a convertirse en la forma literaria más vital y progresista de la época.

El método impresionista quiere acentuar el sentido heráclito del mundo de que la realidad no es un ser, sino un volverse; no un estado, sino un ocurrir. El fenómeno impresionista no está bien perfilado en lo literario, ya que se confunden las tendencias naturalistas y simbolistas. La evolución siguiente, el hedonismo estético —actitud meramente contemplativa—, sustituye el ideal de naturalidad por otro artificial, tendencia que A. H. asimila como a una forma de la fuga romántica, pues consistía en decidido temor a realizar las ilusiones, a cambiarlas por la imperfección de la vida. En el decenio de 1880 se designa el hedonismo estético de la época como «decadencia». «Se apodera de los hombres una auténtica borrachera de ruina», pero conexionada con el rousseanismo, el tedio byroniano y el afán de muerte del Romanticismo. A. H. distingue tres fases en el bohemio extrañamiento del artista: el bohemio de la época romántica, el de la naturalista y el de la impresionista. Una vez estudiados los dos primeros, A. H., con prosa tensa, nerviosa, interrogadora, alcanza calidades insospechadas al indagar a Rimbaud, el joven y aterrador nihilista, criminal de sí mismo —fruto de la semilla flaubertiana—, y acaso el fundador de la poesía moderna. Después de 1890 se empieza a hablar de simbolismo, que es la *poésie pure,* irracional. Mallarmé asegura que «nombrar» un objeto es destruir el placer gradual de su adivinación. El nuevo misticismo del lenguaje viene de Rimbaud. El fenómeno más curioso del impresionismo europeo es su adopción por Rusia en la figura de Chekhov, supremo apologista de la quiebra e ineficacia humanas. El primer drama naturalista fué *Les Corbeaux*, de Bécquer, 1882, y la figura central del movimiento Ibsen, liquidador del esteticismo romántico y discípulo, en tal sentido, de Kierkegaard. Rubeck, héroe del último drama de Ibsen, reniega de su obra artística y exclama: «¡Una noche de verano contigo en las montañas, contigo, Irene, esto hubiera sido la vida!» La expresión precedente contiene el juicio de todo el Arte Moderno. El único discípulo verdadero de Ibsen es Shaw.

En el último ensayo del capítulo «Impresionismo» debate A. H. lo que llama «psicología del desvelamiento», esto es, la dirección que señala la concepción del mundo de finales de siglo. Tanto las teorías de Nietzsche, de Freud (lo líbido en éste y sus limitaciones económico-sociales), como de Marx se contrastan y clarifican en un alarde de

esquematización. La filosofía de los últimos decenios del siglo está condicionada por el impresionismo y es un elemento común a Nietzsche, Bergson, el pragmatismo y la totalidad de las tendencias filosóficas independientes del idealismo académico. El pensamiento impresionista encuentra su expresión más pura en la interpretación del tiempo medio bergsoniano, que se novela después en Proust, quien afirma que los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos.

«Bajo el signo del cine.»

El siglo XX comienza tras la primera guerra mundial, en los años veintitantos, y sus tres corrientes artísticas principales tienen precedentes en el siglo anterior: el cubismo, en Cézanne y los neoclásicos; el expresionismo, en Van Gogh y Strindberg; el surrealismo, en Rimbaud y Lautréamont. La relación del arte postimpresionista con la naturaleza es la de violarla, y su intención, la de manifestarse con la inteligencia, no desde las emociones, escapando a toda costa del «complaciente esteticismo sensual» impresionista. A. H. estudia sucinta, pero brillantemente, la estructura del arte moderno en sus complejas y fundamentales manifestaciones, esto es, dadaísmo, surrealismo y su relación con los simbolistas; las eclécticas tendencias que giran en torno a la creación de arte, ya sea onírica o consciente, paradigmas de toda la imagen del mundo (Picasso, Kafka, Joyce, etc.); la crisis de la novela psicológica con Proust, ya que los escritores del XIX estudiaban la psicología como el polo opuesto al mundo de la realidad física, como un conflicto entre sujeto y objeto, y en Proust se convierte la totalidad de la existencia en el mero contenido de la conciencia, lo cual engendra un nuevo concepto del tiempo —base: simultaneidad. Naturaleza: espacialización temporal— inspirado, adelanta A. H., en el espíritu de la forma cinematográfica, tema de enorme interés que A. H. desarrolla seguidamente, estableciendo paralelos definidores entre Proust, Joyce, la cinemática y sus análogos conceptos del tiempo —de orígenes bergsonianos—, esto es, «la simultaneidad de los estados de alma», que informa todo el arte moderno.

Termina esta excepcional obra con un estudio amplio, autorizado, sobre la necesidad de educar intelectualmente a la masa antes que simplificar las aspiraciones artísticas, y que para mitigar el monopolio cultural son fundamentales premisas de índole económica y social.—Eduardo Tijeras.

I

KATHRYN HULME: *Historia de una monja*. Editorial Exito, S. A. Barcelona, 1957. 360 páginas.

Historia de una monja es novela "best-seller", últimamente traducida a todas las lenguas, poderosamente recabada por Hollywood para el cine y publicada ahora en España, tras de excelente traducción por Rafael Santos Torroella, a cargo de la barcelonesa "Exito". Al trabajo de Santos aludiremos al final y aparte. Lo que ahora nos interesa es educir las causas determinantes de la rápida y fabulosa propagación de *Historia de una monja,* de su condición de "best-seller", indagación en que se fundamenta el motivo capital de nuestra nota.

Parece acertado pensar que la primera razón justificante de la balumba promovida por *Historia de una monja* consiste justamente en que su protagonista sea una monja. Esto, que ni quita ni añade importancia, naturalmente, a la novela en sí, vale, en cambio, para polarizar hacia ella la atención sentimental y universal de millones de lectoras y lectores, que al sólo enunciado del título del libro sienten ya inclinarse hacia él su interés y su simpatía. La monja y —aunque en menor medida— el sacerdote, suelen ser buenos vehículos del éxito literario, procediendo sus figuras, como proceden, de la difícil y comprometida zona que relaciona a las incertidumbres de la humanidad con su alto destino posterior. Las vicisitudes de estos personajes religiosos, literariamente tratadas, tienen casi siempre el efecto de promover en las conciencias una doble y curiosa corriente sentimental, que, de un lado, fluye hacia los extremos de una lógica y simple curiosidad, y, del otro, al deseo de un muy riguroso juicio, ligeramente malsano, al respecto de sus actividades, sentimientos y reacciones personales.

Otro de los motivos que informan el rápido impulso de *Historia de una monja* será también la diversidad de ambientes, mayormente exóticos, en que se sitúa la acción de la novela y, sobre todo, su *contemporaneidad,* es decir, la vigencia y actualidad del momento en que se producen sus personajes. Tanto a las enfermas mentales del sanatorio en que Sor Lucas inicia su tarea como a los heridos de la segunda guerra y, desde un ángulo nuevo y peculiar (tocado también a lo breve, pero magistralmente por Hemingway), a los propios indígenas del Congo Belga, puestos en súbito contacto con los signos y modos actuales, resulta indudable que Kathryn Hulme, escritora de largo oficio, ha sabido infundirles un soplo de actualidad viva; son frutos de su tiempo, que es el nuestro, y esta feliz coincidencia parece ser perfectamente indispensable para que una obra, cualquiera, corra mundo. No se trata, por lo visto, de lo que un personaje *es,* sino de *cómo hace lo que hace,* de cómo responde fielmente a una serie de imperativos colectivos e invariables. En este sentido, el pescador Santiago de *El viejo y el mar* es en momentos, sin duda, tan actual como Charlie Anderson, el hombre maquinal de *El gran dinero,* y en esta misma homogeneidad en lo actual responde el clima novelesco, no alto de nivel, de *Historia de una monja.*

La figura central del relato, Gabriela Van Der Mal, proviene de un plano científico cuya carga de tipo enjuiciador, prácticamente intelectual, y nada más que esa carga, la dificultan el acceso al estado de gracia a que su vocación religiosa aspira; ni a través de una ardua serie de pruebas, autohumillaciones y renuncias conseguirá Sor Lucas dar en el blanco de sus altas apetencias espirituales. El tema, según se ve, es tan anchamente propicio al público y de tanto valor moral, como poco nuevo. Pero es primera obligación saber que el valor de la originalidad artística no está tanto en el tema tratado como en la calidad con que se trató. Kathryn Hulme, según se nos informa en la solapa del libro, es autora de sobrado oficio y de largas experiencias humanas (cabeza de un equipo de la UNRRA dedicado a la repatriación de deportados en Alemania, Premio Atlantic 1953 con *The Wild Place,* etc.), que se reflejan claramente, tanto como las limitaciones de su fuerza creadora, en *Historia de una monja.* Por fortuna,

la labor de traducción de Rafael Santos Torroella, escritor probado en todas las pruebas, es un modelo de fidelidad al tiempo que de riqueza lingüística, de experta sencillez y de justeza de estilo, acertando ellas a realzar las virtudes y a suplir con creces las lagunas del libro —que, ciertamente, no son muchas ni muy grandes, como tampoco, repetimos, es superlativa su calidad—, mediante el empleo de una técnica bella y fácil.

Unas páginas de Ronald J. Fick, procedentes de un estudio sobre *Historia de una monja*, aparecido en "The Catholic World", abren a modo de prólogo el volumen, sólida y sobriamente editado en tela.—FERNANDO QUIÑONES.

2

CARLO CONSIGLIO: *"Italia, fuente de poesía" e altri studi di letteratura spagnola.* Bari. Casa editrice Alfredo Cressati, S. A.

Carlo Consiglio, profesor hace tiempo en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, ha reunido ahora una serie de artículos de tema español con el título *"Italia, fuente de poesía", e altri studi di letteratura spagnola.* Tres artículos se refieren a Goldoni en España. El primero, a las relaciones entre Leandro Fernández de Moratín y el escritor italiano, joven aquél y ya próximo al final de una gloriosa carrera literaria éste. Parte Consiglio de su encuentro en Francia y de las cartas a Eugenio de Llaguno y Amírola, en que refiere Moratín sus visitas a Goldoni. Consiglio enumera los textos de Goldoni, que Moratín, de una u otra forma, revela haber conocido (21); pasa revista a las citas de Goldoni en obras moratinianas —junto a nombres de autores dramáticos famosos— y a los juicios de Moratín sobre el puesto de Goldoni en la historia del teatro italiano y el teatro de dicho autor. En realidad, el español entendía de manera distinta que Goldoni la vida y su representación escénica; ello explica, según Consiglio, que no le imitase.

El segundo artículo, "Goldoni in Spain" es un comentario del libro de Rogers. En él añade Consiglio ediciones de comedias musicales traducidas al castellano y no citadas por Rogers, y formula juiciosos reparos al trabajo de éste. En el tercer artículo precisa el influjo de Goldoni en Bretón de los Herreros; ambos ofrecen semejanzas en la variedad de temas; ambos escribieron de manera fecunda. Junto a las semejanzas, Consiglio señala las diferencias: Bretón vence a Goldoni en lenguaje; Goldoni a Bretón, en vivacidad dramática.

En "Il 'poema a Lisi' e il suo petrarchismo", Consiglio pretende refutar una afirmación de Alonso Zamora Vicente ("Sobre Petrarquismo". Universidad de Santiago de Compostela. 1945: "al acabarse del siglo XVI puede darse por terminado el empuje petrarquista"). Antonio González de Salas, en los *Preliminares del Parnaso Español,* advirtió las analogías entre Petrarca y Quevedo. Consiglio parte de esta noticia con el fin de atenuar, al menos, la afirmación de Zamora; examina las semejanzas entre los dos poetas. Quevedo, según Consiglio, tuvo presente, cuando escribió estos versos del soneto XX:

Atras se queda, Lisi, el sexto año
de mi suspiro: yo, para escarmiento
de los que han de venir, paso adelante,

estos otros del soneto CXVIII de Petrarca:

Rimansi a dietro il sestodecimo anno
de'miei sospiri, ed io trapasso innansi...

González de Salas señaló también la persistencia poética del sentimiento amoroso después de la muerte de la amada en Quevedo por influjo de Petrarca. Consiglio niega tal influjo; el tema no aparece sólo en Quevedo y, además, no puede documentarse con seguridad. Sin embargo, hay pruebas claras de imitación directa de Petrarca por Quevedo; Consiglio enumera las fundamentales. Otras analogías —en la descripción de ciertos rasgos físicos y del espíritu femeninos, etc.— proceden, no de Petrarca, sino de la preceptiva amorosa de aquellos tiempos; lo mismo sucede en los ejemplos de metáforas y del léxico. No se olvide la fama de Petrarca en nuestra poesía anterior a Quevedo: de esa tradición pudo aprender motivos y

expresiones petrarquistas y no directamente en el modelo italiano.

A Cervantes y Ariosto, y a la bibliografía italiana de tema cervantino, dedica Consiglio dos artículos. En el primero compara unas palabras de Don Quijote (capítulo sexto de la segunda parte) con versos de la tercera sátira de Ludovico Ariosto, y concluye: tal vez, literariamente, uno influya en el otro, pero el espíritu de los autores es distinto.

Completan el libro de Consiglio la publicación y comentario de una carta de Giovan Battista Bodoni; una breve historia del italianismo español en nuestros días y un artículo en torno a Italia como tema inspirador de Llovet, Foxá y Adriano del Valle. Hemos de elogiar el acierto de Consiglio en reunir estos artículos —aparecidos algunos en revistas de difícil consulta— por el interés de los asuntos y el estilo, sencillo y agradable, con que los ha tratado.—ALFREDO CARBALLO PICAZO.

3

AGNOLDOMENICO PICA: *Mario Sironi, su vida y sus obras.* Formato en 4.° 143 ilustraciones. Edizioni del Milione-Milán.

Una vez más nos llega un nuevo libro de la serie de *Monografías* de Arte, dedicada a los valores más representativos de la pintura y de la escultura italiana; maestros del arte contemporáneo y de fama internacional. Una vez más nos complace presentar un nuevo alarde del arte tipográfico, limpia y esmeradamente elaborado en cuanto al rico material empleado para llegar con fortuna a lo que bien pudiéramos llamar una obra maestra de un libro de arte; digno homenaje al gran pintor Mario Sironi. Las 143 ilustraciones figuran de la siguiente forma: 120 grabados en negro, 10 dibujos en negro sobre papel en un tono de ocre claro y 24 láminas a todo color. Labor tan admirablemente presentada que, en este caso, merece una admirativa atención en el juicio crítico que hoy dedicamos a este precioso libro. El éxito del libro responde con su belleza al prestigio mundial del pintor. Encuadernado en tela, en un tono azul turquesa, con la firma expresiva de Sironi, en un tono amarillo intenso y *expresionista,* que contrasta con el tono azul ultramar intenso de la misma firma que aquí se repite, pero sobre un fondo blanco. En la primera página hay una gran foto en la cual aparece Sironi en su estudio. Con su traje a lo "Príncipe de Gales", sentado y fumando un cigarrillo; con su mirada soñadora y penetrante nos inspira la confianza de cuanto vamos a ver en el *mundo interior* de sus obras; al artista de facetas geniales, al poeta combativo, nacional y camarada de D'Annunzio; un rostro que revela un cerebro privilegiado. Mas... por su elegante manera de vestir en la *Ville Lumiere* nos daba la impresión de un distinguido actor de cine: era como una protesta de la chalina, de la melena, de la pipa sin tabaco, de la bohemia del *Quartier Latin.* Hojeando el libro, de un excelente papel satinado, las 70 páginas de texto cuya crítica de arte y biografía llevan la firma del muy documentado escritor Agnoldomenico Pica, nos detenemos ante el dibujo autorretrato de Sironi, que da comienzo a la serie de 10 dibujos que ilustran el texto.

La manera con que A. Pica expone con su elegante estilo el proceso de los comienzos de Sironi, la reproducción de los dibujos, nos proporcionan el placer de apreciar el progreso del artista. Los 10 dibujos están hechos con lapicero negro (blando), sobre un papel de color ocre claro, cuya ejecución y reproducción tipográfica merece una definida atención. Desde el primer dibujo (autorretrato) hasta el último de ellos, gracias a la fidelidad y limpieza de la reproducción, podemos observar cómo la dureza y precisión de la línea y el modelado han traicionado a la libertad del *trazo nativo.* En el autorretrato y en los primeros dibujos Sironi obedece sin rebelarse; él es fiel a lo constructivo y a lo tradicional: es hijo de una madre toscana y de un padre lombardo. Mas, continuamos hojeando, y Pica con su agudeza de crítico italiano, que sabe entrar en el *mundo interior* del artista para analizar la marcha progresiva de la técnica de las *dudas* y las certezas que buscan la solución del mismo conflicto en

la significación profunda del arte, nos lleva paso a paso por el camino recorrido por Sironi: su actuación *futurista*, hasta las últimas obras conocidas del inquieto y culto pintor; el *futurismo*, al cual deja Sironi por "su ingenua infatuación por el mito maquinista e industrial"; la aventura de París, con el *cubismo* y el *vanguardismo* internacional, y el viaje a Alemania, en donde Sironi siente la influencia del *expresionismo* nórdico; las fuertes impresiones recibidas en el Museo de El Louvre, en donde se revela su sensibilidad de italiano, evocando a su país; la formación del famoso "Novecento" y sus experiencias; las actividades de Sironi como crítico de arte y como pintor decorador de composiciones murales; la gran influencia de Sironi en la arquitectura italiana; las obras de Sironi, como pintor escenógrafo para teatros de Italia y el extranjero, y, en fin..., entre otras, la de ser un apasionado de la estampa gráfica y del arte del libro; la bella página estampada; la estética de la tipografía, en la cual llegó a unir la pasión del operador manual en lo moderno y gráfico con la audacia de una ejecución de artista creador, y en la que Sironi ha demostrado tener un gusto y conocimiento "in questo campo, altamente esempiare". En fin, el texto admirable de Pica continúa con sus certeras opiniones y de esta forma sigue presentando el arte y los dibujos de Sironi. Por ejemplo, el de la página 28, "desnudo de una mujer"; aquí no hay solamente el lápiz negro, pues también emplea la "aguada", con una facilidad de maestro fuera de *serie*. No es extraño que al observar este admirable dibujo (que nos da la impresión de ser un original con sus propias calidades). Agnoldomenico Pica evoca a Goya por la violencia representativa y a Daumier por la iniciativa causticidad del gesto y la petulante eficacia de la representación. En el número 14 —composición— la reproducción ha logrado dar el sensible esfumato de un modelado escultórico. Sironi también hizo las esculturas que se reproducen en este libro. En el 36 —composición de tres figuras— la esmerada reproducción nos revela al gran dibujante de *trazo nativo* con la fuerza temperamental del escultor y del pintor: en este dibujo podemos apreciar el estremecimiento del artista, creando con el trazo la energía marcada con el lapicero y lo aterciopelado de las sombras en negro sonoro.

La serie de los 120 grabados en negro, que reproducen admirablemente las obras de Sironi, comienzan con un autorretrato de Sironi en 1908 y llegan hasta el año 1954. Las reproducciones son tan limpias y fieles a las calidades de las obras, que podemos observar la genial audacia de la ejecución; y, en lo lo que es posible en negro, el adivinar la calidad del color, como armonía y riqueza de la pasta de color. Mas en las que podemos gozar una emoción estética por la sensibilidad que posee el colorido, y también por la emoción que nos hace sentir la atmósfera dramática de las obras, son las páginas a todo color. Las láminas, con un papel satinado, excelente de calidad, están pegadas sobre unas cartulinas y dan la impresión de originales, reproducciones que inevitablemente provocan en el crítico de arte una voluntaria admiración, no sólo por la obra del pintor, sino también por la labor científica en que "la pasión del operador manual en lo moderno y gráfico" ha sido capaz de unirse "con la audacia de una ejecución de artista creador". La empresa ya era difícil en las obras que Sironi ejecutara por los años de 1916-1918, con frecuencia de tintas planas y grandes manchas de color, expresando a la manera de la pintura mural el tono limpio y franco y de *factura plana*. Mas al llegar a 1919 con su "caballo blanco" (Tavola III), vemos que el artista entra en el campo que he dado en llamar "una mística de la materia", en la cual la rica pasta de color posee el encanto de tonos superpuestos y que al mezclarse consiguen una deliciosa y rica sustancia y una página de sabor antiguo como la de los maestros venecianos del siglo XVI. Esto, que ya es mucho más difícil conseguir en una reproducción a todo color, en el libro dedicado a Sironi se ha logrado de una manera excelente, no sólo en "el caballo blanco", sino en las intituladas: "El mito" (Tav. VII) y en el impresionante y dramático "San Mar-

tín" (Tav. XI), en que se puede apreciar la belleza de la materia conseguida con una pincelada amplia, espesa, audaz de ejecución y de sorprendente página. Las huellas del pincel expresando el *lenguaje autobiográfico* del pintor impresionan por la fidelidad con que fueron reproducidas. Lo mismo acontece con el precioso paisaje titulado "Montaña" (Tav. X, de 1930), cuya reproducción directa y a todo color nos proporciona el placer de contemplar la belleza de unos ocres dorados y cálidos, unos verdes grisáceos y potentes de sonoridad, una montaña y un cielo en azules vigorosos cuyo trágico celaje, de audacia expresionista, ha hecho exclamar, y con razón, a Agnoldomenico Pica: "En esto está el impresionante prestigio de este escenario sironiano." En efecto, el "escenario sironiano" eminentemente pictórico. Gracias a estos excelentes resultados tipográficos, también podemos contemplar otra de las facetas de Sironi como colorista moderno y de personalidad, que se apoya en la tradición italiana; faceta distinta a las ya comentadas y que ofrecen no menos dificultad para acertar felizmente con la reproducción de las obras. Me refiero a unas obras de 1927 a 1930, que bien pudiéramos llamar "época rosa"; entre las reproducidas en el libro de Sironi, elijo "Desnudo de mujer" y la "Mujer desnuda después del baño". Domina en ellas el acorde en rojo claro, transparente, fresco y viviente de la epidermis femenina. Esas pinceladas, amplias, espontáneas, que en el lenguaje del taller se dicen "restregando el pincel sobre la tela", lo que suele dar hallazgos sorprendentes de color y de matices, en las "planchas" a que me refiero se han reproducido con una fidelidad admirable; las huellas del pincel dejan adivinar el "restregado" del color sobre la tela; y hay más, pues también ha conseguido la reproducción que el lector sienta en la obra de Sironi, como espíritu moderno e inquieto, que vive la angustia de su época: "... Cet ordent sanglot qui roule d'âge en âge...", que decía Baudelaire, y que en el canto pictórico y lírico de Sironi es sustancia absolutamente italiana. Esa atmósfera espiritual que reina en sus obras, el arte tipográfico de este libro que comento, la ha hecho pasar a la estampa con un acierto digno de elogios.

A partir de 1940, Sironi se hace más abstracto. Hasta el año 1953 se reproducen admirablemente unas obras cuyas composiciones de ortodoxia "abstractaron", metafísicamente complicadas. Mas el colorista, rico y sensible, sigue ofreciendo nuevas facetas en el impresionante "escenario sironiano". Las "planchas" a todo color de esta nueva serie de obras son tan admirables que constituyen toda una *tentación* para los enemigos del arte abstracto; la emoción estética que se experimenta contemplando estas láminas es francamente inolvidable. Las reproducciones han llegado a dar todos los matices de rica y sabrosa materia que poseen las obras del arte abstracto de Sironi.—FRANCISCO POMPEY.

4

RAMÓN DE ZUBIRÍA: *La poesía de Antonio Machado.*—"Editorial Gredos". Madrid.

La lista de estudios —y faltan, como es lógico, papeletas— que cierra el libro de Ramón de Zubiría, sobre la poesía de Antonio Machado, revela claramente el interés que despertó en su tiempo y que despierta hoy. Al margen de motivos de naturaleza política, aireados desde fuera con monótona insistencia, y entre nosotros por voces de poca altura, los versos de Machado han merecido numerosos artículos, libros y conferencias de signo estrictamente científico. Faltaba, sí, un trabajo de conjunto, y a llenar ese vacío vienen las páginas de un profesor colombiano, discípulo de Pedro Salinas.

La estilística recomienda la consideración integral de la obra de arte —poema, novela, drama—. El estudio de Zubiría puede clasificarse como estilístico en este sentido: pretende ver la teoría y la práctica de Machado "como un todo armonioso, como la integración de todas sus partes, revelando, si es que ello es posible, el secreto de su orgánica unidad". La poesía, la verdadera poesía, ofrece un inagotable manantial de

sugerencias y ridiculiza, por ello, los intentos de sistematizarla en comentarios rígidos y definitivos. Aquí nos enfrentamos con la visión personal de Zubiría, pero, por la objetividad científica del libro, éste se salva de la impresión fugaz.

Primer problema que se plantea Zubiría: ¿a qué escuela o tendencia puede adscribirse Machado? El poeta manifestó alguna vez su escasa confianza en las etiquetas literarias:

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Y de manera explícita, su desacuerdo con la artificiosidad de la poesía última y su desdén por la retórica y el sentimentalismo de baja categoría. El parecer de los críticos varía notablemente. Una cosa queda a salvo: la clara conciencia de artista en la obra del poeta y su carácter único, personalísimo. Pero Machado vivió en un tiempo concreto, años de cambios de rumbo y de programas revolucionarios; como su época, se sentía innovador libre —en el aspecto formal, sobre todo—, sin desligarse de la tradición en la esencia de su quehacer (temas del tiempo, la muerte, el ser, humorismo resignado, la vida como sueño, etc.). Zubiría parte de la unidad de dicho quehacer. Salinas insistió en que los grandes motivos —tiempo, sueño, amor, preocupación por España, intimicismo, epigramatismo conceptual— están presentes en los versos juveniles de Machado y figuran también con los últimos.

El libro está dividido en dos partes: 1.ª Estudio de los temas fundamentales. 2.ª La teoría poética. La división no alza barreras infranqueables entre uno y otro campo; la teoría aclara, en más de un caso, los versos, y éstos contribuyen a fijar el alcance del pensamiento.

Para Zubiría, los temas fundamentales de Machado son el tiempo, el sueño y el amor. Los tres han merecido valiosos estudios: de Emilio Ballagas, Orestes Belle, José Luis Cano, Carlos Clavería, Ricardo Gullón, López Morillas, Julián Marías, Muñoz Alonso, R. L. Predmore, Ribbans, etc.

El tiempo. ¿Qué entiende Machado por tiempo? Indiscutiblemente no le interesa la noción abstracta, la categoría lógica. Bergson influyó en esa manera de pensar: tiempo vivido con angustia, ligado a un hombre concreto. Poesía: "diálogo del hombre, de un hombre con el tiempo". ¿Con qué o quién dialoga el poeta? He aquí uno de los mayores aciertos del libro de Zubiría; el profesor colombiano distingue dos tipos de desdoblamiento en el eterno diálogo de Machado: en el quehacer filosófico, Abel Martín, Juan de Mairena y Jorge Meneses; en la poesía, la mañana, la tarde, la noche, el agua, la fuente, el reloj, estremecidos por la vibración temporal. ¡Qué riqueza de matices descubre Zubiría en cada circunstancia! La mañana, en la lejanía; la noche, confidente de angustias y sinsabores; la tarde, hora gris, triste; el agua, viejo símbolo del irreparable fluir del hombre; las fuentes, surtidores monótonos, quietas o con vida; el reloj, tic-tac odioso. Escoge Zubiría otros puntos de vista: el tiempo en las cosas —limón, ¿tiempo en fruto?— y las cosas en el tiempo —el paisaje, las estaciones, España—. No podía faltar —como en ningún poeta de verdad— el tema de la muerte en los versos de Machado. Le arrastraba a vivirla su constante preocupación temporal. José Luis Aranguren y Julián Marías han insistido en la coincidencia entre Heidegger y algunas poesías de Machado.

Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar. Mas Ella no faltará a la cita.

La vecindad de la muerte ensombrece la visión del mundo. ¿Se deshacen en polvo los recuerdos, el amor, los sueños? Molesta pesadilla para el poeta, que puebla sus versos de adjetivos —*blanquecinos, borrosos, yerto, confuso*— y de imágenes —*calavera, hueso, asada*— en íntima relación con el tema mortuorio. Pero rasgan la visión tétrica la confian-

za en el triunfo del alma ("quien habla solo espera hablar a Dios un día") y el poder de los sueños.

El sueño. La palabra tiene una semántica que conviene aclarar. Zubiría lo hace en las páginas 69 y 70 de su libro. ¿Qué tipo de sueño preocupa a Machado? El surrealismo concederá importancia al lado oscuro, caótico, del sueño; Machado, claridad y claridad, se entrega al sueño como manera posible de crear y de conocer. El olvido permite al poeta soñar sus recuerdos; la memoria los fijará en sueños. Muchas cosas precipitan al sueño: el regreso de un hermano, la lectura de unos versos, el rasgueo de una guitarra, las fuentes, el vino, el tren... Analiza Zubiría cuidadosamente los objetos y los sujetos de los sueños (Salinas dirá: *Convertir todo en acaso/en asar puro, soñándolo).* ¿Y no tendrá algún oculto sentido el tópico del sueño? Machado, hombre tímido, tal vez veía en ellos una huída frente a un mundo triste y huraño.

El amor. Antes de entrar en el análisis de los versos, Zubiría recuerda la *preceptiva* amorosa de Machado, según el *Cancionero apócrifo* de Abel Martín, y estudia, después, la realidad y representación de la amada —más criatura soñada que carnal— y los últimos datos sobre el tema de acuerdo con publicaciones recientes.

El capítulo cuarto trata de la teoría poética. Machado es uno de los poetas españoles que con más profundidad expresó sus ideas sobre la esencia de su quehacer, sin propósito de ganarse adeptos. Clavería y López Morillas han dedicado valiosas páginas a este aspecto del pensamiento de Machado, pero su aportación necesitaba ser revisada a la vista de materiales inéditos. Machado expresaba su pensamiento con timidez: "Hemos de hablar modestamente de la poesía, sin pretender definirla." Zubiría recurre a Juan de Mairena en busca de la preceptiva de Machado. El capítulo quinto nos lleva al verso y la temporalidad. El poeta exige que el verso exprese directas intuiciones del ser y rechaza, así, una posible lírica con predominio de la inteligencia. Machado procuró y consiguió burlar el monstruo del artificio escribiendo profundamente. Recuérdese la importancia del símbolo, de las imágenes y metáforas en su poesía —al análisis de cada uno de estos puntos dedica Zubiría algunos párrafos—. Todos estos elementos contribuyen a destacar la temporalidad —concreta— en el verso, así como las partes del discurso esencialmente temporales —verbos, adverbios—. La última parte del capítulo quinto está dedicada al estudio de la teoría métrica —rima, romance, poema típico, consonancia, zéjel, soneto—. El siguiente aborda el estudio de Machado como crítico: sus ideas sobre la poesía popular, el romance, Manrique, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y poesía actual. Un apéndice sobre las formas estróficas —clase, ejemplos— y una cuidada bibliografía cierran el libro.

Zubiría ha sabido iluminar muchos aspectos de la obra de Machado, y cumplir, con extraordinario acierto, el propósito inicial: acercarnos a ella sin desintegrarla. Y todo, en una prosa viva, llena de amor y de emoción.—A. CARBALLO PICAZO.

5

TOMÁS PAN: *Cuentos errantes.* Ediciones "Puerta del Sol". Madrid, 1957. 221 páginas.

Muy apreciable talento es el que evidencia en sus *Cuentos errantes* el joven escritor y pintor madrileño que seudonima con el de "Tomás Pan" su nombre verdadero. La lectura cabal de *Cuentos errantes,* el volumen recién editado por "Puerta del Sol", nos descubre un espíritu fino y al día, perfectamente acondicionado para el ejercicio literario, cuya validez no empaña la cierta discontinuidad cualitativa del libro, atribuíble de lleno a la gran juventud del autor.

Un volumen de cuentos es una cosa muy seria, y acaso porque lo es, el cuento, género que parecía llamado a brillar en nuestros días más que en ningún otro tiempo, dada su natural casación de brevedad y calidad, anda carente de salida, de lectores. Al respecto, y en un artículo de periódico publicado no hace mu-

cho, decíamos ya que "uno de los temás más curiosos e interesantes que puedan plantearse hoy sobre el tapete literario es el de la caída del cuento, el de su impopularidad (al parecer, internacional). El nuevo vivir, el poco o ningún tiempo para todo, dejaron en su pequeño santuario a la intocable poesía; ésta quedó reducida a un breve espacio del mundo de las prensas, pero ahí está. La novela, tronco de la vida y peripecia de la idea del hombre, sigue extendiendo, como siempre, sus ramas sobre todo. Lo que se llevó el viento de un modo triste y manifiesto ha sido la flor más lozana de los vastos campos literarios: el cuento". Razón por la que Tomás Pan y su editor se honran uniéndose, con *Cuentos errantes,* al ya no escaso piquete de españoles —escritores, editores, organizadores de premios— que batallan por restituir al cuento literario el lugar y la difusión a que el gran género es acreedor.

De las dos partes en que Tomás Pan divide su libro, la primera incluye los subtitulados *Cuentos de Tierra Quemada* y las *Historias de Viipuri,* médula del volumen; la segunda, los *Cuentos del otro lado del río,* los *Cuentos de acá* y las *Meditaciones de un día sin sol.* Estos tres últimos apartados son, a nuestro criterio, lo menos valioso del libro, aunque, desde luego, no falten en ellos las dotes y facultades básicas que acreditan la calidad literaria del autor. Pero los de esta parte última del libro son, más que cuentos, inteligentes especulaciones, confundidas a veces con el poema en prosa y con más escapes imaginativos y líricos de los que a la auténtica narración breve conviene. Así, sobre todo, los *Cuentos del otro lado del río,* donde, por lo demás, ya decimos que existen chispa, gracia, ternura y misterio, sino que abocados a la poesía, es decir, a una zona literaria destrabada del buen modo narrativo que Tomás Pan mueve en las *Historias de Viipuri* de la primera parte (págs. 45 a la 109). Los seis cuentos de *Historias de Viipuri* son francamente excelentes; campea en ellos ese raro e indispensable equilibrio entre calor y método, también entre realidad exterior y realidad interior, que denotan inequívocamente la presencia del buen cuentista. No se recata en ellos un cierto sentido y un procedimiento poéticos, pero los personajes en que éstos se apoyan no son los graciosos y fantasmagóricos del final del libro, sino personas que suenan a seres vivos verdaderos. Las *Historias de Viipuri* suponen, además, un extraño acierto en el calaje de unas formas de vida, las norteamericanas en concreto, perfectamente intuídas y entrevistas por el autor, lo que pudiera prestarse a una apreciación frívola acerca de su procedencia: estos seres, estas calles, este mundo, se podría pensar, provienen del cine americano y de la lectura de tres o cuatro escritores estadounidenses muy caros a Tomás Pan. Pero vista a fondo la cosa, tal diagnóstico no parece acertado más que en una medida secundaria e insignificante, pues el mundo de *Historias de Viipuri* es, sencillamente, fruto de una creación auténtica y no de un contagio o virus más o menos pasajero. Sin ánimo de establecer una comparación ni casual, sino sólo un refuerzo o ejemplo de lo dicho, añadiríamos que las *Historias de Viipuri* vienen dichas desde tan dentro del autor como, en muy diversas medidas, las de Miró o Saroyan. Nos referimos con esto, exclusivamente, a su autenticidad personal, clara y profunda.

Se abre el libro con una lírica "Carta" del autor, en que éste dedica los *Cuentos errantes* a Frau Luisa Krumpe Rosse, y que arranca del modo siguiente: "De los dones que el Santo Espíritu distribuye entre los mortales aquí abajo presentes, el de clarividencia llega a nosotros muy rara vez; realmente apenas llega, apenas cuenta ya...".—FERNANDO QUIÑONES.

6

FRANZ MEYER y HANS BOLLIGER: *Marc Chagall, su vida y sus obras.*—Ediciones Harry N. Abrams. I. N. C. New York, 1957.

La casa editorial Harry Abrams I. N. C., de Nueva York, nos ofrece un nuevo libro dedicado a un interesante pintor contemporáneo: Marc Cha-

gall. La interesante serie de monografías que la citada editorial está publicando sobre los pintores más famosos del *art-vivant* en París —1900-1940—, se enriquece con el precioso libro consagrado a Chagall, y que hoy vamos a comentar. Acaso porque la pintura de Chagall es muy difícil de ser bien reproducida en color, en general no tuvo suerte el pintor en los libros y revistas que reprodujeron sus obras, y ésta fué la causa de que aún no tengan una buena idea de su pintura los artistas y aficionados que no pudieron conocer los originales del curioso plástico nómada. La pintura de Marc Chagall no posee una rica y espesa pasta en el color, es lo contrario de una mística de la materia y del realismo de la forma que se complace con la vida humana y especial del modelo vivo; es lo contrario de la pintura *por la pintura en sí misma*. Con la ausencia de estos elementos materiales y de técnica, la tipografía se enfrentaba con un problema muy difícil de vencer en la labor pictórica de Chagall, pues es muy fácil caer en la estampa «tipo cromo», en la que no se dan transparencias, vigor espontáneo de la factura del pincel, ni del espíritu que marca el concepto estético con la sensibilidad del autor; precisamente los elementos espirituales que caracterizan la ingenuidad de un *primitivismo moderno* en el visionario Marc Chagall. Es por lo que, al estudiar el libro que hoy comentamos, inevitablemente hemos de dar preferencia a la presentación tipográfica, y especialmente a las láminas en color, que a la importancia del texto. «Marc Chagall, su vida y sus obras» es un libro que enriquece la ya copiosa serie de ediciones publicadas sobre la pintura de este maestro contemporáneo. Hasta la fecha de la salida del libro que nos ocupa, nada se ha publicado con tanto acierto, en lo que se refiere a la «pasión del operador manual en lo moderno y gráfico» traduciendo la audacia de una ejecución de artista creador. Creaciones de un visionario, ajeno a la técnica de taller o de academia, de un dibujo *prieto* de disciplina que analiza y construye: su técnica del color y del dibujo es *suya*, infantil y de una imaginación que goza con el encanto del color, por lo que éste puede expresar con audacia y hasta los límites de lo posible. Las dificultades que ofrece un colorista semejante han sido vencidas admirablemente en las láminas en negro, y particularmente en las que figuran a todo color en el libro. Puesto que se trata de un libro de crítica de arte, que se apoya no sólo en la vida del artista, sino también y de una manera *directa* en las obras que se reproducen, vale la pena de poner algunos ejemplos de crítica de arte de las láminas, pues únicamente así puede el lector comprender y apreciar alternativamente el valor artístico de la reproducción y el de la creación del artista, cuyas obras son poco conocidas en España.

Ya conocíamos otras excelentes monografías publicadas por esta misma «Harry N. Abrams», de Nueva York, cuyas ediciones se han distinguido en el mercado europeo. Pero en el libro-homenaje a Chagall tenemos la impresión de que el editor se ha superado en cuanto a la labor artística y al material empleado. La fama del pintor, al margen de la *realidad visible* y de un colorido que, como ya hemos comentado, es casi imposible de reproducir con fidelidad absoluta, bien pudo servirle al editor de tentación para llevar a cabo tan difícil empresa. Se han empleado tres clases de papel satinado, y una especie de cartulina de pasta especial, en la que las obras en color se reproducen sin que el color del cuadro pierda su valor de energía y de tono, compuesto con otro color o bien sin mezcla alguna. Con un papel satinado, las páginas del texto se presentan con un tipo de letra clara y limpia, como el entintado de la tipografía. La introducción —crítica de arte— la firma Franz Meyer, bien documentado escritor que con una prosa amena nos evoca el estado de la pintura en Europa, y particularmente en París, hacia los comienzos de este siglo, cuando Chagall hace su aparición en Montparnasse, cuartel general de la batalla de Picasso, Braque, etc., por el *cubismo*. A la interesante *Introducción* de Franz Meyer sigue la *Selección* que este mismo crítico presenta de las obras de Chagall, cuya *documentación*, muy completa, de sus obras —títulos, colecciones, museos

y biografías— firma Hans Bolliger. Aparte el interés que ofrece el texto como crítica de arte que ha sabido ver en ellas comprender el *caso* de Chagall como imaginero, pintor de estampas, de un mundo puramente poblado de imaginadas fantasías, las planchas en color, de las cuales se sirve Franz Meyer para en ellas comprender el *caso* de Chagall como pintor colorista emotivamente sensible, son las que merecen calurosos elogios por su esmerada y fiel reproducción. Esas planchas, en impresionante serie de treinta y tantas, van intercaladas entre los 144 grabados en negro (en un papel satinado de primera calidad), y plasman admirablemente dibujos y aguafuertes; éstos están tan fielmente reproducidos, que en ellos podemos apreciar la huella del buril y la acción del ácido mordiendo los espacios en la plancha de cobre. Mediante esa técnica de misterio y de bellezas de claroscuro, las reproducciones han llegado a dar la ardua tonalidad de los valores en negro, circunstancia dificilísima y nada frecuente. El éxito obtenido con este libro de arte se cifra, sin embargo, en la delicadeza que se ha puesto para lograr la fiel reproducción de los cuadros-estampas en color. Por ejemplo, las intituladas «La village» (núm. VIII, en papel especial), de unos rojos luminosos, rojo bermellón, cálido y potente, con un fondo azul turquesa y violeta rojizo. La vaca que figura en la composición, por el contraste con el paisaje urbano, es de color, una interpretación fantasmagórica. Sobre una cartulina blanca, la plancha XVI, representa dos cabezas de muchachas jóvenes sobre un fondo azul celeste; el trazo de las figuras está en negro; lo esquemático de un arabesco espontáneo, como la limpieza del tono azul, dan la impresión de ser ejecución directa del autor, y no del obrero estampador. La XXXII, fechada en 1954, debió ofrecer aún más dificultades, pues está compuesta con una combinación de tonos distintos entre sí, y con matices finos y muy personales para ser bien reproducidos: está ejecutado el original con una técnica que es casi como la de la acuarela, flúida y muy transparente. Pero donde se ha logrado un verdadero triunfo de estampación, reproduciendo cuanto en el original existe de creación sensible y con una audacia de gran inteligencia de *expri-moderne* es en la plancha núm. XXIV, composición de una mujer en tonos verdes veronés claros y finos, cuya figura se representa en una fuente de azules violáceos. La técnica está ejecutada por manchas *expresionistas* con una audacia de factura rápida, en cuya reproducción podemos observar la elocuencia de una frase de Picasso, que en Chagall se realiza *encontrando* el sentimiento decorativo en una exaltación lírica del color: «Yo no busco. *Encuentro.*» Son también, sencillamente, admirables las reproducciones de los dibujos, en gran escala de negros, con que Chagall ilustró la «Rusia» de Gogol.—FRANCISCO POMPEY.

7

LUIS DÍEZ DEL CORRAL: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea.*—Edit. Gredos. Madrid, 1957. 248 páginas.

«Uno de los más curiosos y decisivos rasgos de la historia de Occidente es que sus distintas épocas se han definido en su peculiaridad y han tomado conciencia de sí mismas, enfrentándose y midiéndose con la Antigüedad.» Con estas palabras inicia Luis Díez del Corral su libro; éste será una investigación sobre la actualidad y la vigencia de los mitos clásicos, a partir de la revolución francesa, y sobre el sentido que, a esta luz, ofrece nuestro tiempo. Lo mismo que el Renacimiento por antonomasia, y los varios renacimientos medievales, la edad contemporánea se inicia con un estudio y un amor de lo clásico; los artífices de la revolución piensan en la república romana y en las libertades de Grecia; con más o menos intensidad el mito clásico ha llegado hasta nosotros. Pero ahora han surgido nuevos mitos: comunistas, nacionalsocialistas. ¿Quedará ahogado el cultivo del mito clásico?

Díez del Corral estudia el significado del mito antiguo, y el de la Antigüedad considerada como mito, y lo que esto ha supuesto para el hombre de Occidente. «La mitología grecolatina ha sido en manos de los occidentales un estupendo juguete, a la vez simple y com-

plicado, una especie de prisma mágico, que tanto mejor descompone la luz y proyecta un fantástico colorido cuanto más geométrica es la forma del cristal y más límpida su materia» (pág. 75). Antes ha estudiado el especial carácter de ejemplaridad de esta mitología, frente a las otras que, como la céltica y la germana, y las de pueblos primitivos, pudieran oponérsele. Empieza ya el estudio minucioso de algunos personajes literarios, destacando preferentemente su resonancia actual. Así, el análisis de Helena le lleva a escribir: «El Renacimiento, el Barroco o el Clasicismo alemán no habrían llegado a producirse de no haberse encontrado el Occidente con un ideal concreto, con un mito de la Antigüedad corpóreo, vigoroso, fecundo y capaz de maternidad como la Helena del *Fausto*» (pág. 81). Helena, Europa, Ifigenia, Proserpina. Díez del Corral se interesa por el nacimiento de la feminidad en el mito, a partir de un Olimpo excesivamente masculinizado, como consecuencia de la sumisión de antiguas divinidades minoicas a los nuevos conquistadores. Y después de establecer la profunda relación que existe entre la columna, la estatua y el mito, pasa a estudiar la presencia de éste en las letras contemporáneas: primero en la lírica y después en la tragedia.

Comienza el examen de la lírica contemporánea con el de los poetas parnasianos y simbolistas. (Para ser más exacto, antes se ha referido a Hölderlin, Keats y Shelley.) La escuela parnasiana ya en su denominación «postula el retorno a la Antigüedad». «Justamente como reacción contra las tendencias utilitarias de la centuria burguesa, y como protesta también contra el fracaso de ideales políticos surgidos en los albores del mundo contemporáneo en tan íntima conexión con mitos políticos clásicos, la Antigüedad se presenta ante los parnasianos como utópico, pero concreto refugio» (pág. 105). Los parnasianos huyen del mundo que les rodea para dejarse penetrar del antiguo. Pero el influyo de éste, a través del platonismo, será aún mayor en los simbolistas. Y así «su afán de trascender la experiencia inmediata, consiguió abrir caminos inusitados para deslizarse en el seno de los mitos antiguos y rejuvenecerlos desde dentro» (pág. 109). Ejemplos eminentes, Mallarmé y Paul Valery, y también, por otra parte, algunos poetas anglosajones, como Eliot y Ezra Pound. A ellos dedica Díez del Corral preferente atención, lo mismo que a Rilke, en quien luchan la Antigüedad y el Cristianismo, hasta el punto de querer hacer de Orfeo un Anticristo.

Mayor importancia aún que la lírica tiene el estudio de la tragedia, porque «el teatro es seguramente de todos los géneros literarios, aquel en que más importancia ha llegado a tener el fenómeno estudiado en estas páginas» (pág. 77); es decir, el de la vuelta a los mitos clásicos. En cierta manera, la tragedia contemporánea significa una reacción contra la imprecisión de los caracteres de la novela burguesa, y para lograrla, escapando de la dramatización abstracta de ideas, complejos y doctrinas filosóficas y sociales, el dramaturgo se ha visto obligado a recurrir a la gran tragedia antigua. Díez del Corral estudia el fenómeno —y las variantes introducidas— en algunas de las principales obras de Anouilh, Sartre, y finalmente Gide, así como el influjo de las ideas sobre la tragedia de Nietzsche y Hegel, y de muchos otros tratadistas modernos, porque la documentación de este libro llega a ser abrumadora, aunque la agilidad de escritor de Díez del Corral salva perfectamente la dificultad. El europeo contemporáneo se ha lanzado sobre los mitos clásicos, invirtiendo en cierto modo su sentido, profundizando más y más, con peligro de perder la armonía clásica, y mezclando «materiales procedentes de la religiosidad antigua, con otros oriundos de la cristiana, pues, aunque tan distintas, sus capas se encuentran vecinas y a veces se entrecruzan» (página 205). Y digo *europeo* porque a Europa se ha limitado la investigación del autor, ya que nuestro continente es el único en que permanece viva la tradición grecorromana (los mismos Eliot y Ezra Pound, aludidos antes, son europeos de vocación). Esto le ha llevado a prescindir de otras literaturas, como la norteamericana, y ciertamente la *Electra*, de O'Neill, por lo menos, era merecedora de una confrontación crítica.

Díez del Corral subraya el actual predominio de los valores éticos sobre los estéticos, que en sí está bien, pero que ha llevado a la literatura contemporánea a una búsqueda afanosa de autenticidad, que paradójicamente invita al pesimismo. «Del estudio que venimos realizando en torno a la función que los mitos desempeñan en la literatura contemporánea no puede menos de deducirse una impresión bastante pesimista. Sobre todo en lo que se refiere al teatro. En lo relativo a la lírica las perspectivas parecen menos revolucionarias, aunque han quedado de manifiesto también en este dominio las inversiones radicales de los antiguos mitos y el sentido profundamente nihilista que con frecuencia se esconde tras las más serenas fachadas poéticas» (pág. 232). Pero no todo el teatro contemporáneo da pie a esta impresión. El *Teseo,* de Gide, por ejemplo, ofrece otra perspectiva.

En definitiva, se trata de la estimación —y alegría— de la propia existencia, por lo cual puede escribir Díez del Corral: «Haber vivido con contento no es poco para esta época en que a fuerza de querer existir desde la más libre autenticidad se ha acabado por disolver esa cosa concreta, ingenua y gozosa que, al menos por una de sus vertientes más esenciales, es la vida. A tal visión servía no poco con sus juegos retóricos y con sus intuiciones profundas la mitología clásica, que no ha dejado de atraer por encima de los siglos y de los modos más diversos al hombre de Occidente. Ella ha sido un ingrediente sustancial en ese núcleo de hermosa sabiduría que los griegos le han ofrecido a lo largo de su historia» (págs. 236-37).—ALBERTO GIL NOVALES.

8

FRIEDRICH RICHTER: *Martín Lutero e Ignacio de Loyola.* Representantes de dos mundos espirituales. Traducción de Constantino Ruiz-Garrido. Prefacio de Angel Santos, S. I. Madrid, Ediciones FAX. 351 páginas.

Este careo de los «representantes de dos mundos esperituales» supone todo un estudio comparativo del catolicismo y protestantismo.

Desde la cumbre que domina ambas vertientes, Richter está en posición estratégica, vivida la doble experiencia: pastor protestante durante veinticinco años, y convertido al catolicismo en 1948; el autor camina con la soltura de quien se encuentra en su propio clima. No podemos dudar de su honda preparación teológica: lo mismo expone sutiles conceptos de la teología luterana que del sistema tomista. No le falta visión de perspectiva histórica.

Y Richter muestra un verdadero empeño en dar imágenes perfectas, frente a las caricaturas de sus personajes, venidos de campo contrario.

No es, pues, extraño que el autor, impregnado de un luteranismo vivido o movido por exaltación patriótica, nos presente un Lutero de simpatía. No repara en llamarle «profeta, restaurador, genio religioso, equivocado de buena fe, genialidad creadora...» «Hasta hoy día se sigue sintiendo la riqueza inagotable que mana de él...» Se nota en todo el libro el entusiasmo de un viejo cariño, pero podemos disculpar al autor por su celo y sana intención de tender un puente que una ambas fronteras; de ir a la unión ansiada y hecha meta del movimiento «Una Sancta». Tendencia que, hoy tan al día, no deja de ser peligrosa, pues a veces (éste es un caso) no quedan bien deslindados los campos de la espiritualidad católica y protestante.

Sin duda que nos encontramos ante un libro de exégesis profunda: examina Richter las raíces naturales del ser, los fundamentos somáticos de los caracteres y demás ingredientes que determinan las dos posturas que, partiendo, según el autor, del mismo punto, van alejándose en direcciones tan opuestas, que hace de los protagonistas plasmadores de una fisonomía religiosa de signo contrario. Traza el marco del renacimiento, humanismo y cristianismo, como elementos base determinantes de esta doble ruta espiritual. Estudia las causas del pensamiento herético de Lutero: voluntarismo, nominalismo, subjetivismo, reprobación de la escolástica...; así hasta llegar a la esencia de su pensamiento teológico.

Para Richter, el P. Denifle no acierta al poner una sensualidad violenta en

Lutero, y el P. Grisar se equivoca al aludir a anormalidades psíquicas; se esfuerza en dar categoría y consistencia a las causas de la desviación luterana.

Frente a Lutero aparece el Reformador de la Iglesia, y a la trayectoria de perdición opone el camino de santidad seguido por San Ignacio. Se trata de toda una exploración espiritual en que claramente se advierte el sentido ascensional del santo jesuíta y el descenso vertical del reformador luterano. Podemos afirmar, sin embargo, que la personalidad de San Ignacio queda trazada con rasgos precisos.

Este libro está escrito, sin duda, para el mundo alemán, tan distinto del español. Nosotros no podemos leerlo sin sentir un algo que nos molesta e inquieta, como quien no ve los horizontes precisos de la ortodoxia católica.—TOMÁS TERESA LEÓN.

INDICE

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

HEIDEGGER, Martín: *La cosa* (Introducción y traducción de Víctor Sánchez Zavala) 133

VALVERDE, José María: *Voces y acompañamientos para San Mateo*... ... 159

SILVA CASTRO, Raúl: *Sobre Lastarria* (última parte) 167

NIETO, Ramón: *La decisión* 190

ALCÁNTARA, Manuel: *Cinco poemas*... 196

FERRANDO, Ignacio de: *¿Religión y pensamiento: Antinomia o concordancia?*... 201

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de notas:

GULLÓN, Ricardo: *Investigaciones becquerianas* 223

GIL NOVALES, Alberto: *"Las cartas boca abajo"*... 227

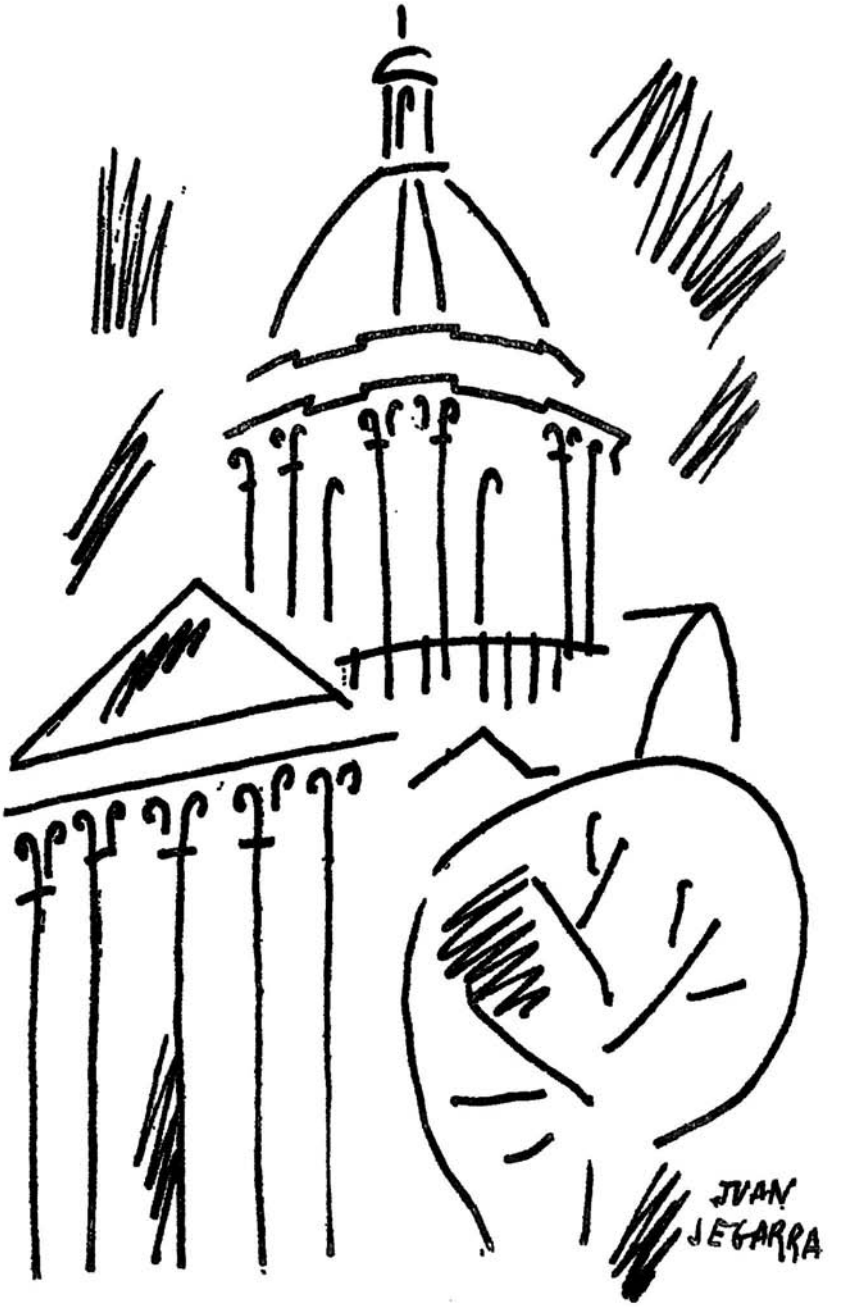
QUIÑONES, Fernando: *Fellini en alza* 229

Sección bibliográfica:

TIJERAS, Eduardo: *Historia social de la literatura y el arte* 231

KATHRYN HULME: *Historia de una monja* (243). — CARLO CONSIGLIO: *"Italia, fuente de poesía" e altri studi di letteratura spagnola* (244).— AGNOLDOMENICO PICA: *Mario Sironi, su vida y sus obras* (245).— RAMÓN DE ZUBIRÍA: *La poesía de Antonio Machado* (247).—TOMÁS PAN: *Cuentos errantes* (249).—FRANZ MEYER y HANS BOLLIGER: *Marc Chagall, su vida y sus obras* (250).—LUIS DÍEZ DEL CORRAL: *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* (252).—FRIEDRICH RICHTER: *Martín Lutero e Ignacio de Loyola*... 254

Portada y dibujos del pintor español ANTONIO CARPE. En "Hispanoamérica a la vista", una crónica del III Congreso Iberoamericano de Educación de Ciudad Trujillo, por ENRIQUE WARLETA FERNÁNDEZ, y "Un gran poeta y un gran poema", de JUAN BAUTISTA BERTRÁN, S. J.



En las siguientes páginas de color se insertan dos trabajos: una crónica del III Congreso Iberoamericano de Educación, convocado por la Oficina de Educación Iberoamericana (OEI) y el Gobierno dominicano en Ciudad Trujillo, firmado por ENRIQUE WARLETA FERNÁNDEZ, Jefe del Departamento de Información y de publicaciones de la OEI, y «Un gran poeta y un gran poema», original de JUAN BAUTISTA BERTRÁN, S. J., comentario a la obra del P. ANGEL MARTÍNEZ, *Angel en el país del águila*.

EL III CONGRESO IBEROAMERICANO DE EDUCACION

Para los días 23 de octubre al 1 de noviembre fué convocado por la Oficina de Educación Iberoamericana (OEI) y el Gobierno de la República Dominicana el III Congreso Iberoamericano de Educación, que había de celebrarse en Ciudad Trujillo con arreglo a la siguiente Agenda, propuesta por el Consejo Directivo de la O. E. I.:

Tema I. — Ordenación y funcionamiento de la O. E. I.

Tema II.—Proyecto de Convención Iberoamericana de Convalidación de Estudios.

Tema III.—Ordenación de las Enseñanzas Técnicas.

Tema IV.—Formación y perfeccionamiento del personal de enseñanza.

Tema V. — Alfabetización general y Educación Fundamental de los adultos.

Paralelamente, había sido convocada también la Primera Reunión Extraordinaria del Consejo Directivo de la O. E. I.

Los Congresos Iberoamericanos de Educación son el órgano legislativo de la Oficina de Educación Iberoamericana, organismo intergubernamental de cooperación educativa para los países de habla española y portuguesa, que tiene su sede en Madrid. De la competencia de este III Congreso es, por tanto, el contenido del Tema I de la Agenda, que comprendía el Informe General sobre las actividades del Organismo, la reforma, sanción y protocolización de los Estatutos de la O. E. I., la aprobación del Reglamento General, del Programa de Actividades para el período 1958-1960 y el Proyecto de Presupuesto de la O. E. I. para el precitado período.

Fueron invitados al III Congreso todos los países iberoamericanos, así como a las Organizaciones Internacionales se les solicitó el envío de observadores.

Los anteriores Congresos se celebraron: el primero en Madrid (1949) y el segundo en Quito (1954).

I.—DELEGACIONES, DIRECTIVOS Y ORGANIZACION DEL CONGRESO

PARTICIPANTES

Al Congreso asistieron Delegaciones gubernamentales de quince países iberoamericanos; observadores gubernamentales de tres países; observadores de cinco organismos intergubernamentales; observadores de un organismo internacional, y observadores de tres organismos no gubernamentales. En total, noventa y siete congresistas.

Delagaciones gubernamentales de: Brasil, Colombia, Cuba, Chile, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, España, Filipinas, Guatemala, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú y Venezuela.

Cuatro de estas Delegaciones estuvieron presididas por los respectivos Ministros de Educación: Dr. Manuel Ramón Ruiz Tejada (R. Dominicana); Dr. José Baquerizo Maldonado (Ecuador); doctor Jesús Rubio García-Mina (España), y Dr. René Schick (Nicaragua).

Observadores gubernamentales de: Argentina, Estados Unidos y Santa Sede.

Representantes de: Consejo Ejecutivo de la U. N. E. S. C. O.; Organización de los Estados Americanos (O.E.A.); Organización de los Estados Centroamericanos (O. D. E. C. A.); Organización Internacional del Trabajo (O. I. T.); Oficina Internacional de Educación (B. I. E.); Servicio Cooperativo Interamericano de Educación en la República Dominicana; Confederación Interamericana de Educación Católica (C. I. E. C.); Cómite Episcopal Latinoamericano, y Escuelas Católicas de Puerto Rico.

DIRECTORIO DEL CONGRESO

Presidente de Honor: Fueron nombrados Presidente de Honor del Congreso: S. E. el Generalísimo Rafael Leonidas Trujillo Molina y el honorable Presidente de la República Dominicana, General Héctor Bienvenido Trujillo Molina.

Presidente: De acuerdo con el Regla-

mento, el Presidente del Congreso lo es el del Consejo Directivo de la O. E. I. durante el período que finaliza. En este III Congreso el Presidente fué el doctor Manuel Ramón Ruiz Tejada, Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes de la República Dominicana.

Vicepresidentes: Fueron elejidos Vicepresidentes del Congreso los Ministros de Educación del Ecuador, España y Nicaragua. El Ministro español de Educación Nacional es, además, Vicepresidente del Consejo Directivo de la O. E. I.

Secretario General: De acuerdo con el Reglamento, el Secretario General del Congreso ha de ser el titular de la Secretaría General de la O. E. I. Fué, por tanto, el Secretario General, el profesor Carlos Lacalle.

Secretarios adjuntos: Fueron elegidos don Joaquín Tena Artigas, Director General de Enseñanza Primaria de España, y don Augusto Peignan Cestero, Director de Educación y Bellas Artes de la República Dominicana.

Asesor: Fué nombrado el doctor Ricardo Díez Hochleitner, de la O. E. A.

COMISIONES DE TRABAJO

En la sesión preparatoria se resolvió que el temario del Congreso fuese estudiado en tres Comisiones de Trabajo, la primera y tercera divididas en dos Subcomisiones. Quedaron establecidas de la siguiente forma: *Comisión I*: Ordenación y funcionamiento de la Oficina de Educación Iberoamericana. Proyecto de Convención Iberoamericana de Convalidación de Estudios. *Comisión II*: Ordenación de las Enseñanzas Técnicas. *Comisión III*: Formación del Personal de Enseñanza. Alfabetización general y Educación Fundamental de los adultos.

DIRECTIVOS DE LAS COMISIONES DE TRABAJO

Comisión I.—*Presidente*: René Schick (Nicaragua). *Vicepresidentes*: Julio Fernández (El Salvador), Rubén Villagrán Paúl (Guatemala). *Relator*: Otto Quintero Rumbea (Ecuador). *Secretario*: Salvador Iglesias (R. Dominicana).

Comisión II.—*Presidente*: Jesús Rubio García-Mina (España). *Vicepresidente*: Francisco Montojos (Brasil). *Relatores*: Gabriel Betancour Mejía (Colombia), P. Angel Arias, S. I. (R. Domicana). *Secretario*: Carlos Steiger Tercero (Guatemala).

Comisión III.—*Presidente*: José Baquerizo Maldonado (Ecuador). *Vicepresidentes*: Eduardo Borrell Navarro (Cuba), José Manuel Ramos (R. Dominicana). *Relator*: Luis Gómez Catalán (Chile). *Secretario*: Nasere Habed López (Nicaragua).

II.—SESIONES DEL CONGRESO

Las sesiones del Congreso se celebraron en el Palacio de Bellas Artes, donde estuvieron situadas las oficinas de su Secretaría.

La sesión preparatoria, prevista en el artículo 12 del Reglamento, tuvo lugar a las cuatro de la tarde del día 23 de octubre, y en ella informó el Secretario General del Organismo sobre la convocatoria, organización y temario del Congreso, procediéndose a la designación de los Presidentes de Honor, Vicepresidentes, Secretarios adjuntos y Presidentes de las Comisiones de Trabajo. A las seis de la tarde del mismo día 23 de octubre se instalaron las Comisiones de Trabajo, las cuales designaron sus Vicepresidentes, Relatores y Secretarios.

La solemne sesión inaugural se celebró a las diez de la mañana del día 24 de octubre en el aula magna de la Universidad de Santo Domingo y en ella tomaron la palabra el Presidente del Congreso, doctor Manuel Ramón Ruiz Tejada, Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes de la República Dominicana, y el doctor Rodolfo Barón Castro, Representante del Consejo Ejecutivo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

El pleno del Congreso celebró, posteriormente, las siguientes sesiones:

El día 26 de octubre, a las nueve de la mañana, para oír las exposiciones de los siguientes oradores: doctor José Baquerizo Maldonado, Ministro de Educación Pública del Ecuador; doctor Francisco Posada de la Peña, Secretario General del Ministerio de Educación Nacional de Colombia; doctor Vitaliano Bernardino, Delegado de Filipinas, quien

leyó el mensaje al Congreso del doctor Manuel Lim, Secretario del Departamento de Educación de la República de Filipinas; doctor Luis Reissing, Representante de la Organización de los Estados Americanos, y el doctor Oscar Vera, Representante de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

El día 30 de octubre, a las 8,30 de la mañana, para considerar el informe de la Comisión primera, sobre el tema I (Ordenación y funcionamiento de la Oficina de Educación Iberoamericana), deliberar sobre el mismo y votar los acuerdos correspondientes. A continuación hicieron sendas exposiciones los siguientes oradores: doctor José R. Martínez Cobo, Presidente de la Oficina Internacional de Educación; doctor Eduardo Borrell Navarro, Subsecretario Técnico de Educación de Cuba; doctor Ernesto García Tuduri, Superintendente General de Educación de Cuba, y profesor Alfredo Betancourt, Delegado de El Salvador.

El día 30 de octubre, a las cuatro de la tarde, para considerar el informe de la Comisión primera, sobre el tema II (Proyecto de Convención Iberoamericana de Convalidación de Estudios), deliberar sobre el mismo y adoptar los acuerdos correspondientes. A continuación hicieron uso de la palabra los siguientes oradores: profesor Luis Gómez Catalán, Director General de Educación Primaria de Chile; doctor Ricardo Díez Hochleitner, Experto en Planeamiento Educativo de la Organización de los Estados Americanos; Embajador Gustavo A. Guerrero, Representante de la Organización de Estados Centroamericanos.

El día 31 de octubre, a las 9,30 de la mañana, para considerar el informe de la Comisión segunda sobre el tema III (Ordenación de las Enseñanzas Técnicas), deliberar sobre el mismo y adoptar los acuerdos correspondientes. A continuación tomaron la palabra los siguientes oradores: doctor Paúl Cassan, Representante de la Oficina Internacional del Trabajo; don Carlos Lacalle, Secretario General de la Oficina de Educación Iberoamericana; doctor Gustavo Adolfo Ruiz, Director Técnico del Ministerio de Educación de Venezuela; doctor Rubén Villagrán Paúl, Subsecretario de Educación de Guatemala; doctor Gabriel Betancourt Mejía, Delegado de Colombia; doctor Joaquín Tena Artigas, Delegado de España.

El día 31 de octubre, a las cuatro de la tarde, para considerar el informe de la Comisión tercera sobre los temas IV y V (Formación y perfeccionamiento del personal de enseñanza —Alfabetización general y Educación Fundamental de los adultos), deliberar sobre el mismo y adoptar los acuerdos correspondientes. A continuación hicieron uso de la palabra los siguientes oradores: R. P. Jaime Eustasio Pieschacón, Presidente de la Confederación Interamericana de Educación Católica; doctor Inezil Penna Marinho, Delegado del Brasil; doctor Francisco Barreiro Maffiodo, Secretario General del Ministerio de Educación y Culto del Paraguay.

La solemne sesión de clausura tuvo lugar el día 1 de noviembre, a las diez de la mañana, y en ella tomaron la palabra los siguientes oradores: Monseñor Salvatore Siino, Nuncio Apostólico de Su Santidad; doctor Jesús Rubio García-Mina, Ministro de Educación Nacional de España; doctor René Schick, Ministro de Educación Pública de Nicaragua, y el doctor Manuel Ramón Ruiz Tejada, Secretario de Estado de Educación y Bellas Artes de la República Dominicana.

III.—RESULTADOS DEL CONGRESO

El III Congreso Iberoamericano de Educación aprobó 32 acuerdos, divididos en seis partes, y nueve votos de gracias y felicitación.

1) La *primera parte* contiene siete acuerdos referentes a la ordenación y funcionamiento de la Oficina de Educación Iberoamericana, que aprueban las siguientes cuestiones:

— El informe del Secretario General sobre las actividades del Organismo durante el período de 1954-57;
— La protocolización de los Estatutos de la OEI, que contenida en un acta especial con la firma de los jefes de las Delegaciones gubernamentales asistentes al Congreso, sirve de instrumento capaz de ser

ratificado por los Gobiernos de los Estados que se afilien en el futuro a la Oficina de Educación Iberoamericana o que deseen perfeccionar su afiliación a la misma;

— El programa de Actividades y el Presupuesto de la OEI para 1958-1960; en este punto es interesante destacar la resolución que recomienda al Secretario General de la OEI «perfeccionar la organización del Departamento de Documentación en forma tal que sus servicios puedan ponerse inmediatamente a disposición de los Estados Miembros y servir de centro de formación y perfeccionamiento de técnicos o expertos en la materia», la resolución que autoriza la reaparición de la revista *Noticias de Educación Iberoamericana,* así como la resolución por la cual se organizará un Servicio de Planeamiento Educativo;

— El Reglamento General de la OEI;

— La reelección para el cargo de Secretario General del Organismo al titular del período anterior, profesor Carlos Lacalle;

— La elección como sede del IV Congreso Iberoamericano de Educación de la ciudad de Caracas. En su consecuencia, el Ministro de Educación de la República de Venezuela pasa a ser Presidente del Consejo Directivo de la OEI durante el período 1958-1960;

— El establecimiento del idioma portugués como lengua oficial de los Congresos Iberoamericanos de Educación, conjuntamente con el español.

2) La *segunda parte* contiene dos acuerdos, referentes a la Convalidación de Estudios.

El Congreso de Quito aprobó un anteproyecto de Convención Iberoamericana de Convalidación de Estudios, que convertido en proyecto fué presentado a la consideración del III Congreso por el Consejo Directivo de la OEI. Este proyecto fué estudiado detenidamente, decidiéndose concretarlo a las enseñanzas primaria y media, y aprobándose una Recomendación a los Gobiernos iberoamericanos para que suscriban el Convenio de Convalidación de Estudios en los Niveles Primario y Medio, cuyo texto se contiene en el acuerdo.

Por el segundo acuerdo se encomienda a la OEI la elaboración de un proyecto de Convención Iberoamericana de Convalidación de Estudios Superiores, previa consulta a las Universidades iberoamericanas, para que sea considerado en el IV Congreso Iberoamericano de Educación.

3) La *tercera parte* está formada por diecisiete acuerdos sobre ordenación de las Enseñanzas Técnicas, que constituyen un conjunto de principios y normas prácticas para la ordenación y desarrollo de estas enseñanzas como hasta ahora no había sido elaborado. Es justo señalar que el III Congreso, en este tema, trabajó sobre la base de los resultados del Seminario Iberoamericano de Enseñanzas Técnicas, convocado por la OEI y celebrado en Madrid en octubre de 1956. Los acuerdos que integran esta parte son los siguientes:

— Concepto, objetivos, tipos y grados de escuela, programas y textos;

— Aprendizaje industrial y capacitación técnica;

— Personal docente;

— Formación de dirigentes o supervisores;

— Orientación vocacional y profesional;

— Coordinación de la Educación Técnica con los otros grados y niveles educativos;

— Material didáctico, dotación y condiciones de los edificios e instalaciones;

— Criterios de evaluación de las Enseñanzas Técnicas;

— Relaciones de la Escuela Técnica con la Comunidad;

— Cursos ambulantes para regiones subdesarrolladas;

— Educación Técnica de Grado Superior;

— Fórmulas para la financiación de la Educación Técnica en Iberoamérica;

— Seminario Iberoamericano de Educación para el Hogar;

— Centros para la formación del Profesorado de Educación Técnica;

— Instituto Iberoamericano de Enseñanzas Técnicas;
— Respeto a la autonomía universitaria;
— Instituto para la preparación del Profesorado de Enseñanzas Técnicas Medias.

4) La *cuarta parte* contiene un solo acuerdo referente a la formación y perfeccionamiento del personal de enseñanza, que recomienda normas sobre la preparación del personal docente en general y del Magisterio Primario y de Educación Media y Normal en particular; sobre el perfeccionamiento del Magisterio en servicio; sobre la formación de maestros especializados; sobre la carrera del Magisterio; sobre otras medidas que contribuyen al mejoramiento de la formación del Magisterio, y sobre la cooperación con el proyecto principal de la Unesco para la extensión de la Enseñanza Primaria en América latina.

5) La *quinta parte* contiene también un solo acuerdo referente a la Alfabetización y Educación Fundamental de los adultos, que hace doce recomendaciones encaminadas a lograr una mayor cooperación regional en este campo de la educación.

6) La *sexta parte* está integrada por cuatro acuerdos sobre asuntos no incluídos en la Agenda del Congreso:
— Participación activa en el Seminario Interamericano de Planeamiento Integral de la Educación, convocado por la OEA para 1958.
— Organización de un Seminario de Educación Secundaria que considere especialmente los aspectos relacionados con la enseñanza del idioma nacional, los idiomas extranjeros y el estudio de la Historia.
— Recomendación a la Unesco sobre proyecto principal sobre Construcciones Escolares.
— Recomendación a la OIT sobre Plantel de Enseñanza Técnica Iberoamericana.

IV.—COOPERACION EDUCATIVA IBEROAMERICANA

Una de las facetas más importantes del III Congreso Iberoamericano de Educación es la de su oportunidad, ya que se celebró en los momentos en que la Unesco empezaba a poner en marcha su proyecto principal para la extensión de la Enseñanza Primaria en América latina.

La recomendación octava del acuerdo I de la cuarta parte del acta final del III Congreso trata de esta cooperación con el proyecto principal, y dice así:

1. Que los Gobiernos iberoamericanos contribuyan efectivamente al desarrollo del proyecto principal número uno de la Unesco para la América latina en todos sus aspectos, particularmente en lo que se refiere al planeamiento de la educación y a la extensión de los servicios de Educación Primaria obligatoria.
2. Que se destine el máximo de recursos humanos y financieros para que el proyecto alcance las finalidades propuestas dentro del plazo de diez años previsto para su desarrollo.
3. Que en cada país se organice un Comité Nacional con autoridad y recursos suficientes, encargado de asesorar al Gobierno en la investigación, planeamiento, propaganda y ejecución de los diversos aspectos del proyecto principal en el país, y de cooperar con los demás de Iberoamérica y con las agencias internacionales, particularmente la Oficina de Educación Iberoamericana, en el desarrollo del proyecto en el plano regional.
4. Que el plan de formación de maestros tome en cuenta, preferentemente, las condiciones de abandono e incultura de los niños campesinos, a fin de que el mayor esfuerzo se concentre en un tipo de escuela rural, concebido como instrumento de incorporación del campesino a la cultura y de solución de sus problemas económicos y sociales.
5. Que la Oficina de Educación Iberoamericana acelere el proceso de documentación educativa, a fin de que ésta pueda ser aprovechada en los trabajos de planeamiento que en conexión con el proyecto prin-

cipal se realizarán en el próximo año.

Referido a esta cooperación al proyecto principal de la Unesco fué el discurso pronunciado en la sesión inaugural por el doctor Rodolfo Barón Castro, representante del Consejo Ejecutivo de la Unesco ante el III Congreso Iberoamericano de Educación.

En este discurso, el doctor Barón Castro afirmó que el III Congreso Iberoamericano de Educación «se abre en momentos de extraordinaria oportunidad».

COLABORACIÓN UNESCO-OEI

En efecto. «Cuando la OEI se establece, en 1949, la Unesco es un organismo joven —ha sido fundado tres años antes—, pero lleno de dinamismo e inquietud. Ambos habían de recorrer, primeramente, un camino de consolidación interior. Las ideas, sin embargo, que dieron origen al uno y al otro, respondían a unas inquietudes, a unos imperativos del hombre de la trasguerra, y, como es natural, habían de encontrarse en un terreno de plena colaboración.

El principio de universalidad que representa la Unesco halla un útil complemento —por lo que se refiere a la órbita geográfico-cultural iberoamericana— con el de regionalidad que implica la OEI. Los fines de ambas son de índole similar, pero no se confunden. Intrínsecamente, la Unesco tiene unos propósitos que abarcan cuanto concierne al conocimiento del hombre: educación, ciencia y cultura, los cuales extrínsecamente se proyectan tanto en el ámbito universal como en el regional o el nacional.»

«La misión de la OEI es más limitada y concreta y nace del reconocimiento de un hecho: el de la existencia de una comunidad cultural claramente determinada, como es la iberoamericana. Esta comunidad tiene planteadas en el campo de la educación —que es el específico de aquélla— problemas que si no son idénticos entre los de unos y otros países, al menos admiten la posibilidad de reducirlos a ciertas líneas generales. Y esto representa ya, de por sí, un gran paso para resolverlos.»

La OEI ha oficializado su vinculación con la Unesco a través del acuerdo de cooperación recíproca, firmado en París el día 5 del pasado mes de julio.

EL ANALFABETISMO EN IBEROAMÉRICA

A pesar de que, a partir del Descubrimiento, en tierras americanas se lleva a cabo «uno de los más gigantescos planes de *educación fundamental* —para emplear la terminología moderna— que se han puesto en práctica en la Historia», la etapa abierta en el campo de la instrucción con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo no ha cerrado aún alguna de sus fases principales. Los problemas, con el tiempo, presentan nuevos aspectos.

En efecto, mientras la población iberoamericana pasa de un total de 20.500.000, en 1825, a 164.000.000 de habitantes en 1955, las posibilidades educativas no han seguido esta línea del auge demográfico. En las tasas del analfabetismo se nota que todavía hay un gran campo para urgente acción educativa, al mismo tiempo que se comprueba los ingentes esfuerzos que han hecho muchos países iberoamericanos últimamente, logrando reducir los porcentajes de analfabetos de una manera notable en un corto número de años.

De acuerdo con las más recientes estadísticas (censos de 1950 y años próximos), el doctor Barón Castro señala la existencia en Iberoamérica de tres grupos de naciones, con respecto al analfabetismo. Países en que no excede del 20 por 100: Argentina, Uruguay, España, Chile y Costa Rica. Países que cuentan con más de un 20 por 100 y menos del 50 por 100: Cuba, Puerto Rico, Panamá, Paraguay, México, Filipinas, Portugal, Ecuador, Colombia, Venezuela, Perú y Brasil. Países que tienen más del 50 por 100: República Dominicana, El Salvador, Nicaragua, Honduras, Bolivia y Guatemala. Como quiera que los datos utilizados son de hace algunos años, y teniendo en cuenta las intensas Campañas de Alfabetización que se están llevando a cabo en los países iberoamericanos, lo más seguro es que países comprendidos en el tercer grupo hayan pasado ya al segundo, y países del segundo, al primero.

COLABORACIÓN IBEROAMERICANA EN EL «PROYECTO PRINCIPAL»

«El propio título del proyecto nos habla de «extensión de la enseñanza primaria» y de «formación de maestros». Lo uno y lo otro, claro está, se halla íntimamente ligado. No hay extensión de la enseñanza si no se acrecienta el número de quienes han de impartirla. Pero el fin último, desde luego, es el de la liquidación del analfabetismo o su reducción a proporciones mínimas. Además —y esto importa mucho—, el proyecto es tanto de la Unesco como de los Estados interesados. Lo esencial en el caso es que éstos puedan beneficiarse del ritmo general y aprovechar el esfuerzo coordinado. En suma, superar el aislamiento.»

«El problema está, como bien sabéis, en vías resolutorias. Cada país tiene adoptado su plan, su sistema. El mismo proyecto principal no habría nacido si la Unesco no hubiera acumulado una determinada experiencia que lo hiciera viable. El Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL), establecido en Pátzcuaro (Michoacán, Méjico), y la Escuela Normal Rural Interamericana que funciona en Rubio (Venezuela), han producido ya, y siguen produciendo, frutos sustanciosos. Ambas instituciones se sostienen con fondos de la Unesco, la OEA y los Estados donde tienen su asiento.»

«El proyecto tiene una aplicación en el espacio —a la cual alude su mismo título— y otra en el tiempo. La primera, obvio es decirlo, ha de concentrarse en las zonas donde el analfabetismo es una lacra mayor. Las naciones que han salvado la pavorosa barrera de los altos porcentajes, más habrán de actuar como cooperadoras que como sujetos de aquél. Su experiencia, sus métodos, su colaboración, en una palabra, tendrán un valor inapreciable. La segunda queda establecida en el decenio que va desde el año en curso hasta 1966.»

«No entra en mis propósitos, naturalmente, el adentrarme en una materia que sólo a vosotros toca dilucidar, pero sí creo sinceramente que todo cuanto se haga en el inicio del «Proyecto Principal», desde otros sectores —tanto internacionales como nacionales— para apoyarlo, será doblemente eficaz. Los esfuerzos individuales o tardíos, al margen del gran sistema de integración de energías que aquél implica, serán siempre más costosos y menos fecundos.»

La OEI, que forma parte del Comité Consultivo del Proyecto Principal de la Unesco, había ofrecido a esta organización su colaboración. El Congreso Iberoamericano de Educación, suprema autoridad legislativa de la OEI, ha recomendado a la Secretaría General que ponga en marcha esta cooperación lo más tardar antes de finalizar el año 1959.

Como el doctor Barón Castro afirmó en su discurso, con el apoyo de los Gobiernos de los países que han salvado los altos porcentajes del analfabetismo, de las organizaciones nacionales e internacionales, el «Proyecto Principal» de la Unesco será doblemente eficaz. Los Delegados al III Congreso Iberoamericano de Educación y los rectores de la educación en Iberoamérica así lo han comprendido. Una etapa de colaboración educativa entre los países de habla española y portuguesa ha comenzado en los últimos años, y cada vez se pulsa mejor su presencia y su eficacia. Esperemos que en un futuro inmediato se haya reducido al máximo la lacra del analfabetismo en nuestra comunidad cultural de naciones. Si esto se logra será un fruto inestimable de la cooperación educativa iberoamericana. — ENRIQUE WARLETA FERNÁNDEZ.

UN GRAN POETA Y UN GRAN POEMA

POR

JUAN BAUTISTA BERTRAN, S. J.

Conseguí conocerle en otoño de 1950. Había vuelto a España para una ponencia en el Congreso de Cooperación Intelectual de Madrid. Hasta entonces se cumplía en mí su endecasílabo: «Se siente el vuelo y no se ven las alas.» Y su vuelo, tan talto, tan bello —la lectura, deslumbrada, de algunos de sus poemas, en revistas o copiados a máquina por admiradores suyos venidos de América—, me había despertado el anhelo de ver, y de cerca, las alas. Ante su poder me expliqué la altura y belleza del vuelo. Su humanidad, encantadora. Bondad, comprensión, amplitud, cordialidad. En su estatura, más bien alta, el cuerpo solo suficiente para llevar —¿llevar o soportar?— el espíritu. Extrema delgadez. Pero nada de languideces. Un haz de nervios. Todo vibración y antena alertada. Ni siquiera ablandamiento en la lengua, después de tantos años de vida tras el Atlántico. Ninguna ondulación americana en la fonética de su recio castellano de Navarra. «Hazte hoy de hierro, castellano mío», dirá en un robusto soneto de «Invocación a la lengua». Pero ni sombra de agresividad en su alma. En la tenuidad blanca de su piel se hace pronto perceptible, con ese estremecimiento especial que se advierte en la de los artistas sensitivos, cualquier vibración que cruza su sensibilidad finísima. Su mirada —ojos claros, casi infantiles—, de bondadoso y afectivo interés cuando dialoga, se ausenta a veces en quietud o lejanía, como de quien sueña o medita. Como del paso de un súbito misterio o de una voz que sólo él percibe. «Por todo mi ser de hombre un viento pasa», puede él decir en un poema. Se le ve vigoroso y lejano, pálido y encendido dentro de la austera negrura de su sotana. Yo recuerdo aquel otro verso suyo: «El aire canta con un niño dentro.» René Acuña, el escritor salvadoreño, escribe de él: «Es un poeta de mirada profunda. Tan profunda que parece mirarnos desde el fondo de los siglos. Anda silenciosamente. Intraído. Si acaso le encontráis por la calle y no os responde al saludo, no os extrañéis. En ese momento va luchando con su alma. Dejadle pasar. Su vida, maravillosamente truncada por lo de fuera, se ha desangrado en una floración interior de fuerza incontrastable. Y este poeta que ha sufrido profundamente, que mira la caducidad de las cosas temporales y se siente oprimido por ellas, os habla en unos versos eternos, con una mansedumbre inextinguible.»

Nace en Lodosa, Navarra, en 1899. Segunda enseñanza en el Colegio de San Javier, de Tudela. Después de su ingreso en el noviciado de Loyola, sigue su formación y estudios en la vieja Castilla, en las islas Canarias, el país vasco, Portugal y Bélgica, donde se ordena de sacerdote. Su vuelo por Europa y luego a los Estados Unidos, a Nicaragua —donde ha pasado la mayor parte de su vida americana—, al Salvador, a México, donde ahora reside, regentando cátedra en la Universidad Iberoamericana, ha hecho de él un poeta intercontinental. Durante su estancia en el Colegio Centroamérica de Granada, Nicaragua, reúne el importante grupo literario del que forman parte Joaquín Pasos, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas, Fernando Silva; es decir, todo el movimiento poético postrubeniano. Su expansión afectiva de sacerdote y de poeta le ha hecho arraigar cordialmente dondequiera que haya vivido. Sobre todo en Nicaragua. Allá, en el colegio, su cuarto abría las ventanas al «rosamorado de pureza» del Gran Lago, el de las doscientas islas, bella y grandiosamente cantado por él en un poema «Río hasta el fin», considerado como nacional en aquella república. Su afecto a la patria de Rubén es tan hondo que sus raíces se confunden con las

de las ceibas, interpretadas también honda y emotivamente en la poesía del Padre Angel, como se le llama allí familiarmente. Dice él, al principio de uno de sus libros:

—¿Es usted español?
—Y nicaragüense.
—¿Cómo?
—Nacido en Navarra, España, y re-
[nacido en Nicaragua.
De allí eres en donde sueñas, amas, vi-
[ves, mueres,
empiezas a vivir: renaces.
Vine por el mar a renacer en el lago.
[Y volví a rena-
cer en el río. Río de Nicaragua.
Por eso no es que yo cante a Nicara-
[gua: Nicaragua
canta en mí. Y renacido nicaragüense.

Una enfermedad que le arrancó de Granada y de Nicaragua a una clínica de Nueva Orleáns, arrancó también a su nostalgia una lancinante elegía:

Por mí es llanto todo el cielo
lo que yo llanto sin lágrimas:
de sequedad de los ojos
tengo húmeda toda el alma.

Pablo Antonio Cuadra, el poeta amigo, labró con el epígrafe «Soledad de varón henchida y plena», de Luis Rosales, este *Medallón* que transcribo íntegro:

«Difícilmente se logra el mestizaje del ángel. Traerlo dentro a la sangre. A la raíz del suspiro. Cruzarlo. Cruzar el rumor de sus alas —el vuelo— con el latido. Sobre todo: ¡poder encontrarlo siempre, sin que se fugue, descuidado, a la orilla del amor!

Pero este hombre tiene las manos preparadas. Toma a Cristo como sacerdote y el ángel —dócil ya— se entrega.

Leed un poema suyo. Deja una huella en el alma. Plumas.

He hablado mucho con él y lo lleva. Sin jaula. Sí, lo lleva. Como un pájaro silencioso, feliz en su soledad:

Yo sé que van a surgir poetas del colegio Centroamérica; esto es seguro. Angel es profesor del Misterio. («Profesor de Literatura», le dicen, ¡pero no!) Nada más el ángel anuncia en clase. Y el Verbo se hace carne.

Entre libros, papeles, paredes silenciosas, plumas humanas (de escribir) un ángel s. j. vuela, revuela, de las vocales a las consonantes, de la prosa al verso, «del uno al dos, del dos al tres...»

De repente, un portazo:

—¿Está el Padre Angel?

Nadie contesta. El viento hace girar, volar un papel, dos papeles. Los libros se alborotan. ¡Allí está!... Es un poema en cualquier parte. La seña de un libro. Una raya de lápiz señalando un párrafo. Una estampa. Allí está.

—¿Dónde?

—«Ningún hombre es visible», ha dicho Raimundo Lull.

El universo, una inmensa metáfora.

Este es el gran poeta. Y con todo, fuera de Nicaragua y Centroamérica, poco conocido, sobre todo en España. En parte, por su modestia que no gusta de exhibirse en la feria. En parte, por el inmenso volumen de aguas atlánticas que tanto nos separan. Y en parte, por el comercio de famas donde no flotan los que, afortunadamente para el arte, no poseen talento de negociante.

«Pero que está llamado a ser, cito de nuevo a René Acuña, por la extraña calidad de sus versos y su humanidad profunda, la atracción de todos los que amamos a esa entrañable sombra de Dios que se llama poesía.» La mayor cantidad de su producción está inédita. Y consta de más de dieciséis libros de poesía, sin contar ensayos, críticas, prosas. El conjunto de esa producción poética lleva por título «Desde el tiempo del hombre», y se agrupa en temas de tres sugerentes capítulos: *Por el mar se va al río, Río hasta el fin* y *Después de este río.* En volumen, sólo han visto la luz una parte de *Río hasta el fin* —el poema nacional nicaragüense a que antes aludí—, *Romance del mantel de bodas* y *Angel en el país del águila,* este último en España, 1954, Ediciones Cultura Hispánica. Aquí le conoce la selecta minoría, ocasional, que tuvo la suerte de escucharle en conferencias y recitales en Madrid, Barcelona, Valencia, Navarra, en su estancia de 1950, y los que le han buscado, no sin fatiga, en revistas y algunas antologías hispanoameri-

canas. «Razón y fe» publicó, el año 1933, con motivo del centenario de la Redención, *El poema de un abrazo;* José María Pemán le incluye con el resalte merecido en *Poesía nueva de Jesuítas* (Editora Nacional, 1948), y Ernesto Cardenal y Orlando Cuadra en *Nueva poesía nicaragüense* (Seminario de problemas hispanoamericanos, 1949, Madrid), en la lírica de la patria de Rubén, como impulsor y como creador personal. El académico de la Real de la Lengua y catedrático de la Universidad de Barcelona, doctísimo y fino espíritu, el llorado don Antonio Rubió y Lluch, fué uno de los primeros en adivinar el talento del Padre Angel, cuando éste era aún estudiante, y uno de los que recibió más cordial empuje y segura dirección. La correspondencia cruzada en aquel tiempo entre los dos despierta notable interés.

«La visión cíclica, escribe el crítico barcelonés Octavio Saltor, de su propia vida y del mundo entero y de la tierra donde produce su obra, son algo realmente nuevo en la poesía moderna de lengua castellana, necesitada de un aliento poético como éste que funde, sin perderlos, los acentos épicos con los líricos en una trasvasada superación de recias y delicadas esencias.» Esta gran variedad temática está trabada, en la obra del Padre Angel, en rigurosa unidad por una concepción esencialmente orgánica. No concepción que podríamos llamar encasilladora, salida de frías reflexiones antecedentes, sino brotadas de la naturaleza misma de las cosas. El creador, como tal, olvida al teorizador al componer. (Más conociendo la idiosincrasia del Padre Angel.) Este creador conjura a su mundo de la pleamar interior, agitada de corrientes armónicas de ideas, porque pertenece a la raza de los grandes. Su creación brota de la armonía que unifica su espíritu. Y lleva, por tanto, su impronta. Impronta ardiente en este poeta. Es como un árbol de fuego, dijo de él un escritor, refiriéndose a la forma en que a Angel Martínez se le desborda y lo posee la poesía.

Luego, amigos y admiradores le hemos obligado a teorizar. Y como él es una mente prócer y cultivadísima, nos ha dicho cosas admirables. Júzguese, por ejemplo, de la hondura de esta concepción por los pensamientos suyos que seguramente interesarían a Malraux: «El fundamento de toda estética es la unidad, que no se encuentra sino en el Verbo, que es el arte del Padre. Toda la Creación viene de la Palabra y por la Palabra, que es el Hijo. El universo es entonces una inmensa metáfora en que se expresa el Dios omnipotente. Por eso lo llamamos Creador, que quiere decir Poeta.» Y añade más adelante: «No sé si —muchas veces— los ejemplos aclaran algo. Con uno pequeño intentaríamos aclarar eso tan grande: sería como si la rosa, palabra de sí misma, pronunciase esta palabra *rosa,* y en ella nos diera toda su esencia: su ser con su hermosura, su color, su perfume, su forma, su sentido de fugacidad y permanencia, su proximidad de muerte y su destino de ser vida en otras rosas. Esa sería una palabra viva de la rosa, con toda la eternidad y efemeridad de la rosa. El Verbo es la palabra permanente de Dios que no pasa. Y el Verbo encarnado su palabra transitoria... para no pasar tampoco.» Y añade: «Toda la creación —el universo visible— no es sino una inmensa metáfora viva de ese Arte de Dios omnipotente: es la palabra externa con que, para nosotros, el Verbo de Dios expresa a Dios... (Por eso lo esencial es mirar las cosas hasta romper su misma visibilidad de tanto mirarlas visibles y llegar a la entraña espiritual que en la misma materia se encierra...) Ahí queda esa metáfora inmensa, limitación de Dios, pero de sentidos inagotables para que nosotros vayamos dándola en nuestras creaciones, en nuestras vivas metáforas.»

Para expresarse, esta plétora interior —compuesta de ideas, sentires, sensaciones y misterio— necesita vehículo. Y, en el lenguaje humano, el vehículo, no perfecto, pero sí el más cercano, el menos inepto, es el símbolo. Toda riqueza de espiritualidad y de interioridad entraña una tragedia de expresión. En el Padre Angel el símbolo —no la imagen— es fundamental. «Si pudiera encontrar una forma para llegar directamente hasta su objeto —anota el agudo comentarista J. Soriano de Ayala— no ocuparía símbolos. Brutalmente directa, rasgando

túnicas y velos, mostraría no el símbolo, sino las cosas mismas.» Tres son los símbolos más frecuentes en este poeta. Más frecuentes porque integran el poema «en la expresión de la realidad más alta —son sus palabras— la que completa mi vida —mi vida natural y mi vida sobrenatural— en la de Jesucristo: mi sacerdocio en el suyo». Son ellos, además de algún otro que se inicia y no acaba de desarrollarse, el de *Angel, Río y Rosa.*

ANGEL, RÍO Y ROSA.

«Yo quería palabras, me escribía hace poco, en las que las cosas mismas, con los sentimientos y los pensamientos que ellas levantaban en mí gritaran todo lo que en el silencio de Dios habían clamado. Pero eran pobres siempre las palabras para dar el alma —la mía y la del sentido de las cosas que nombran—. Y más aún para dar la música, el ritmo de algún modo eterno, de la vida que nacen. En la luz lejana que dan de la cercana que reciben, viene la elevación que algunas de ellas —palabras capitales en una obra— dan a las realidades a que se refieren, traspasando, sin desfigurarla en figuras, esa misma realidad. Se transfiguran en sí mismas las palabras y así es como se elevan, con todo el peso de su realidad, a símbolos; símbolos ellas mismas y las cosas que significan.» Y más adelante: «Como en todo símbolo eficaz, uno no piensa en ellos hasta que los ve elevados. Así esos símbolos se hicieron solos. Solos se han ido llevando y solos llegan a su plena significación en la Palabra Encarnada.»

Tengo que sacrificar, no sin pena, la transcripción entera de sus palabras textuales en las que me explica, a requirimiento mío, la significación de su triple y constante símbolo, fértil en interpretaciones. Sintetizo.

Angel: «No lo busqué ni como nombre ni como símbolo. Me lo dieron con la gracia del bautismo. (Esa es sin duda la razón de que cuando me preguntaban, con ese hondo sentido del lenguaje popular: *¿Cuál es tu gracia?*, yo respondiese que me llamaba Angel: *Angel es mi gracia.*) Por más que luego, un poco soberbiamente, dijera yo en un momento de inconsciencia: *Me he ganado mi nombre a fuerza de alas;* la verdad es que ese nombre —con todo lo que simboliza— me lo dieron tan gratuitamente —graciosamente— como el ángel que me asiste; aunque después yo voluntariamente —quizá usándolo hasta abusar de él— (él es, añado yo, el enamorado de su nombre, no el cansado de su nombre, como Juan Ramón), se lo apliqué al poema entero de todo a lo que en poesía he podido llegar.» Angel: mensajero. Angel: respondiendo a la llamada de su nombre, crece en su oficio hasta elevarse a ser él mismo mensaje. Así, Angel del Gran Consejo —en Isaías—, Angel del Nuevo Pacto. Angel: vuelo, espíritu, insuflación, celestidad.

Río: Su aparición viene de lejos en su vida y en su obra que es toda su vida:

Cuando nací me dicen que dijeron:
—Ya llevas pasaporte para el río.
Y empezando a rodar, aún no he parado
de rodar, río al río...

El Ebro traza una de las curvas más bellas y solemnes, casi dos kilómetros, en Lodosa, su pueblo natal. Ya de niño le envolvió en este líquido y transparente abrazo. Otro río, el río San Juan, le aguardaba más tarde en Nicaragua. Y los dos ríos, hechos uno solo, entran en su espíritu. Y salta el río, unificado, cantando en sus versos, «mientras sonríe el sol, mi imagen en el fondo y mi recuerdo junto a la orilla de un río verdadero». Y el río de España le esperaba en América. «Era el mismo en que nací y estaba a millares de leguas de allí donde yo había nacido. Ya no tendrá fin este río.» Con su rumor es voz:

Cuando empezó a sonar, lejano el río
que en mi vida se oye...

y es fluencia, tiempo, recuerdo, infancia, fugacidad y desembocadura en lo eterno:

Me estremecí al pensar, mirando al [río,
que el tiempo no se para:
que el río es tiempo, y todo lo que pasa

es, como el tiempo, río,

... ...

Y todo es en mi vida transeúnte
y en todo trascendente.

E imagen de toda la belleza celeste:

Inclínate hacia el río y mira el cielo
todo se oculta en ese azul profundo.

Y lección sobrenatural:

No se comprende el río:
para enseñarnos a morir él nace,
para enseñarnos a vivir él pasa,
para enseñarnos a nacer él muere.

O conjugación de las dos dimensiones estremecedoras, tiempo y eternidad:

Tiempo, pasos callados de las cosas
hacia la eternidad, Dios que no pasa.

... ...

Como todo, el río
es el correr del agua y yo en el tiempo.
Sólo lo que hay en mí de Dios no es
[tiempo.

O imagen grandiosa del destino humano, o más inmensa aún del misterio trinitario:

Y se levanta el río hasta los cielos
—¿por qué, por qué?— en profunda
interrogación de agua...

... ...

Y aquí termina el río:
cuando se pone vertical y toca
con su principio el fin y Dios lo besa,
para luego tenderse
porque ya entró en el cielo todo el río.

Rosa: Resplandor de lo creado, belleza de la tierra, aureola del sueño, amor, ternura, poesía. A cantar a la rosa dedica un libro entero de treinta poemas, *Rosa de un mes*. El significado capital lo encontraríamos, tal vez, en el poema 17, "Defensa de la rosa":

Por escudo una rosa.
Bestial lucha del mundo todo contra una
[rosa.
Pues yo defenderé mi corazón con ella.

... ...

Lábrale casa, corazón, de amores
con lus que tenga un nombre —Poesía.

... ...

Si la tienes y es tuya, habítala.
La rosa en todas partes —Poesía.
Sólo la habito haciéndola.
Sólo la acabaré cuando la habite entera.

... ...

Defiéndela para que te defienda.
Aunque la rosa quede ajada por los
[golpes
y esté roja de sangre del corazón que
[defendí con ella...

Creo que las citas que preceden dan idea suficiente de la originalidad del Padre Angel. «Bastan tres palabras seguidas que vengan de su pluma para saber que ha sido él, y no otro, el que las escribió», dice Soriano de Ayala. Cierto. Hasta sus cartas más veloces. «Se puso a sí mismo —continúa el citado comentarista— un sello indestructible que ya no podrá ocultar.» Interesa dar con una personalidad marcada en momentos de tanta monótona reiteración tremendista, como hasta hace poco de tanta fatiga de impersonal repetición de pseudoperfectos sonetos. Cuando allá, antes de los treinta años, obtuvo el Padre Angel su pleno acento, por madurez de las cuerdas vocales poéticas, su voz es ya inconfundible. No hay ecos en sus poemas. De su inmensa cultura lírica, de sus devociones particulares —esas secretas afinidades de temperamento que las producen— sólo queda el robustecimiento de su propia voz, el haberse encontrado plenamente a sí propio. Ciertos maestros le han perfeccionado unas facultades; otros, otras. El haz se ha conseguido en fusión perfecta de elementos personales ya desarrollados. Sabemos que son amigos suyos, entre otros, Quevedo, Hopkins, Claudel.

TEOCENTRISMO.

¿En qué radica esa personalidad? Un tronco, una estructura de pensamiento, como centro. Un tronco, con plural ramificación hasta finísimos filamentos. Un volumen nuclear, como cuerpo. Luego, como unas grandes alas que al ir extendiéndose permiten ver cada una de

sus plumas —plumas diversas, desde las centrales, de cañón firme, a las linderas, de apenas leve plumón—, va desplegándose el concepto en idas y vueltas, en rectas audaces y en volutas finas, hasta dejarnos un dibujo claro y complicado a un tiempo. Recordamos la nervatura de esas hojas vegetales que han quedado sólo en el arabesco de sus líneas y entrecruces. Una idea amplia que discurre y que arrastra su caudal de pliegues, tornasoles y matices. Una palabra le trae un concepto, y viceversa. De aquí esos frecuentes juegos verbales —aparentes la mayoría— que son exuberancia ideológica («Ojo al pecho, León. Y hasta la cima —sima—», «Límite de blancura y Dios sin límites» —¡qué maravilla de definición eucarística, por otro lado!—), o contraposición de ideas: «Rumor de tu Palabra es mi silencio, cuando hallo en tu silencio mi palabra», «Virgen de la Merced, para tu gracia te doy la gracia entera de tu Hijo», «Milagrosa alegría, nacer vivo del parto de la muerte», «Despierta a eternidad, tiempo dormido», etc.

De esta predilección por el pensamiento deriva la hermosura de la desnudez, la belleza radiante de la idea pura —a veces descarnada en exceso— y esas felicísimas definiciones o sentencias en versos que, arrancados del contexto, conservan una unidad de idea y bella consistencia, y que vienen a ser como el sello de los grandes creadores. Por ejemplo:

Este eterno empezar que eres Tú en [todo.
Por lo eterno que sólo Tú ves en lo [que pasa.
Adoración, palabra de silencio.
En lo mismo que pasa está lo eterno.

No se contenta con la belleza, hace pensar, tiene un mensaje. «Hay que saber leerlo. Cuando se le capta cree uno asomarse a una ventana que se abrió y recibir de golpe la claridad en los ojos.»

El enfoque que abarca toda su obra, su concepción, como se habrá ya advertido, son teocéntricas. Pero no con la aparente mutilación de humanidad que alguna mente limitada podría dar al adjetivo de referencia divina. El conocimiento y la vivencia, la vivencia sobre todo, de la teología, le conceden esa jugosa y segura concepción que invade todo su pensar: «Sólo lo que hay en mi de Dios no es tiempo», nos dijo antes. «Voy llegando a la edad perfecta: eterno.» «Para siempre se llama Tú mi vida.» De tan hondo, su sentido religioso no necesita —lo evita— moralizar ni predicar. Su inspiración brota de manantial divino, y «al engrandecerla, la devuelve a su origen». Es este arte más radical, más esencialmente católico. Arte en el Padre Angel, de amplísimos registros que van desde la súplica de la indigencia y de la angustia al goce de la esperanza y de la posesión:

No hay sino dar un grito con tu nom- [bre
y el gozo lleno de saber que existes.

al deslumbramiento de la presencia divina que es palpitación en la inteligencia y en la fe del poeta, llama callada, pero ardiente, en su corazón; que culmina en la perfección artística de este soneto

PRESENCIA

Todo sencillamente por mis pasos
de presencia en ausencia, hacia el Oriente
de lo que muero y vivo, en Ti presente,
mediodía de auroras y de ocasos.

Seres y hechos humildes son los Vasos
sagrados con que el agua de esta Fuente,
que brota en mí de Ti, sencillamente
da llenumbre de Dios a mis fracasos.

Construído de amor, mi amor destruyo
y en presencia total tu Amor expreso,
con que a mi amor su origen restituyo;

dando a la creación tu amor en peso,
para borrar mi nombre digo el tuyo
y el vacío de un nombre llena un beso.

Gusta el poeta de vivir fuera de la órbita temporal y de firmar «Angel sin tiempo». Su poesía rebasa los límites de lo íntimo, de lo social y hasta de lo internacional humano por su dilatación que le inserta en inmensidades cósmicas. Porque, según un penetrador de su arte, «tiene la enfermedad de Cristo». Justamente comentaba Jorge Rubió des-

pués de oírle en recital: «No sé si al Padre le habrá llevado al sacerdocio el ver en él el único término justo de su poesía, o si su poesía no será sino consecuencia y derivación de la alteza de su sacerdocio.» De aquí esa sed de plegaria que clava en nuestras almas su poesía, como anotaba René Acuña.

Teocentrismo húmedo de humanidad, o viceversa. «Hombre, descansa en tu esperanza de ángel», se aconseja a sí propio. Y confiesa:

Mi cuerpo con raíces en los astros,
mi alma de raíces en la tierra.

Y en otra ocasión:

Yo, el hijo de mis obras,
que en ellas vivo porque en ellas muero.

Humanidad empapada de mansedumbre y de amor a las cosas:

Hay que mirar al mundo
sin odio, en el amor de todo lo que nace,
para llenar el cielo de palabras azules.

De afecto a la sorpresa de un nuevo día que despunta:

Cada día un milagro de milagros.

Con afán de entrega, de comunicación:

Versos que sois tan poco y dais el [alma.

O de avance hacia las honduras interiores:

Avanzo por el alma
mar adentro en su mar hacia ella misma.

Con sentimiento siempre, como aclaran las breves citas anteriores. Sereno, inquieto, patético, alto, estremecido de ternura con frecuencia, ternura delicadísima, viril, y entre la misma grandiosidad:

Déjame que derrame el mar angosto
de mi ser en la anchura de tu pecho,
pecho de cielo y mar por mí alcanzado;
dame la mano azul de tu mirada
cuando extiendes mis manos en las tuyas,
Señor... El señor sea con vosotros
y con tu espíritu.
... ...
Blancura de una hora en Galilea,
todo el lago blancura
de una rosa de espumas agitada.

Ternura que se filtra aún por las ranuras más cerebrales, aun por el mismo retruécano. Con Rilke, sabe el Padre Angel que la patria de los poetas es la infancia. Y allí habita o allá vuelve inconscientemente:

Toda mi vida en mi niñez reposa;
todo se me abre en un albor de rosa.

Ni con todo el recuerdo de mi niñez [me ablando.

Ternura de mañana o atardecer de abril:

Mi corazón de primavera en verso.

La fantasía, con una dotación como la suya, actúa sólo en función intuitiva, sintetizante, de lenguaje aclarador, nunca ornamental. Imágenes bellísimas:

El trigal nace
verde, con amapolas en el pecho.
Y se alza en mí con un futuro de astro.
Un silencio que se ha dormido y sueña.
¿Quién cogerá un aroma de aire con [las manos?
Como entre verso y verso pasa el [viento.

De «una llama en el aire de la muerte», califica al cromatismo de un lidiador ante el toro.

Profundidad, silencio en la blancura
como una gran nevada en sólo un copo
en el que todo el cielo se ha vaciado
de silencio y blancura.

Ser voz de luz de abril en la flor [blanca.

Dice así de la Eucaristía:

Ya aunque la nube ya ni nube sea,
sino un poco de pan de cada día...

Un instinto de interiorización le lleva a asordinar su imaginería hasta dejar la estrofa, según Soriano de Ayala, con «claridades de sol bajo la nieve». Y un reflejo de ese instinto de prevalencia de lo interior es la docilidad a *su* momento de trance. «Si habéis sentido —nos declara él mismo— una corriente que viene oscura y os hace luminosos, si las palabras del poema os han puesto en contacto con la realidad caliente de lo que decían, eso es poesía.»

Una extraña luminosidad, hecha de intuiciones y refracciones, luminosidad entrañada en las cosas, refulge en todo su ambiente poético, como si por debajo del pensamiento, del sentir, de la fantasía, de las facultades creadoras en trance, el misterio quemara, en secreto incensario, algunas de sus gotas arcanas. Si para la lectura de toda poesía se requiere clima, oportunidad cenestésica, mucho más para la de este poeta, cuya obra es siempre la espuma, la emanación de íntimos lagos conmovidos. De esta continua cita con el misterio nace el polimorfismo de sus poemas que van desde la objetiva claridad del clásico a la subjetiva niebla del superrealista, según llame a su espíritu el objeto poético. Y no es contradicción. El lirismo es siempre subjetivo, pero será vario según el momento receptor de la pantalla herida.

Su independencia es hermana de su originalidad. La curiosidad insatisfecha del Padre Angel, que le mantiene abiertos los poros a la lírica mundial, le deja el paso libre al hoy y le fecunda, pero queda inmutable siempre él. Posee el don de ser permeable a la permanencia de lo pasajero —pase la paradoja— no a la fugacidad impersonal de la moda. De aquí su tono modernísimo y su ninguna concesión a escuelas o a mitos impuestos, su negativa a lo accesorio, su afán de esencialidad. Señor de ideal, pastor de sueños, sigue lo que él llama su única «Preceptiva de ensueño». ¿No podría ser su leyenda heráldica aquel dístico suyo:

Escribir en el polvo y ver el cielo
a través de lo escrito?

CUMBRE DE LA MEMORIA.

Cumbre de la memoria, el poema presente, es situado por su autor en la tercera parte de su obra total, en *Después de este río.* Es conveniente aclarar que este canto poético fué enviado al certamen del Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, por plausible traición amical que ocultó adrede al Padre Angel el envío. El amigo que tenía en sus manos el original estaba seguro de la alta calidad del poema, a la que atendió el jurado otorgándole, como de firma venida de América, el Gran Premio de Cultura Hispánica. Habían concurrido al certamen, como es notorio, poetas de todo el mundo: alemanes, chinos, ingleses, españoles, japoneses, sudamericanos, franceses, etc., y actuó de mantenedor Paul Claudel. El libro fué presentado bajo el título «Contigo, sacerdote.»

Cumbre de la memoria es el título actual —el canto enaltece el sacerdocio—, porque se proyecta sobre él la claridad de la frase consagratoria de Jesucristo desde la penumbra del cenáculo: «Haced esto en memoria mía.» No podía escalar más alta cumbre la memoria humana, porque esta memoria del Señor es algo más que recuerdo, es prolongación viva, presencia perenne, de su sacerdocio y de su sacrificio, a través de los siglos, en los hombres consagrados. Y además, porque en este título *Cumbre de la memoria,* culminan las tres memorias del poeta: de ayer, de hoy y de mañana.

El tema eucarístico es central en la obra del Padre Angel, central e insistente. Con la insistencia que alienta y glorifica su vida. Y, dentro de la Eucaristía, el milagro humano-divino del sacerdocio. En el libro antes aludido *Angel en el país del águila,* nos salen al paso estos versos de una composición en que reza sus sentimientos de gozo —«Misa»— después de varios meses sin decirla por enfermedad:

La patena y el cáliz
me esperan, y me llaman con el brillo [de su oro
para que ponga en ellos todo el cielo
apagado, por fuera, sobre el blanco de [la Hostia
y en el rojo del vino,
tan radiante de Dios, por dentro, para [el alma.

«Me iba vaciando de cielo», confiesa el poeta en otra ocasión. ¿No ha hecho esto ahora, en este poema *Cumbre de la memoria*? «Por eso... lo que no pueda decir lo cantaré», afirma también en otro momento hablando de sacerdocio y poesía. Por eso, porque no podía decir cuanto le ha dado su íntima experiencia sacerdotal de varios años de contacto diario con el ara, se ha puesto a cantar. Porque este libro es la eclosión poética de mucha vida. No podía escribirlo el fervor novel de un recién ordenado. Es el intenso perfume de muchas auroras eucarísticas, de muchos silencios encendidos cada mañana, antes del afán del día. Es la voz de un recogimiento vestido de alba y de casulla, la voz de la soledad mañanera en un altar. Día a día, desde el de la consagración de sus manos con el tremendo poder de sacrificar, la unción del crisma ha ido infiltrándose, penetrando espíritu adentro, y ahora trasmina en la belleza de ese poema estremecido, en esos versos que elevan dedos líricos suspirantes, a la vez, la Hostia y la Poesía.

Aun desconociendo personalmente el modo de crear del Padre Angel, la atención poética despierta puede pronto advertir cómo este poema procede de un golpe, de borbotón único. Es patente la unidad de tema, de emoción, de dicción. La vivencia sacramental del sacerdote al contacto de la amistad, a la que es tan sensible el Padre Angel, de otro sacerdote nuevo, que se acerca por primera vez al cáliz, salta en expansión de luces y fervores. La teología eucarística vivida, buscada antes, a imposición del espíritu, en el aula para claridad de inteligencia —teología iluminada y consciente, por tanto—, estalla de golpe en intuiciones de poeta. El dogma circula por los versos y las venas, y los pensamientos quedan húmedos de sangre. La creencia palpita con latidos de corazón. Es otra manifestación de lo divino humanizado, o, si se quiere, la experiencia divina en lo humano.

De la lectura y meditación ahincadas de las fuentes de la teología sacerdotal —la más profunda y abundante, la epístola de San Pablo a los hebreos—, ha sacado el Padre Angel la firmeza de pensamiento que permite a su sensibilidad de poeta el vuelo libre sobre esos maravillosos abismos. Y de la madurez de su expresión poética, la justeza y soltura de su formulación.

Hay en *Cumbre de la memoria* una clara estructura. Con el símil de una meditación —de una proposición de meditación, mejor— dispone en tres puntos, un preludio y tres coloquios, el contenido. No es arbitrario o meramente exterior el símil. Nace de la raíz misma del libro, que parte de un arranque inicial, *Preludio —presencia de la aurora—*, como dice él bellamente, para emprender luego el vuelo, callado, pero siempre encendido, a las tres paradas, los tres puntos con los coloquios respectivos, hasta llegar al hito final, al *Coloquio en voz de silencio fervoroso,* que culmina en adoración. La adoración del soneto final, imponente soneto en que los versos y el poeta, de rodillas, ven, a través del éxtasis, como

Por auroras de espigas el pan sube
y a tu Cuerpo elevada su blancura
ya es, en forma sin ser, Dios en la nube.
El canto arrodillado se alza en vuelo.
Y es mi ser que en tu Ser se transfigura
Sangre de la Palabra en todo el cielo.

Presencia de la aurora resume, en una obertura, la psicología religiosa del espíritu invadido del alba sacerdotal anunciadora, inmediata en su luz de día:

Me quedan once meses de presencia
de tu término justo de hombre solo,

de hombre en su dimensión terrena,

Antes del día en que serás más que
[hombre
por la real presencia en ti de Cristo,
Eterno Sacerdote.

PRIMAVERA DE DUELO.

Primavera de duelo, es el *punto primero,* porque, tomando pie de la muerte de los padres del nuevo ordenado, cuyas tumbas visita en su compañía, en León de Nicaragua, ahonda en el sentido cristiano del reconocimiento que sabe agradecer a los progenitores, ya difuntos, el

don de la vida. Y les devuelve en gracia —eucaristía— sobrenatural el beneficio básico de su excelso poder. Relaciona la muerte con el símbolo —del mismo Jesucristo— del grano que debe morir para convertirse en la celeste espiga, con el otro símbolo del grano eucarístico, en un bello juego de conceptos de vida:

A estos les llamas tumbas. En el fondo
sobre la más oscura,
hay una claridad interminable
en que se ve por qué se terminó su vida:
¡Ventanas a la vida!

Y le dice al amigo sacerdote

Sólo con todo el cielo que extenderás [mañana
podrás ya en este término abrazarlos;
y sólo con el beso en que Dios cabe
les pagarás el beso de que nació tu vida.

Como puede advertirse, sobre la hondura del pensamiento religioso un sentido de humanidad enternece los versos con esa aguda visión del mirar cristiano que da en lo más fino de las esencias religiosas: encontrar la trascendencia sobrenatural de lo humano. Hasta en una humanidad doméstica, familiar, que llega al pormenor y la anécdota:

Esta es tu calle. Por aquí se va al [parque.
... ...
Esta es tu casa. Aún se oyen los pasos
que, sin saberlo tú, tan lejos te llevaban.
El silencio dormido de las cosas
en la muerte aparente del pasado
guarda aún tu voz de niño...

Percibe el aleteo divino que se cierne sobre esa voz, y se remonta luego a alturas más trascendentes,

para dársela toda a tu voz de hombre
que, por primera vez, sonará entera, [pronto,
como la voz de Dios en tus palabras [creadoras.
... ...
Esta es la fuente donde renaciste...
... ...
Esta es tu catedral. Esas sus torres
y más arriba, el cielo resonando,
hasta hacerse de luz todo el sonido
en el silencio azul que es Dios callado
cuando en su luz es ya sólo blancura
la luz de una Hostia blanca.

Las raíces de sangre de la ascendencia familiar, el mundo emocionado de los recuerdos infantiles, la geografía local —dicha con rápido esguince poético: horizonte de León que se cierra al sur *con bosques exaltados de palmeras,* y al oriente con *seis volcanes perfectos* que *se hacen uno en el fuego de oro de la mañana*—, el vaho de ternura humana que emana de las cosas, todo se sacerdotaliza, todo queda invadido por una alta presencia transformadora. Le aconseja al nuevo sacerdote

Desde ahora tienes que aprender a [abrir bien los brazos,
porque vas a abrazar en ellos todo el [cielo de tu Cielo.

Un *coloquio en voz de campanas* acaba este primer periplo.

LA TRANSFIGURACIÓN.

Ya está aquí la Presencia. Y su llama lo cambia todo. *La transfiguración* tiene por nombre el *Punto segundo.* Tal vez, de buscar unos versos medulares del pensamiento de todo este canto, los hallaríamos en los que ensalza la transfiguración de hombres y cosas por esta Presencia:

Todo lo que hay de eterno en ellas [vive
por la vida del Ser en que son vida.

Y esta es la comunicación del poder sacerdotal del Sumo Sacerdote al hombre temporal, limitado, frágil: el de hallar la meta eterna, que quedó en la mano creadora de Dios, en las criaturas, para volver a atarlas a la Divinidad en un círculo trascendente. En las cosas inanimadas, por la huella de hermosura o el reflejo de perfección, y, en el alma humana, por el hilo irrompible que las sujeta al Creador y al Redentor. Hilo que sólo la mano ungida del privilegiado de Dios puede recoger y colocar otra vez en la mano misericordiosa y omni-

potente. El mismo tiempo, esta limitación de la existencia, «con El se transfigura». «Todas las horas son del día eterno», porque esta transfiguración divina inyecta eternidad en lo efímero:

En lo mismo que pasa está lo eterno.

Y el mundo cobra un sentido distinto. Véase la claridad de esperanza —lo más esencial y lo más consolador del catolicismo— que inunda el poema:

Dar luz al día con la luz del canto.
... ...
El sol sólo es blancura de las cosas
y nieve sorprendida la blancura
de las cosas del mundo renacido.

Lo divino y lo humano se entrelazan en bellos eslabones de ternura. De una ternura efusiva, franciscana. Hay una especie de traspaso de Dios a las cosas, como el calor que difundían los brazos heridos del santo de Asís —cantado también por el Padre Angel, como dijimos, en *El poema de un abrazo*—. Desfila, húmeda de afectividad, la ceiba, donde escribe el poeta, y el agua, los lirios, «el cielo que nació de nuevo en su mirar que bendecía», el mar, y sobre todo el pan y el vino, elementos de la gran entrega eucarística:

Y te volveré a ver transfigurado.
Y aunque la nube, ya ni nube sea,
sino un poco de pan de cada día
—pan de trigo que como—
y sin sabor de sangre, Sangre tuya
—vino de uvas que cada día bebo—,
la voz del Padre me dirá que te oiga
y Tú que tus palabras son eternas:
—Porque éste es mi Cuerpo..., ésta es
[mi Sangre.

La fusión de las dos voces en estos versos revela el don de relacionar del Padre Angel las cosas, los hombres con lo eterno, que dista mucho del sermón, y que no es sino el auténtico lirismo de gran poeta, del poeta esencial, a quien apremia el irreprimible acorde de los elementos con su raíz de origen.

Hay fragmentos que pueden ser recitados como una oración, porque la potencia motriz de toda esta piedad es, naturalmente, el amor:

Esta es la dicha tuya y es mi dicha,
decir cuando la aurora nos despierta:
—Yo sólo me levanto con el día
para alzar una llama entre mis manos.
... ...
Puedes abrir tus brazos como alas
para el íntimo abrazo,
o bien juntar tus manos para el vuelo
tras esa elevación en que es Dios tuyo.

Razón suprema,

Cuando todo lo vemos con su luz y lo
[amamos
todo y su amor nos hace corazón del
[mundo.

Que la sensibilidad del lector se detenga y repare bien por cuenta propia en la belleza de la décima que abre y del soneto que cierra este canto segundo, donde, en una y en otro, profundidad teológica, vuelo del pensamiento, llama de fervor, finura del sentir y forma ceñida, definitiva, los transforma en dos joyas de la mejor poesía católica:

Sobre mi dicha en las manos
todo el blanco de una forma
y en el corazón la norma
de mis anhelos humanos,
sosiego de soberanos
sentires que a lo divino
se abren, andando un camino,
donde ciega la razón
y es Dios en el corazón
límite de su destino.

Por el amor de tu palabra pura
cuando ya la palabra se hace cosa
y es imperio al decir imperiosa
y es Hostia blanca al pronunciar blan-
[cura:

Día, si escribe día en la hermosura
de esta mañana en mí y en Ti amorosa,
que hace salir el sol y dice Esposa
y humano sol de Dios lo configura.

Cuando ya todo vive en la palabra
con que en todo tu Ser mi voz te nombra
y eterno el de los dos con viento labra:

Cuando en la dicha de vivir, mi vida
extraña al mundo extraño va en mi
[sombra
y es ya luz de tu Ser en mí nacida.

ELEVACIÓN DEL CAFÉ AL SILENCIO.

Una de las características de la rica sensibilidad de este poeta es la del sentimiento de la naturaleza, a la que se entrega, como ya apuntamos, franciscanamente. Nacido en la ribera navarra, guarda en sus pupilas y en su corazón la larga curva del Ebro al paso por su pueblo, los huertos de granados, los chopos de las orillas del río. Y a lo largo de su camino de vida, que discurre por tanta geografía distinta, europea y americana, se le han ido prendiendo los paisajes diversos que él luego, sólo por rendijas, porque no es poeta descriptivo, sino esencialmente lírico —y, como tal, los elementos de fuera sólo actúan como funcionales de su intuición—, nos devuelve escarchados de alma, como hechizados poéticamente. Se agita, tras un endecasílabo, la rama de una ceiba en flor, o pasa con un alejandrino un caudal rumoroso de agua, o asoma una puesta de sol atlántico sobre la levedad de un eptasílabo, o ruedan rocíos y estrellas en la gracia melodiosa de un romance. Sus años centroamericanos le han ofrecido la visión de los cafetales: plantas de café, de altura de naranjo valenciano, al cobijo de la sombra más alta de otras frondas protectoras. Cafetales en flor, florescencia blanca, esperada y efímera, y cafetales en fruto, en fruto rojo, graciosamente pequeño, con parvedad de mínimo corazón. La visita a uno de estos cafetales se le convirtió en una de las canciones más finas y graciosas —célebre en su público nicaragüense— de su producción: *Flor de café*. Una de sus estrofas es el epígrafe del tercer canto del poema *Cumbre de la memoria*. Epígrafe y tema. Tema; es decir, base de su alegoría, de título tan hermoso como nuevo: *Elevación del café al silencio*.

Como la alegoría tiene un cauce muy claro en la sucesión de esta silva de versos de siete, once y catorce sílabas —la parte más bella de todo el conjunto del poema—, me ciño a la mención. Los espíritus delicados quedarán prendidos en el hechizo de este canto caudaloso, solemne e íntimo. Sus primeros versos, sencillos y nobles, parecen el comienzo de un cuento poético:

El café se da sólo en tierras altas
a la sombra de un bosque de altos ár-
[boles;
y sólo en las alturas
del alma en posesión de su silencio,
a la sombra del Sol de Dios, alcanza
la elevación que es la medida justa
de madurez en plenitud de vida.
Pero aun mi cafetal no ha madurado.

Un cafetal casi maduro —octubre
víspera de su vida— me miraba,
me miraba esperando
su elevación, pero ya no podía
darle la elevación que él esperaba
por la que en mí ponía. La selva era
[un silencio
profundo. En un instante la selva se
[movió
toda, y el cafetal se dijo entero.
Y yo sentí que el cielo se paraba
y hablaba sólo el bosque con el cafetal
[dentro.
Ya está en mí el cafetal transfigurado:
Todos los años dice el cafetal
su blanca flor de un día:
—Boda blanca del alma, amor primero,
Flor de cafe...—.
Pero también el cafetal todos los años
dice su misa entera:
La Boda blanca y roja del Cordero
sin mancha:
El cafetal transfigurado.

Arranca este canto con el ímpetu de un gran vuelo que poco a poco va ganando en grandiosidad de parábola ascendente. Todo natural y fresco y por momentos hasta realista:

Rumor sordo entre el vaho
de los lugares donde el mosto hierve
y silencio en las cubas en donde el vino
[espera
encontrarse a sí mismo para hacerse
mejor cuanto más viejo.
... ...
La pulpa dulce de los granos frescos
se pega al paladar y sabe a uva y a rosa.

Y hasta dionisíaco, diría —dando sólo sentido de entrega al goce de la naturaleza, al adjetivo—, y vibrante de exaltación jubilosa:

Porque la tierra es ancha, el cielo es
[alto
y hay que llenar la anchura de alegría
y de aroma la altura
con la secreta esencia que es latido nuevo

del cuerpo y vibración pura del alma
en lo que fuera savia y flor y sangre
en granos rojos
y es mensaje de vida en la alegría
del cafetal, tendido frente al cielo
ya en aquel duro gris aprisionado.

Así el café viene a ennoblecerse espiritualmente con valor de símbolo religioso al lado de los del aceite, del trigo, de la uva, en una conjugación de originalidad, piedad y buen gusto.

Al fin del canto de la vid, del canto
del trigo y de la oliva,
este es el canto del café en el alma:
De la uva morada al vino rojo,
del trigo rubio al blanco
pan, de la oliva verde al oro pálido,
transparente y espeso, del aceite.
Y al fin, en la unidad de la alegría
de unciones santas y consagraciones,
el café de color de ojos morenos:
—Vendimia, siega y corte.

Este es el canto del café en el alma:
Para siempre seremos,
con el Pan, con el Vino —Sacerdotes—,
cafetal que madura;
víspera de la Vida —Sacerdotes—,
gloria del Cafetal Transfigurado.

Tras una *Distracción voluntaria*, donde suena con voz de estrellas, de pena en gozo, un suave y nuevo romance a la ciudad de León —siempre Nicaragua—,

El alma, una mano santa,
se alza y la frente del cielo
signa con cuatro diamantes
de una Cruz que va ascendiendo,

sigue, en un silencio más enardecido, la meditación al rojo, como una llama que boga en el callado mar de Dios, sin olas y sin ruido. Un silencio en el que tres toques preparan el callar del Cielo para el «cántico sin fin del coro eterno».

Tres voces llenas
—SANTO... SANTO... SANTO...—
del cántico sin fin del Coro eterno.
Y se llenó la tierra y el cielo de su
[gloria.

Tres miradas de Dios en mí escondido.
Luego cinco palabras
—PORQUE ESTE ES MI CUERPO—
y una parte fundida con el todo
borró la creación.
Y el infinito mar de Dios sin olas
sólo fué, por mis manos levantado,
Cuerpo y Sangre, la Luz donde el Amor
perdido se halló entero,
límite de blancura y Dios sin límites.

«Amar, siempre en presente», dice el sacerdote poeta. Esta es la plenitud de la vida en Dios, su espléndida, su consoladora trascendencia. Y el gozo de su ósmosis con Cristo, Pontífice Supremo,

Luz de tu Sacerdocio.
Luz de tu Encarnación en que prolonga
la eternidad su tiempo.

El Fin rezado del poeta, soneto en que se arrodilla la obra entera, con los versos y el autor, ante la llenumbre de la Hostia, ante la gloria de la participación sacerdotal de Jesucristo, es —no dudamos en afirmarlo— uno de los cantos más bellos a la Eucaristía que se han escrito en la poesía mundial. Con él, el poeta y «el canto arrodillado se alza en vuelo».

* * *

Me ha cabido el honor de acompañar a tal poeta, a tal sacerdote-poeta. Honor que se ha reducido a, revestido de dalmática de ministro asistente, dejar sobre su ara una rosa de admiración. Y a sostener, en ademán litúrgico, lleno aquí de su significación de servicio, su brazo derecho, cuando levantaba, en su patena de celebrante, esta ofrenda de altísima poesía.