BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

INDICE DE EXPOSICIONES

RECUERDO DE SOTOMAYOR

Extraño azar es el que hace que en el resumen se unan en el comentario el nombre del innovador Julio González y el del academicista Fernando Alvarez de Sotomayor, maestro de muchas generaciones, creador en Chile de una escuela personal, feliz y afortunado director del Museo del Prado.

Con Fernando Alvarez de Sotomayor hemos compartido tareas de jurados y una limpia y clara amistad, que hace que hoy, al recordar al pintor, recordemos también al amigo, amigo de opiniones a rajatabla, fiel a sí mismo —primera condición humana— y, por ello, detenido en su tiempo, en su pintura y en su sabiduría académica. Como tiene que ser para que el concierto del arte tenga todas las referencias. Y no olvidemos que también, en su día, Sotomayor fué un innovador que representó una violenta reacción contra la escuela del historicismo y de la pintura social. Sus retratos con fondos de arquitectura a lo Mengs, sus escenas costumbristas gallegas, sus «romerías», la incorporación de lo popular a la pintura tendrán siempre una cita.

Aunque a algunos les pueda parecer extraño en este parangón a que nos obligan circunstancias de tiempo, podríamos afirmar que consideramos a Julio González más tradicional que a Sotomayor, hijo artístico este último de unas pragmáticas hijas de los Ranc de Felipe V. Esto de la tradición es palabra que se presta a confusiones, sin que tampoco su aplicación presuponga a quien se otorgue un pase de libre circulación a la gloria, pues la entraña en lo tradicional es mucho más compleja de lo que parece, tanta que, a nuestro juicio, el escritor más «francés» —alta ironía, gracia, alta frivolidad, etc.— de nuestra hora podría ser Pemán...

Pero dejando digresiones que nada importan para fijar famas ganadas a lo largo de muchos años, y en estados distintos, lamentémonos de la ausencia de Sotomayor, cuya palabra, tan necesaria, era para que todos meditemos y, tras la meditación, neguemos o afirmemos con más ahinco. Su pérdida es grande, y siempre estará presente su figura por las salas de los museos que muchos días hemos recorrido

a su lado. Por ellas, ahora, nos parecerá siempre ver su silueta balanceándose entusiasta ante la conquista de unas nuevas luces, de una nueva ampliación, de una nueva adquisición...; en fin, de algo que justifica el haber vivido.

EXPOSICIÓN HOMENAJE A JULIO GONZÁLEZ

Este español de apellido tan neto, tan claro, tan carpetovetónico, pertenece a esa serie de españoles fracasados, de quienes tanto nos gustaría hacer una glosa, y que puede llegar en nuestro tiempo y en su larga medida desde Juan Gris a Ciro Bayo, o desde Silverio Lanza —tan olvidado precursor— a Gutiérrez Solana... Pero el eco universal de la fama del primer gran escultor de nuestra época lo ha recogido el Ateneo de Madrid con actos de consagración íntima, que son los mejores y más duraderos. Casi nos atreveríamos a decir que con los pocos que conocían, admiraban y sabían la trascendencia de la obra del escultor catalán. El buen gusto ha presidido una exposición recoleta, breve, sin discursos de apertura, pero con gozo compartido por todos cuantos estaban en el escueto recinto de la sala de la calle de Santa Catalina. Y estamos seguros que esta vocación admirativa de los asistentes a la inauguración habrá complacido a Roberta González, hija del artista. Dos buenos catálogos —cosa poco frecuente—, unas reproducciones de dibujos de Julio González y una satisfacción de haber cumplido antigua deuda es el resumen de esta consagración nacional y, como tal, tardía hacia una de las figuras que han llevado el nombre de España a todos los museos del mundo y que han hecho posible que se puedan andar otros caminos, esos por los que ahora andan —y andan tan bien— Oteyza, Serrano, Chillida...

Julio González levantó el gran telón de la escultura con la más noble de las materias sometida al más noble de los medios, el hierro y la forja. Aquellos medios que más habrían de servir al español, ducho en el oficio desde la alta Edad Media, olvidado en malos tiempos del quehacer y vuelto a él por genio y gracia de Julio González, que habría de dar a lo ya conocido la alta esencia artística que era menester. Fué el gran precursor. Lo fué en la lucha de cada día. Desde niño, cuando entraba curioso al taller del padre; prosiguió cuando, conseguida la fama en la pintura aplicada en el cubismo, tuvo conciencia de que hacía falta seguir solo hasta encontrar la fórmula propia, después de haber realizado todas las experiencias junto a Picasso, junto a Reynal Y solo, la mejor manera, se encontró a sí mismo. No fué un encuentro definitivo que le hubiera permitido descansar en el hallazgo, fué la lucha de cada día entre la materia y el espacio,

buscando su equilibrio, la cárcel estética de uno y de otra. Y de ese gran juego —dramático envite de cada obra— salían las esculturas. Por eso todas llevan el sello de algo que se ha logrado a fuerza de ir dejando sangre en el empeño. Y por eso al morir quedan en su estudio una obra figurativa y una abstracta, cuyas diferencias de tamaño nada importan, pues gran equivocación sería hablar a estas alturas de «arte menor»... Nos figuramos la indignación de Benvenuto Cellini ante una definición que a él mismo, por iguales motivos de dimensión, podría habérsele hecho...

La exposición es toda una teoría de la escultura de nuestros días. Allí están todos los caminos de una manera clara y terminante, conseguidos a fuerza de fracasos. Agradezcamos a Francia esa hospitalidad a nuestro artista, hospitalidad que hizo posible la obra. Aunque tengamos —ellos y nosotros— como contrapartida que los mejores representantes de las sucesivas escuelas de París tengan apellidos españoles, algunos tan claros y rotundos como este Julio González, tan recatada y bellamente consagrado en el Ateneo de Madrid en víspera de primavera.

LA OBRA DE OTERO BESTEIRO

Expone en la Sala Biosca y expone también en los jardines del Museo de Arte Contemporáneo. Su obra ya fué apreciada hace años en la Sala Clan, donde, de una manera recoleta, íntima, Otero Besteiro hizo presencia de escultor. Ahora esta presencia tiene signos de madurez manifiesta, y los anuncios de ayer son fecundas realidades. Otero Besteiro hace demostración plena de sus conocimientos. Para ello ha expuesto obra diversa, que llega desde lo figurativo hasta lo abstracto. Y ha expuesto dibujos. Y esto de exponer dibujos quiere decir mucho a favor del escultor, a quien tan necesaria es la línea primera para la seria conquista del espacio y del volumen después. Como en la exposición de Julio González, ¡tan bella!, aquí encontramos también casi un curso antológico del quehacer del artista, sus dudas, sus preocupaciones, la iniciación de sus caminos. Y en cada obra la seria fundamentación del pensamiento en un oficio acabado y limpio, del cual no puede prescindir el escultor, cuya huella es necesaria en la materia y no sólo en la concepción ideal. Desde la inevitable cabeza de niño hasta los grandes cuerpos de animales pensados para «vibrar», exentos, entre la jardinería, Otero Besteiro hace curso de sus conquistas y de la realidad de una obra sentida, luego meditada y por último realizada con el temblor de la mano y la mente clara, no enturbiada

por el gozo directo. Límite éste que hay que guardar siempre en el largo recorrido que existe entre la idea y su plasmación.

VENANCIO Y SU TORO IBÉRICO

Venancio es otro escultor que en la Sala Nebli presenta una deliciosa colección de esculturas. Es extenso en la muestra, aunque esta vez sus preferencias se centran en el tema taurino. Y buena ocasión sería ésta para que un gran toro ibérico, que solitario desafía al porvenir, fuera emplazado, a su tamaño natural, en monumento cercano a nuestra plaza. Bien merece ese toro, con toda la poesía a cuestas, que nuestra empresa rindiera homenaje al héroe de la fiesta con un emplazamiento que diera una significación estética a la tragedia griega, que tan buen arraigo tuvo en España, primeramente en tierras navarras, para luego hacerse andaluza, castellana y salmantina.

Pero, aparte de ese toro de lidia que pide su monumento entre verde hierba o amarilla arena, Venancio ofrece una visión de fiesta y sus azares fuera del tópico de ayer. El movimiento, el expresionismo a ultranza, sustituye a la copia efectista, a la que estamos tan mal acostumbrados, y la escultura conserva toda la gracia del continuo azar taurino. El aire —espacio vital— existe entre los «huecos» y volúmenes que piden su dimensión más alto. Añadamos al acierto escultórico la perfecta fundición hecha por Venancio, con el buen acuerdo de conservar manchas y calidades del barro o de la cera y los restos de la fundición, que prestan a la obra encanto de pieza antigua o trabajo que el buen oficio ha regalado al artista, que ya sabía buscar el regalo.

VENTO

Vento expone con Venancio. Expone una pintura expresionista, sin que por ello se olviden las calidades inmediatas, ya que Vento es pintor de nascencia y en cualquier medio halla méritos y fundamentos plásticos. Ahora ha cambiado el cuadro pensado por el lienzo hecho «desde» la misma tela. No es ocasión de glosar aciertos de pensamiento, sino de afirmar que en esta modalidad —¿más fácil o más difícil?— Vento se asegura el puesto de primera fila que conquistó con su primera exposición en el Ateneo. Tome el camino que fuere, su personalidad está siempre firme, y eso es lo que importa. Siempre lleva a la pintura un mundo propio, al que tiene que dar «salida» obligada. No será ésta su última prueba. Hará más, muchas más, hasta que encuentre la definitiva, que será el resumen, sabio resumen y sentido resumen, de todas las experiencias hechas con hondas razones

del alma, pues Vento es pintor al que acompañará la historia de sí mismo.

NÚÑEZ LOSADA Y SU PAISAJE

Casi diríamos «un» paisaje, pues este pintor, buen ganador de medallas, ha hecho siempre «un paisaje», ha dado a su pintura unas cualidades de tal índole que no se pueden confundir con otras. Bien sean los Picos de Europa o las torrenteras del Tajo, sus telas, expuestas en la Sala Goya, tienen unas características uniformes y un afán de fidelidad lumínica, terrestre y, sobre todo, orográfica que ha dado ya en la historia de nuestro paisaje contemporáneo.

Núñez Losada es pintor heredero de una escuela realista alemana del siglo XIX, y en ese lugar se halla como un eje al que nada mueve; acaso un airecillo, muy a lo Espina, que pone en sus cuadros, a veces, da la sensación de que algo existe vivo entre nosotros y la última montaña que Núñez Losada ha elegido.

JUAN GUILLERMO

Son muchos los años de enamorada asistencia al espectáculo de la Pintura. En ellos hemos visto nacer y morir, nacer y permanecer y, en rara ocasión, nacer y crecer.

La Pintura, en la mano ancha y fuerte de Juan Guillermo, ha ido creciendo en cada etapa. Ha sido un crecimiento consciente, conseguido duramente y por camino más difícil. Pintando, Juan Guillermo, en esta época confusa, ha sido un solitario. Desde su estudio-atalaya del viejo paseo de la Castellana ha visto cómo unos y otros corrían en busca de la fórmula milagrosa que les diera gloria y satisfacción. El ha preferido encontrar cada día aumentada su paz, contento su sosiego. Para ello era preciso estar a solas consigo mismo en permanente diálogo entre la tela, el color y las formas; era necesario, después de andar —no viajar— por campos de Jadraque, al buen compás de consejos de Berceo y versos de Machado, quedarse a solas muchas horas, fuera de tanta ida, de tanta venida...

Pocos son los pintores que pueden quedarse a solas con la Pintura sin pasearla, sin dialogarla, sin publicarla, y por eso cada etapa en la vida artística de Juan Guillermo es una victoria sobre el secreto y el velo de la pintura; cada vez ha conquistado algo de manera definitiva y ha conseguido, en tiempos en que todos se parecen, no parecerse a nadie ni a ninguno. Pero para sorprender, desvelar, descubrir a las formas un nuevo sentido ha sido necesario largo tiempo de soledad, de entrega, de unción, de íntima comunión entre el alma y el pincel. El

premio es que en nuestra historia, y en el eco universal de esa historia, ya existen «Juan Guillermos», ya existe un mundo propio, original, independiente, que nos ha regalado el pintor a todos. Un mundo claro, limpio, realizado de arriba abajo, sin trampa ni cartón.

Juan Guillermo es un arquitecto de la Pintura. Huye de la facilidad, de la temible mancha, del equivocado boceto, de ese amagar y no dar, tan frecuente, tan propicio, para que parezcan las cosas lo que no son en realidad. Los lienzos de Juan Guillermo admiten la medida oro. Están construídos a conciencia, con ciencia, con paciencia lírica... Cada toque de pincel, cada hallazgo del color, es el resultado de muchas meditaciones entusiastas, de muchos silencios, de largas miradas por los hombres y los campos... Es una pintura fundamental, siempre concebida en una órbita propia, con macizo eje y también con rumor de pájaros en torno.

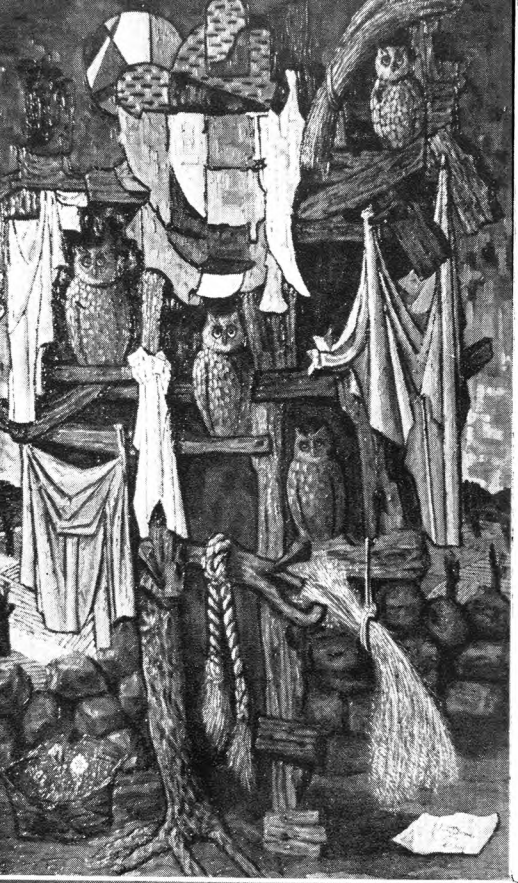
Toda la obra de Juan Guillermo está extraída de la raíz, de las raíces del hombre y de la tierra. Son como tremendos versos de Unamuno, a los que luego el color, el gran milagro, dota de una esencia sutil, de una fragancia y de un aroma de un verso de San Juan de la Cruz... Estamos deseando, desde que hemos puesto el nombre de Juan Guillermo, hablar de la poesía que emana su obra y que surge poderosa, natural, de la misma Pintura, en donde nace y se asienta. No está buscada, «traída», amañada; está inserta en esos azules, en esos ocres y cadmios de cuya vibración tiene el secreto el ancho pincel de Juan Guillermo.

Para Juan Guillermo parece hecha esta frase de Picasso de las charlas a Teriade: «Yo no trabajo del natural, sino delante de la Naturaleza, con ella misma.» Y así, confundido con ella, en estrecha unión espiritual, Juan Guillermo nos va presentando la buena epopeya de su pintura, en donde el objeto, al parecer mínimo, cobra su gran dimensión, su peso y su medida.

La obra de Juan Guillermo, como creación artística, tiene a su favor algo que es imprescindible: un sistema de ideas que la respalda. Ahí se halla el gran intríngulis de esta pintura que sabemos ya en las antologías y en la historia. Y esta pintura tan directa, de dicción tan clásica y tan nueva, tiene por eso la más alta categoría formal y un gran aliento metafísico. En el honrado quehacer de Juan Guillermo hay siempre un dolorido sentir, hay música de un verso de Garcilaso, hay una sana tragedia y una bella tragedia, donde todos los destinos se cumplen, pero se salvan también por la esperanza que en cada cuadro de Juan Guillermo casi tocamos con la mano... Si valiera la expresión, diríamos que en estos cuadros de nuestro pintor asistimos a dramas que tienen en última instancia asegurada la gracia angélica.

«La cogida», escultura de Venancio.

«Nocturno marino», por Juan Guillermo.



«Espantapájaros benévolo», de Juan Guillermo.

«Volumen», de Otero Besteiro.

Y lo que sí sabemos de una manera rotunda, definitiva, es que nos hallamos ante la Pintura, con mayúscula y en serio, con ficha segura para esos recuentos del futuro que sólo gana la obra nacida, sentida y hecha con la única aspiración de estar en paz con uno mismo, huyendo de estar en paz con los demás. Y por eso, cuando sobrevengan los naufragios nos quedará como eslabón seguro y cierto esta pintura plena de filosofías y puesta en el lienzo casi con sangre del propio corazón.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

EL SER, EL TIEMPO Y LA MUERTE EN LA POESIA DE JOSE MARIA EGUREN

EL SER

Como no es filósofo, Eguren no intenta una definición del ser. En cambio, puede expresarlo mediante el símbolo poético, imaginado en el instante en que la mente está absorta ante el misterio, contraída en la indagación ontológica. El ser es el

dominó vacío, pero animado

Vacío, vacío, apenas una tela. Menos que un fantasma y, sin embargo, ciento por ciento vivo, es el ser separado de sus cualidades, sin corporeidad, sin antecedentes, sin transmigraciones. Una esencia cuya naturaleza ignoramos.

Además de abstracto, este «ser» es un disfraz. Está desfigurado para que no sea conocido. En el vértigo de la meditación ontológica, ante el abismo de la oscuridad y el silencio, el poeta imaginó al ser como algo distinto a su apariencia. Como un disfraz.

De esta manera nos ha dado una extraordinaria, originalísima y profunda imagen poética del ser, que nos induce a su sentimiento —sentimiento del ser— igual que una definición nos conduciría a su conocimiento.

Alumbraron en la mesa los candiles
moviéronse solos los aguamaniles,
y un dominó vacío, pero animado,
mientras ríe en las calles la verbena,
se sienta, iluminado,
y principia la cena.

Ya hay algo más que lo animado en el disfraz vacío. Al sentarse a la mesa se le ve iluminado. Es como si frente a la vida de relación, próximo a dialogar con los comensales, hubiese adquirido plenitud de existencia. Ahora es un ser existencial. Si el lector desease penetrar

en el detalle, podría tomar el participio «iluminado» como sugerencia de comunicativo, locuaz, sonriente, ingenioso..., o quizá el poeta ha querido significar intensidad de pasiones.

Su claro antifaz de un amarillo frío
da los espantos en derredor sombrío
esta noche de insondables maravillas

Insondables ciertamente, porque estamos en el límite de la nada.

El antifaz de un amarillo frío es la imagen de la muerte. Veremos en otros capítulos que la idea de la muerte pinta en la retina de Eguren el color amarillo.

¿Qué mejor antifaz para ese «dominó vacío» que el rostro enmascarado de la muerte? Con dramática lógica, el poeta ha creado un protagonista cuyas esencias son el ser y la muerte. Es una manera altamente bella de expresar el destino de la vida: morir. Pero hemos de morir con espanto («da los espantos en derredor sombrío») y el miedo ha de transmitirse al mundo exterior, conmoviéndolo, trastornando sus circunstancias, pues el antifaz amarillo

tiende vagas, lucífugas señales.
a los vasos, las sillas
de ausentes comensales

Sin embargo, el signo del momento es el goce de vivir, pleno de dicha, porque es la

...alta noche de voluptad ignota

Voluptuosidad ignorada por el dominó, pero henchida de promesas, de fragantes recuerdos y embriagueces al otro lado de los muros, «en las calles (donde) ríe la verbena».

¿Qué hará el ser, transido de muerte?

En la luz olvida manjares dorados
ronronea una oración culpable llena
y abandona la cena.

Renuncia a los goces («olvida manjares dorados»), se cree culpable y recurre a Dios con palabra triste y sombría. Entonces, lleno de preces y de culpa, abandona la cena.

La frustración de la vida. Vivir no es sino mero preparativo de algo que jamás se realiza.

Un ensayo de Mariano Ibérico sobre el sentimiento del tiempo (1) me dió la clave para comprender a Eguren.

El filósofo sanmarquino explica que cuando ciertos hechos del pasado se estereotipan no sólo como recuerdo, sino con vigencia de presente, operando como presente, quien así los vive tiene el sentimiento del tiempo mágico.

En el tiempo histórico, diríamos el tiempo normal o común, el suceder pasa por los planos de pasado y presente; pero en el tiempo mágico o mítico estos planos son simultáneos. Para Don Quijote, cuya luminosa locura inspiró a Ibérico el estudio sobre el tiempo, el pasado es «a la vez ido y actual», sentimiento que le hace ver como realidad del presente la existencia de caballeros andantes, quienes eran ficciones del pasado. «Al contrario del tiempo histórico, que es un pasar irreversible —dice el ensayista—, el tiempo mítico se renueva, lo que implica el retorno del pasado, que, sin dejar de ser pasado, vuelve a incorporarse a la plena actualidad del presente.»

La poesía de Eguren está fuertemente impregnada del tiempo mágico.

El tiempo mágico, que lanza a Don Quijote a la aventura, estimula en Eguren las preocupaciones ontológicas y le sirve eficazmente para el logro de creaciones que no tienen comparación en la historia de la poesía.

La más característica es el caballo:

Viene por las calles
a la luna parva
un caballo muerto
en antigua batalla

No es que haya resucitado. Sigue muerto, pero «viene por las calles». El pasado, sabe Dios cuán remoto, durante el cual el equino tuvo existencia, retorna «como nuevo presente».

Retorna también, más escalofriante que el pasado de la vida, el pasado de la muerte, el episodio de la muerte, «en antigua batalla».

Es un caballo en el que funcionan simultáneamente la vida y la muerte.

Sus cascos sombríos...
trepida, resbala;
da un hosco relincho,
con sus voces lejanas.

(1) *El Retablo de Maese Pedro. Estudio sobre el sentimiento* del *tiempo en don Quijote,* por Mariano Ibérico Rodríguez. «Revista de Letras», órgano de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, números 54-55, pág. 5, 1955; reproducido posteriormente en el libro, del mismo autor, *Perspectivas sobre el tema del tiempo,* Lima, 1958.

El plural indica diversos grados de lejanía («voces lejanas»), porque el sujeto gramatical no se refiere a varios animales, sino a uno. Sus voces vienen como escalonadas, de todos los rincones del pasado, hasta el más remoto; y en este surcar el tiempo, nuestro pensamiento encuentra el pasado de la vida, o sea la plenitud vital del caballo. Así nos gana, también a los lectores, el sentimiento del tiempo mágico.

¿Cómo ha de ser sino hosco el relincho de un caballo muerto? El animal se muestra huraño, esquivo, áspero, porque está usando una propiedad de la vida —relinchar— que no le pertenece; y además se le entraban los pasos («trepida, resbala») y sus cascos son sombríos como las manos de los hombres espectrales. Hay en esta imagen, obtenida con acumulación de materiales de angustia, una gran fuerza expresiva que, rompiendo los límites de la lógica, nos da la versión completa de la muerte; más patética que si el poeta nos hubiera presentado un caballo yacente, yerto o mostrado sus huesos descarnados.

En la plúmbea esquina
de la barricada,
con los ojos vacíos
y con horror, se para

La barricada ha sido seguramente el lugar de la antigua batalla. Allí murió el que ahora retorna y llega hasta la silenciosa esquina gris, otrora escenario de fragor. Entonces el equino vuelve a vivir su muerte («con ojos vacíos y con horror, se para»). Ya no hay hoscos relinchos ni andares vacilantes. Sólo las cuencas de sus ojos vacíos... y el horror eterno que sufre, la conciencia de su muerte.

Eguren ha creado otros de estos muertos cuya vida perdura en el tiempo mítico. Leamos «Los delfines».

en amplio salón cuadrado
de amarillo iluminado
principia la angustiosa contradanza
a la hora de maitines
de los difuntos delfines.
... ...
ora avanzan en las fugas y compases
como péndulos tenaces
de la última alegría.

La alusión al tiempo es manifiesta en la figura del péndulo, sugerida por la objetividad con que el poeta canta el rítmico ir y venir de los delfines en la danza. El reloj marca las horas del tiempo mágico; y en sus manecillas, o en el péndulo, está asida, tenaz, sobreviviente, «la última alegría».

En «Lied III» los muertos vivientes son cosas. embarcaciones náufragas:

En la costa brava
suena la campana
llamando a los antiguos
bajeles sumergidos.
... ...
Carcomidos, flavos,
se acercan vagando...
.. ..
En la costa brava
suena la campana,
y se vuelven las naves
al panteón de los mares.

Los bajeles muertos no tienen sentido. Es distinto de estar al garete. Simplemente vagan. En la inmensidad de los mares no hay para ellos ni ruta ni puerto. Por toda esperanza sólo esperan que vuelva a sonar la campana para retornar «al panteón de los mares».

LA MUERTE

A pesar de que la muerte es su tema primordial, Eguren no hace necroscopias.

Nada hay en sus creaciones que se asemeje siquiera lejanamente a ese hurgar en las emanaciones de los cadáveres, en que es maestro el genial autor de «Las flores del mal».

El simbolista peruano jamás habría imaginado el macabro relato de Baudelaire:

Al borde de un camino una carroña infame
en lecho de piedras sembrado.
... ...
Las moscas bordoneaban sobre aquel vientre pútrido
del que salían batallones
de larvas negras, que corrían como líquido espeso
por esos vivientes jirones (2).

Muy otra es la visión de Eguren. Sus muertos no pasan por la etapa de descomposición, no cumplen el proceso hacia el polvo, no necesitan formol.

O viven en el tiempo mítico, como el caballo y los delfines, o en ellos la muerte está cristalizada, hecha marfil. Purificada.

Contemplé en la mañana
la tumba de una niña
... ...
Murió canora y bella
y están sus restos blancos como el marfil pulido (3).

Ante el esqueleto, Eguren evoca la vida con serena nostalgia. Pone de lado los crespones funerarios que le quitan perspectiva al recuerdo,

(2) Carlos Baudelaire, *Las flores del mal.* Editorial Losada, Buenos Aires. 1953, traducción y prólogo de Nydia Lamarque: «Una Carroña».
(3) José María Eguren: *Sombra*: *La muerte de marfil.*

dulzura al pasado. El poeta puede, por haberse situado más allá de lo perecedero de la carne, eternizar en el hueso («como el marfil pulido») la existencia de la muerte.

Entonces, qué sonriente, dichosa y alegre, a pesar de la tumba, se siente la niña de marfil.

¡Y qué intensa vida hay, cuánta vida en su recuerdo!

Pensé en el jardín claro, en el jardín de amores
de la beldad despierta
... ...
pensé en la rubia aurora de juventud que amara
la niña, flor de cielo.
... ...
...la núbil áurea, bella de otras edades,
ceñida de contento.

La magia del poema es maravillosa. Logra la resurrección de la niña. «Ceñida de contento», que se entiende además como un cuerpo formado por la dicha, un cuerpo que la felicidad ha dibujado. Hay un rejuvenecimiento radiante. El momento de «núbil áurea», el de más alto potencial de amor durante la vida de la niña, está eternizado en la muerte.

Este recuerdo de la ausente, surgido ante sus «restos blancos», es como un río de aguas azules, una corriente de inolvidable transparencia que regresa de la muerte hacia la vida.

En cambio, el recuerdo de los muertos es sombrío y triste, catapulta de la desesperación, cuando en ellos perdura aún la forma que tuvo la materia viva. Ese recuerdo irá siempre hacia la muerte. Es lo que Eguren rechaza, se niega a ver, porque en la forma de la materia que tuvo vida se concentra todo el horror de la muerte.

Formas, sólo formas de la vida, son las manos muertas, una sobre otra, implorando; el semblante del recién fallecido, expresivo de sus últimas emociones, como dormido para que el ensueño sea más íntimo..., y la carne allí, helada, la misma que se estremecía de angustia o de goce, intactos los órganos de los sentidos como si prosiguieran conduciendo el flúido de la lucidez. O el plumaje del ave recién muerta, sedoso, brillante, íntegro para el vuelo; o la piel lustrosa del caballo y sus ijares nerviosos. Tendido todo esto, inútil, yerto. Sólo forma, forma sólo de la vida.

Es lo que sigue muriendo, en el muerto y en nosotros. Recordemos a Vallejo: «Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo» (4).

Los muertos de Eguren ya no mueren. Viven y brillan. Contra-

(4) César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz. Masa.*

riamente a lo fúnebre, son muertos blancos, como la de marfil, o como

los nevados muertos
... ...
lentos brillan blancos
por el camino desolado (5).

Sobre todo son tranquilos, angélicos:

Pasó el vendaval: ahora
con perlas y berilos,
cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos (6).

Aquí advierto un sentimiento escatológico. El vendaval simboliza el fin de todo, la muerte total. El poema dice que están «caídas las hojosas plantas de campos y jardines».

Se alejan de madrugada
y con la luz del cielo en la mirada
los ángeles tranquilos

La muerta de marfil tiene quizá, en su vieja tumba, «la luz del cielo en la mirada».

En «La marcha fúnebre de una marioneta» encontramos excepcionalmente en la obra poética de Eguren la imagen de una recién muerta («Pobrecita la muñeca que la van a sepultar»). El sepelio, solemne. Se imagina suntuosa, reverente, la pompa funeraria. Tras la carroza delantera

va en azul melancolía
la muñeca...

Por ser la muerte un pasado inmediato, Eguren modifica la realidad. En el poema revierte el hecho fúnebre, elaborando con éste una fuerza vital: la melancolía.

Aquella azul melancolía de la muerta significa que la marioneta ha recuperado los atributos de la vida, los de orden espiritual, que son los superiores. Mientras la van a sepultar, perfuma sus ensueños con esencias de vaga tristeza, que eso sería su azul melancolía.—EMILIO ARMAZA.

---

(5) José María Eguren, *Sombra*: *Los muertos.*
(6) José María Eguren, *La canción de las figuras*: *Los ángeles tranquilos.*

UNA SOCIEDAD LITERARIA HISPANOAMERICANA EN PARIS EN 1868

Las sociedades y tertulias literarias son de rancia raigambre en la cultura de España, Francia, Italia y los países hispanoamericanos. Por razones de temperamento y cultura, el hispánico se ha habituado con suma facilidad a la vida del café, al *salon littéraire,* a la academia literaria, al casino y a otras reuniones culturales que no exigen demasiada reglamentación. Son atracciones más de inspiración que de disciplina, lo que gusta al temple de nuestra raza.

Desde tiempos remotos, en España y en las capitales virreinales de las Américas, la asociación de amigos para cambiar impresiones, a veces políticas, a veces intelectuales, y para la difusión de la cultura o para recitar, declamar, o simplemente escuchar y ser escuchado, estas asociaciones o tertulias han constituído un eslabón relevante en la vida intelectual y cultural de nuestros países.

Un curiosísimo caso se nos presenta en 1868, en París, al establecer varios intelectuales hispano-hablantes la «Sociedad Latino-Americana Científico-Literaria» (1). Esta agrupación posee doble valor en la historicidad de la cultura hispánica: primero, por el empleo del término «Latino-América» en esa fecha, y segundo, por el hecho de que varios hispanos, en el extranjero, en el año 1868, poseen suficiente afán intelectual e interés cultural para constituirse en una sociedad literaria. Esto se encuentra sólo entre los hispanos, como lo han hecho en otras ocasiones en Roma y en otros sitios. De que el emigrante español (u otro) se asocie a sus compatriotas en el extranjero, formando así un centro gallego, asturiano, andaluz, etc., como los que existen en las Américas, nada tiene de particular. Pero de que unos cuantos escritores y no escritores de habla española, seguramente algunos refugiados entre ellos, formen una sociedad literaria en tierras extrañas, para continuar sus actividades, esto constituye un verdadero acontecimiento hispánico. Esto muestra el espíritu intelectualmente inquieto del hispano, el afán de la continua difusión de la cultura del país respectivo, de oír y ser oído, de conocer y dar a conocer. En época posterior lo mismo hicieron Rubén Darío, Gómez Carrillo, Vargas Vila, García Calderón y otros, en París también, así como lo han hecho en otras épocas los hispanoamericanos en Nueva York y en Madrid.

Se ha venido diciendo que el término «Latino-América» se acuñó

(1) París, Imprenta Latino-Americana de Rouge Hermanos y Comp., calle de Four-Saint Germain, 43. 1868. 18 pp. Existente en la Sociedad Económica de Amigos del País de la Habana.

a fines del siglo XIX o principios del presente, y sin embargo aquí lo encontramos empleado entre gentes de la América hispana en París y en 1868. Como ya he probado en otro caso (2), el término «Amérique Latine» se conocía en París desde 1862, año en que se publica *Recueil complet des traités, conventions, capitulations, armistices et autres actes diplomatiques de tous les états de l'Amérique Latine.* París, 1862-1866, 7 tomos. No cabe duda de que el ahora muy divulgado término «Latin America» de los americanos del Norte procede del francés y su origen se remonta tal vez a mediados del siglo pasado. Esta expresión fué lanzada por Francia y apoyada por Italia con miras interesadas, sustituyendo la de «Hispanoamérica», con la intención de asumir las directrices que había perdido España. Hay que tener en cuenta, además, que el hispanismo francés en la segunda mitad del siglo XIX carecía del fervor generoso de que ha disfrutado, por ejemplo, en los Estados Unidos. La fundación de una sociedad literaria en París en esas condiciones es aún más de admirar. Algunos de los «Estatutos y Reglamento Interno» de dicha sociedad eran:

Artículo 1

Se establece en París una Asociación con el nombre de Sociedad Latino-Americana Científico-Literaria.

Artículo 2

El objeto de la Sociedad es:

1.° Formar en París un centro de reunión entre los latino-americanos.
2.° Fomentar la unión y el progreso científico, literario y artístico de la América latina.

Artículo 15

La Sociedad fundará un periódico para la publicación de sus trabajos.

Artículo 27

La lengua castellana se usará exclusivamente en todos los trabajos de la Sociedad.

(2) Critical Bibliography of the Term «Latin America» in the Nineteenth Century», *Books Abroad,* Norman Oklahoma. U. S., Spring. 1953, vol. 27, número 2, p. 146.

Artículo 37

La Sociedad se reserva la facultad de abrir concursos científicos, literarios y artísticos entre los latino-americanos, y de conferirles recompensas.

La primera reunión preliminar de esta Sociedad se verificó el 3 de marzo de 1868, en la que tomaron parte los señores Dalmiro Cabral, del Uruguay; Francisco Gómez Calaça, ingeniero de puentes y calzadas, del Brasil; Eulalio Cazares, de Méjico; Manuel Ceballos y Lorenzo Ceballos (hijo), ambos de Méjico; Luis Fernández y Pasalagua, de Méjico; cierto Guzmán (ya David, del Salvador, o Enrique, Secretario de Legación de Nicaragua); Manuel Lemus, agricultor, de Guatemala; José María Ponce de León, pianista y compositor, de Colombia, y Pedro Visca, del Uruguay, personal mencionado en los estatutos.

La primera sesión de la Sociedad tuvo lugar el 13 de marzo, presidida por el señor Fernández y Pasalagua. Se discutió la cuestión de los estatutos. El señor Visca fué nombrado presidente de esta comisión. La discusión del reglamento interno duró desde el 29 de junio al 5 de septiembre de dicho año, y la Sociedad se reunió durante este tiempo en su local provisional, calle des Quatre-vents, número 6.

El Consejo de la Sociedad para el año de 1868 estaba integrado, entre otros, por Pedro Visca, Presidente; David Guzmán, primer Vicepresidente; Francisco Navarro, segundo Vicepresidente; Luis Fernández y Pasalagua, Secretario general, y Manuel Lemos, Tesorero. El Presidente de la Sección de Bellas Artes y Literatura era Lorenzo Ceballos. Había 52 miembros fundadores. El Secretario anunció que la sesión de inauguración de la Sociedad tendría lugar el 7 de noviembre. Entre otros miembros fundadores mencionados en el mismo cuaderno de los estatutos merecen citarse a Miguel Aguiar y Domingo Madán, cubanos.

El Consejo de la Sociedad para el año de 1869 estaba compuesto de los siguientes señores, entre otros: Carlos Calvo, Presidente; Pedro Visca, primer Vicepresidente; Luis Fernández y Pasalagua, Secretario general, y Guillermo López, Tesorero.—José Sánchez.

Sección Bibliográfica

EL PSICOANALISIS, HOY.—Varios.—Luis Miracle, editor.—2 volúmenes.—Barcelona, 1959.

Si echamos una ojeada al mundo actual, distinguimos en seguida estas tres fuerzas ideológicas: 1) el calvinismo radical de la Teología dialéctica protestante; 2) el Marxismo, y 3) el Psicoanálisis. (El Existencialismo pierde, cada día, más vigor y sus adeptos se pasan al comunismo.)

Un pesimismo atroz une a esos tres movimientos ideológicos: el hombre queda, ya rebajado ante un *Dios ultrajusticiero,* ya aprisionado entre las mallas de un *fatalismo económico,* o bien maltratado por las maquinaciones de un *instinto todopoderoso.*

Y bajo ese pesimismo trabaja una visión maniquea y diabólica del hombre.

El Psicoanálisis supone una de las conquistas más grandiosas de la humanidad. Ha contribuído al conocimiento del hombre; ha roto máscaras y caricaturas y ha centrado, con justeza, infinidad de problemas. La Filosofía, la Ciencia y la Religión han tenido que entendérselas con él. Negarlo significaría una injusticia y un retraso.

Pero esto no debe ser obstáculo para conocer el verdadero rostro del Psicoanálisis: rostro de una expresión turbia como lo es el del Existencialismo. Ambos analizan la existencia. Pero ¿lo hacen con fidelidad o más bien movidos por algún oculto prejuicio?...

Como ha señalado Gustave Thibon, el Psicoanálisis está poseído por el «espíritu de izquierdas», que consiste en idealizar el mal y la bajeza después de haberlos desenmascarado. Por eso el Psicoanálisis es una actitud «confusa». (El «espíritu de derechas» es escéptico y reaccionario precisamente porque no confunde. En muchas acciones y personas lo revolucionario supone una ligereza apoyada en una confusión anterior.)

La obra que comentamos es fiel a la ideología de Freud, aunque no es mera repetición, sino ampliación de sus principios al contacto de la experiencia clínica. Prueba de su profundidad y solvencia es el capítulo en que vamos a entrar. Se titula «Psicoanálisis y educación», a cargo de los doctores Favreau y Doumic.

La posición freudiana es ajena a estos dos extremos: aquel que considera al niño como un pequeño animal que requiere ser domes-

ticado, y aquel otro según el cual el niño es un pequeño adulto responsable de sus actos.

Freud parte, además, de la existencia de un «inconsciente» en el niño y en el educador, de una relación «inconsciente» adulto-niño.

Los articulistas describen la evolución infantil para investigar las aportaciones que el psicoanalista puede ofrecer al educador. Veámoslo.

I. En el período comprendido entre el nacimiento y el tercer mes es característico el *modo global* —no diferenciado— de las sensaciones y reacciones correspondientes... En este tiempo tiene un valor incalculable la relación alimenticia con la madre. La frustración alimenticia desencadena la angustia.

II. De los tres a los nueve meses se percibe la diferenciación, *se objetiva todo,* se adquiere conciencia del propio cuerpo. La sonrisa adquiere un tono personal. El lactante emite sonidos vocalizados que la madre repite instintivamente como un eco, dando lugar al nacimiento del lenguaje.

Ahora ya puede el niño soportar la frustración alimenticia, *la espera* se le va haciendo familiar, logrando una satisfacción mental e intensificándose luego el placer real —esperado o imaginado anteriormente.

Se le aumenta la conciencia y es capaz de representaciones mentales. Sabe reconocerse en el espejo y responde a su nombre.

Conviene que el destete sea progresivo, sin suprimirlo. No conviene tampoco obsesionar al niño con la limpieza.

III. Estudian después los autores el período que va de los nueve meses al tercer año, en el que sobresale el fenómeno de las deposiciones. El niño se siente inquieto porque asocia este fenómeno al temor de despedazamiento.

La madre debe procurar que el pequeño no pierda su seguridad, rehuyendo ella toda actitud repulsiva o de repugnancia.

Así se van estudiando las distintas etapas de la niñez, con sus respectivas consecuencias para la educación.

El matrimonio de los padres, el embarazo y el nacimiento tienen gran importancia para la progresiva transformación del niño en adulto.

El trabajo termina con estas conclusiones:

1) evitar las actitudes traumatizantes;

2) entender todas las reacciones del niño a tono con los estadios de evolución por que pasa;

3) no obsesionarse con los métodos, cuyos fallos pueden ser compensados con un amor profundo.

«Para nosotros, la educación debe permitir al niño renunciar a poner en obra sus deseos agresivos, al par que prosigue beneficiándose

de la energía que le proporcionan para lograr su inserción social de la mejor manera posible.

La educación debe permitirle conservar suficiente libertad para aceptar sus deseos sexuales con el fin de poder tener acceso al amor» (I, pág. 333).

A pesar de esta declaración, el lector habrá advertido cómo en el Psicoanálisis todo viene determinado *de antemano*. El espíritu y su actividad característica —la libertad— apenas si cuentan.

La obra, que contiene dos volúmenes de 430 páginas cada uno, está magníficamente presentada, aunque se advierten graves erratas de imprenta —como ocurre en el capítulo tan interesante titulado «Psicoanálisis y trastornos de la sexualidad».

Además de los citados, tienen gran interés los trabajos siguientes: «Psicoanálisis y sexología», «Psicoterapia psicoanalítica de las psicosis», «Psicoanálisis y profilaxis mental», «Evolución del Psicoanálisis», «Panorama de la literatura psicoanalítica» y «Organización del Psicoanálisis en el mundo».

El aficionado español dispone con esta obra de lo más moderno, solvente y completo que hay sobre el Psicoanálisis. Es una obra escrita en colaboración por los psicoanalistas ortodoxos franceses que forman la «Sociedad psicoanalítica de París» —creada para transmitir y continuar los descubrimientos del maestro judío.

No queremos terminar sin hacer una pequeña referencia a la polémica, ya vieja, sobre el Psicoanálisis en sus relaciones con el Catolicismo.

Rudolf Allers —el gran hereje del Psicoanálisis y fundador de la famosa «tercera escuela»—, desde una firme y sólida formación filosófica, ha dado serios golpes al freudismo, llegando a sostener que no hay posibilidad de entendimiento entre el Psicoanálisis y el pensamiento católico (1).

Rolland Dalbiez (2) —también filósofo católico— ha llegado, sin embargo, a esta conclusión: aunque la antropología freudiana es inadmisible, su método de exploración del inconsciente puede ser utilizado por cualquier ideología.

Pero nos preguntamos: si este método supone en su raíz —y esto no puede negarse— una concepción del hombre, ¿serán idénticos los resultados si se parte de una antropología determinista y biológica que si se hace desde una posición teórica cristiana? Creemos que no. El

---

(1) En breve daremos al lector un comentario de la obra de este autor: *Pedagogía sexual y relaciones humanas.*

(2) *El freudismo y el método psicoanalítico.* Dos vols. Desclée. Buenos Aires.

psicoanalista, cuando explora el subconsciente para interpretarlo y liberarlo, no es ajeno a su concepción del hombre.

Habría que desnudarlo demasiado para que el método psicoanalítico pudiera ser compatible con cualquier ideología.—ROMANO GARCÍA.

JOSE MARIA DE LA PEÑA Y CAMARA: «ARCHIVO GENERAL DE INDIAS DE SEVILLA. GUIA DEL VISITANTE». Dirección General de Archivos y Bibliotecas.—Madrid, 1958.

La Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos acordó en 1958 conmemorar el centenario del Cuerpo facultativo con una serie de publicaciones, y entre ellas la de esta *Guía del Archivo General de Indias de Sevilla,* de su Director, don José María de la Peña.

Dos guías de este Archivo se han publicado y agotado. Esta es la tercera guía, y tiene importantes novedades, entre ellas, que la historia de este Archivo no se hace en una mera narración cronológica de su desenvolvimiento, sino en una serie de estampas, trazadas con elegante estilo, de amena y atractiva lectura, y se acusa la tradición archivística simanquina como origen y como fuente de la mayor parte de su documentación.

Destaca el autor que la idea del fundador del Archivo, el gran archivero, investigador e historiador del siglo XVIII, don Juan Bautista Muñoz, fué la de reunir los fondos indianos que se habían recogido en el Archivo imperial de Simancas y los que hubiera en Madrid, en Cádiz y en diversos centros sevillanos, no con un prurito meramente conservador, sino con el fin de que sirviese esta ingente documentación para escribir una moderna historia crítica de América, idea nueva entonces y aun revolucionaria en la historia de los archivos, pero que había de ser luego la esencial y básica de todos ellos.

La novedad más notable de esta Guía estriba en sus apéndices —I, «Descripción de las secciones», y II, «Orientación bibliográfica»—, sobre todo el I, que viene a ser el avance de la *Guía del investigador* de este Archivo que prepara el mismo autor y que será acogida con fruición por los investigadores de historia americana.

No es necesario encarecer la importancia que tienen para el investigador las guías, catálogos, inventarios o índices de los fondos de un archivo. En la medida de nuestras fuerzas hemos contribuído a hacer este tipo de trabajo, dando a conocer unos tres mil manuscritos de América casi desconocidos, en publicación hecha hace seis años por el Instituto de Cultura Hispánica, y, además, hemos excitado,

promovido y estimulado la publicación de estos catálogos y guías de documentación histórica.

Decíamos en aquella publicación que «la ignorada existencia de importantes documentos, manuscritos y libros de los archivos y de las bibliotecas es comparable al desconocimiento de las riquezas minerales que esperan su denuncia y explotación. Por esto, todo catálogo impreso de documentación histórica desconocida es como un público anuncio de ricos yacimientos de fácil extracción y beneficio»; y añadíamos: «Así, cada uno de los que aparecen en las librerías proliferan rápidamente en libros, en tesis doctorales, en folletos o en artículos monográficos.»

En un gran archivo es muy difícil llegar a la catalogación individual del documento o del expediente; pero por medio de estas guías y catálogos, sobre todo de los parciales, con su correspondiente cronología y sus índices onomásticos, es fácil llegar o encontrar lo que se busca, si está allí.

La catalogación de los grandes archivos, de los archivos generales, es comparable a la triangulación cartográfica. Se comienza por la triangulación de primer grado, con altas y señeras cumbres; esta triangulación es semejante a la clasificación en secciones. Después, dentro de cada triángulo de primer grado, se marcan otros muchos de segundo grado, basándose en accidentes geográficos que los señalen con precisión. Esta triangulación es análoga a la que dentro de cada sección se hace en el cuadro correspondiente a cada una. Cada triángulo de segundo grado se divide, a su vez, en otros menores de tercer grado, con análogas normas, y estos triángulos son parejos de los cuadros que la Guía trae en la Sección V, o de Gobierno.

Hechos estos triángulos de tercer grado, se señalan en el mapa los polígonos, que se determinan por accidentes naturales —ríos, arroyos, cuerdas de piedra, vaguadas o crestas...— y artificiales —caminos o carreteras, ferrocarriles, canales, etc.—, y en cada polígono se croquizan, miden, fotografían las parcelas, numerándolas y fichándolas individualmente con su superficie, cabida, linderos, calidad, propietario, etc. En nuestro caso es ya la indicación de la fuente directa del documento: audiencia, cabildo o parroquia, para llegar al fin a la particularización o individualización del documento: expediente, sentencia, testamento o asiento.

Aunque, como puede verse en esta Guía, hay inventarios y catálogos de muchas de sus secciones, son rarísimas las secciones y apartados que han llegado a tener un índice particularizado y onomástico; porque ésta es una ingente labor, obra de muchos años y de muchos catalogadores, pues hay que considerar que los fondos de este Archi-

vo son ¡39.000! legajos; y si se tiene en cuenta, por otra parte, la reducida plantilla del personal facultativo de este Archivo, que ha de atender preferentemente las demandas personales o escritas de los investigadores, sólo podrán uno o dos funcionarios dedicarse a la minuciosa y delicada tarea de catalogar las toneladas de papel escrito que suponen esos miles de legajos.

El ideal es que todo Archivo llegue a tener esta particularizada catalogación; es decir, su catastro parcelario. Sin ella no se llegará a conocer a fondo su riqueza documental.

Cuando se piensa en esto, en la trascendencia nacional e internacional de este Archivo General de Indias, tan consultado por españoles y extranjeros, y en que, salvo unas cuantas secciones, cuentan con índice y catálogos, manuscritos o impresos, en catalogación que pudiéramos llamar de tercer grado; en que es rarísima la sección o subgrupo que tenga catálogos particularizados con índices onomásticos; en que quedan miles y miles de legajos sin catalogación particularizada..., y que, por tanto, se tardará siglos en catalogarse si no se cambia el sistema, hay que pensar en arbitrar soluciones para remediar este mal; pero no es del caso tratar aquí y ahora de estos problemas archivísticos.

Esta Guía, sobre todo con sus dos apéndices, viene a dar a conocer a los visitantes y lectores iniciados en historia de América el cuadro general de los fondos de este gran Archivo y la descripción de cada sección, así como los inventarios y catálogos, manuscritos e impresos, con que cuenta y los catálogos e inventarios de fondos americanos de otros centros diferentes, tanto de Sevilla como de otras ciudades de España, y ellos nos hacen vislumbrar la utilidad que ha de reportar a los historiadores de América la anunciada *Guía del investigador* de este Archivo de Indias, que prepara el mismo autor de esta *Guía del visitante.*

Aunque sean los «documentos» en el sentido técnico archivista —escrito oficial de carácter público— los papeles más abundantes de un archivo, hay también otro tipo de documentación informativa, como los manuscritos —de carácter privado—, más abundantes en las bibliotecas, que son también de interés primordial para la investigación histórica; pero hay además otros elementos informativos de extraordinario interés, como son: libros, folletos y hojas impresas, mapas y planos, dibujos, objetos arqueológicos o etnográficos, objetos de arte y aun monumentos y lugares históricos de España, relacionados todos con América, que son también de gran interés para el americanista que vive o que viene a España. Tomamos esta palabra «americanista» en su sentido lato, muy lejano del estricto y viejo concepto europeo, inter-

nacional, de americanista que aún pervive anacrónicamente en el Diccionario de la Academia de la Lengua, que cree que americanista es sólo la «persona que cultiva y estudia las lenguas y las antigüedades de América».—JOSÉ TUDELA.

JUAN GARCIA HORTELANO: «NUEVAS AMISTADES».—Seix Barral. Barcelona, 1959. 315 págs.

Esta novela, que obtuvo el premio «Biblioteca Breve» de 1959, revela a un novelista. La narración nos hace asistir a la vida de unos cuantos jóvenes de la alta burguesía madrileña, vida vacía, abundosa de dinero, bebidas y fácil sexualidad. Ninguna de las preocupaciones intelectuales o éticas que acucian hoy la existencia española. Me interesa destacar que García Hortelano narra limpiamente, sin introducir pegotes morales; la lección se desprende por sí sola, sin necesidad de que el novelista intervenga con prédicas enfadosas.

La novela está muy bien construída, la acción —mínima— se desarrolla con creciente interés y con brío. Los diálogos —y casi toda la novela es diálogo— están magistralmente traspuestos, y los tipos se delinean vigorosamente. El estilo es flúido, nos arrastra, y la novela se lee de un tirón. Al margen de las discusiones, ya un poco reiterativas, sobre las nuevas técnicas —no tan nuevas evidentemente—, creo que *Nuevas amistades* demuestra que no hay que tenerle miedo al fantasma de la pérdida de los lectores si el novelista se aparta de los llamados módulos tradicionales de novelar. García Hortelano, sin concesiones, ha escrito una novela de gran público, o por lo menos yo tengo esta impresión, lo que por otro camino me confirma el carácter, diríamos macizo, con que ha sido trazada esta obra, que aparentemente se ofrece al lector con una impresionante libertad de relato.

Un incidente, que enfrenta a unos pocos personajes, y paulatinamente a todo el grupo, con una realidad fundamental, como es el riesgo de la vida y la moralidad de la conducta —moralidad vista no en sí misma, sino en su reflejo en el Código Penal—, arroja la narración por un despeñadero de dinamismo, sabiamente calculado, que sin pérdida de pulso la lleva hasta su final. No importa que algunos detalles rocen la inverosimilitud, ni que el personaje que poco a poco se impone a todos en un fenomenal derroche de energías sólo tenga diecinueve años. La marcha de la novela no nos permite detenernos y disuelve estas posibles minucias críticas en su casi agresiva sensación de realidad.

García Hortelano demuestra además un buen dominio del idioma.

aunque para mi gusto sea éste el punto más débil de la obra. Abusa a veces de algunas palabras, como «maquillaje»: cuando una señorita se arregla, parece excesivo decir que se maquilla, como si fuese una actriz preparándose para salir a escena. O incurre en inexactitudes, como cuando dice: «Pedro descendió el tono de la voz» (pág. 98), por «bajó»; «ondulaban las estribaciones de un monte» (pág. 165); o cuando, con manifiesta desproporción, escribe: «Joaquín descansó la cabeza en la fachada» (de una casa) (pág. 17), «Gregorio proyectó beber un sorbo» (pág. 197), etc. A veces se trata de expresiones poco felices, del tipo de aquellas que tanto irritaban a Unamuno: «Juan bajó el pie del bordillo de piedra de la baranda del "Metro"» (página 152). Sin embargo, me interesa hacer constar que *Nuevas amistades* no se resiente en absoluto de estos fallos lingüísticos: lo mismo que los posibles reparos de inverosimilitud anteriormente apuntados, se olvidan con creces en la espléndida armonía del conjunto.

Si alguna cualidad merece destacarse especialmente entre las que García Hortelano demuestra poseer, me inclinaría por la de narrador. Y creo que para ser un buen novelista hay que ser previamente un buen narrador. *Nuevas amistades,* y su premio, nos desquita de tantos premios literarios tan desventuradamente concedidos.—ALBERTO GIL NOVALES.

CRONICA DE POESIA

El notable librito con el que Francisco Brines obtuvo el premio Adonais 1959, y que acaba de ver la luz en la veterana colección poética de «Rialp» (1), nos descubre en primer término, y aparte la segura existencia en Brines de un innegable temperamento poético, la mediterraneidad sustancial de su autor, indirecta pero suficientemente expresada en los aspectos psicológico y paisajístico de *Las Brasas,* un amor grande a la Naturaleza —disuelto el poeta en ella, nada hay en el libro de Brines que no parezca venir de ella misma— y una expresión bellamente fluctuando entre lo familiar y lo inusual, lo diario y lo misterioso, fundiéndose muchas veces lo uno en lo otro y penetrándose mutuamente casi siempre, como si en los accidentes más nimios estuviese en constante inmanencia (y lo está, desde luego) el soplo raro e iluminador de lo excepcional:

El visitante me abrazó, de nuevo
era la juventud que regresaba,
y se sentó conmigo...

(1) Francisco Brines, *Las Brasas.* Premio Adonais 1959. Vol. CLXXIII de la Colección «Adonais». Ed. Rialp. Madrid. 1960.

Francisco Brines es del riente pueblo de Oliva, por tierras de Valencia, y son aquel paisaje y aquella frutal cuajazón del aire nuevo con naranjos, con olivos, con huertas, con un vecino mar de plata, quienes penetran y constituyen el punto de partida de sus escrituras, como en su día constituyeron el de partida y llegada de las de Gabriel Miró y José Martínez Ruiz, imbuyéndolas de serenidad y de riqueza. No en vano hemos recordado vivamente a veces, durante la lectura de *Las Brasas,* a los dos viejos maestros de la prosa, y en ningún otro pasaje de este libro parecen darse la mano un mundo mironiano y repleto como contemplado, a la vez, por un «Azorín» que siente huir doloridamente al tiempo, a las cosas y a las memorias:

Junto a la mesa se ha quedado solo,
debajo de las vigas, en penumbra
los muros. Los naranjos arden fuera
de luz, y el mar de velas blancas, suben
encendidos los pinos por el monte.
En la madera del balcón, las horas
se detienen, y el mundo se imagina
con el amor que quiere el pecho...

Esta extensa elegía en ocho cantos, «Poemas de la Vida Vieja», que abre el libro tras una breve y no muy interesante pieza de ambientación, es, con mucho, lo mejor de *Las Brasas;* feliz y sucesivamente lograda, el endecasílabo blanco sirve a la perfección su intención continuativa y «argumental», al tiempo que al espíritu mismo del texto, conmovido y conmovedor. «El Barranco de los Pájaros», poema en siete fragmentos, es otra pieza de *Las Brasas,* donde el poeta enhebra recuerdos de adolescencia trascendidos a un melancólico sentir en torno a la fugacidad y al dolor, al tiempo que a la hermosura, de la vida. «Otras Vidas», la serie última de cuatro poemas, prolonga las más acusadas características del poeta, siendo revelador, con respecto a su firmeza de formación y emociones, el hecho de que el carácter estático de su poesía corresponda luminosamente —también como en «Azorín», Miró y cierto Miguel Hernández, no el más brillante, pero sí el más hondonal de su misma, rica y estática geografía originaria.

Parece evidente que *Cerrada Noche* (2) se trata de un libro de poesías descriptivas, de más o menos rápidos apuntes, ampliados a veces hasta un máximo desarrollo espiritual, pero, en casi todos los casos, como bañados en una luz pretendidamente provisional e impresionista, con mucho de pictórica, puesto que no en vano es su experimentado autor, Rafael Santos Torroella, crítico de arte y firmante de excelen-

(2) Rafael Santos Torroella, *Cerrada Noche.* Premio Boscán 1959. Instituto de Estudios Hispánicos. Barcelona, 1959.

tes monografías sobre Valeriano Bécquer, Dalí, Joan Miró y, en este mismo libro, de dos poemas a Pablo Picasso y a «un pintor» innominado. Son los bellos poemas inicial y final, con otros pocos, entre los que señalaremos a los titulados «1940», «Antesala del sueño», «El secreto» y «Frente al Ampurdán», quienes más plenamente escapan del indicado tono general del volumen y se adscriben a un tipo de poesía preeminentemente introspectiva, llena de dramática sinceridad interior y muy lejanamente machadiana:

Dice mejor, acaso, la voz rota.
No siempre justifica la muerte que define.
Vivir es todavía librar una derrota.
Aquí nadie renuncie hasta que no termine.

Una serie del segundo apartado del libro, «Cuaderno», nos era ya conocida mediante su anticipo en la revista *Papeles de Son Armadans*. Se trata de verdaderos apuntes viajeros en verso, profundizados en mayor o menor medida, que no rebasan en algunas composiciones los cinco o seis versos de arte menor y que acceden en otras al soneto o, como en «Cristo de los Catalanes», al extenso poema libre. «Alba de Tormes» es el más bello y redondo pasaje de esta colección.

Sobreviene después, con el título «Años», una serie de apuntes autobiográficos en el tiempo, donde alcanza su mayor nivel la más profunda capacidad lírica del autor, y dan cuenta del libro las partes respectivamente tituladas «Presencias» —de «retratos poéticos» interiores, tan logrados en la sustancia como «Poética en J. R. J.» o «A Antonio», o en la forma, como en el perfecto soneto «Viajera contigo»— y «Bitácora», de impresiones marítimas, entre las que aparece una composición tan breve como feliz, tan ligera como conseguida. Se trata de «Obra Viva, Obra Muerta»:

Al sollado, con la noche.
El agua entenebrecida.
Al filo del mar y el sueño
entramos en obra viva.

Y al aire en pie, con el alba,
que la memoria renueva,
por la escotilla salimos
a ser también obra muerta.

Ilustra «Cerrada Noche», primorosamente editado, una airosa baraja de dibujos de Grau Santos.

Soliman Salom, nacido en Edirne en 1921, autor de libros de poemas en francés y en castellano, y actual enviado especial en Madrid del periódico *Milliyet*, de Estambul, entrega ahora esta excelente selección y versiones de poesía turca contemporánea, último volumen

extraordinario de Adonais (3) y primera que de la misma se hace en nuestra lengua.

El estudio inicial, también de Salom, nos desarrolla una comprimida pero interesante referencia a la poesía turca en el tiempo, aclarándonos que, con excepción del «Villon turco», Yunus Emre (1275-1350), la poesía nacional estuvo totalmente absorbida hasta el siglo XIX por las corrientes estéticas orientales; el género persa del «Diván» es también la poesía clásica de la literatura turca; sólo a partir de 1839, en que arranca el Tanzimat (La Reforma), movimiento eminentemente político y social que representa un decidido acercamiento a la cultura de Occidente, y que, con la excepción del poeta Tevfik Fikret, perteneciente a aquel período, supone para la poesía turca una futuridad de enérgica independencia de las corrientes orientalistas, sin que, acaso por la misma intensidad del esfuerzo revolucionario, exista una «poesía del Tanzimat» propiamente dicha. Sucede luego una indecisa época de transición, a la que sigue un floreciente período, en el que se apoya el actual, y que otorga a la lírica turca un tono y un carácter del todo nacionales, hijos finalmente absolutos del país mismo y de sus poetas. Yahya Kemal y Ahmet Hasim son sus más representativas figuras. Finalmente, el «esfuerzo hacia la novedad» —en la feliz expresión de Salom— alcanza en la década de 1930 a 1940, y principalmente mediante el trío poético integrado por Orhan Veli, Melih Cevdet y Oktay Rifat, un tipo de poesía nacional y universal al mismo tiempo, dando al traste definitivamente con el concepto dogmático de la poesía y de la estética que cinco siglos de dominación intelectual orientalista habían legado a Turquía.

No podemos dar cuenta de esta reseña, tan forzada y penosamente breve, sin una alusión a la propiedad y a la viveza con que estos interesantes poemas, que oscilan desde temas y ambientes miliunanochescos hasta las más fieras expresiones de todas las vanguardias, han sido traducidos al español por Soliman Salom.—FERNANDO QUIÑONES.

LUIS SANCHEZ AGESTA: «El concepto del Estado en el pensamiento español del siglo XVI».—Instituto de Estudios Políticos. Madrid, 1959.

Desde la promulgación del Decreto de 9 de octubre de 1939, que creaba el Instituto de Estudios Políticos, sus ediciones han venido

(3) Soliman Salom, *Antología de la Poesía Turca Contemporánea*. Volúmenes CLXXI y CLXXII de la Col. «Adonais». Ed. Rialp. Madrid, 1959.

constituyendo una de las tareas más importantes entre las que se ha desplegado la actividad de aquél. A través de originales, reediciones y traducciones, el Instituto de Estudios Políticos ha contribuído a afirmar en España las nuevas técnicas jurídicas, administrativas y político-sociales, incorporando, al mismo tiempo, a nuestro país a los diferentes movimientos culturales europeos.

Pero la labor más importante que ha llevado a cabo el Instituto ha sido, sin duda alguna, su contribución a revalorizar, aclarar, revisar y difundir el pensamiento político español, dedicando a ello, en estudios y monografías, el esfuerzo de las más prestigiosas figuras de la ciencia jurídica, histórica y política españolas.

En esta segunda línea se encuentra la obra de Luis Sánchez Agesta *El concepto del Estado en el pensamiento español del siglo XVI*, en la que, partiendo de un estudio minuciosamente realizado sobre las obras y las ideas de los grandes juristas españoles de aquella época, principalmente del Padre Vitoria, de Domingo de Soto, de Juan José de Sepúlveda, de Alfonso de Castro y de otros muchos, se fundamenta la afirmación de que en sus obras se contiene no sólo una filosofía, sino una teoría del Estado, es decir, su declaración y conceptuación como una realidad histórica. «Esta teoría del Estado —nos dice el profesor Sánchez Agesta— no es simplemente una supervivencia del pensamiento medieval, ni tampoco un movimiento retrasado, sino algo rigurosamente contemporáneo al tiempo en que se desenvuelve.»

Señala también el autor el hecho de que esta escuela tiene un puesto señalado en la historia de la cultura, juega un papel principalísimo en la historia política, y en cuanto a la historia de concepto político-jurídico, marca el tránsito desde el concepto del «imperium» al de soberanía como «summa potestas». Destaca igualmente el hecho de que muchos de estos libros, aun sin ser polémicos, fueron libros de polémica, por lo que casi ninguno pasó inadvertido en el mundo, sino que, por el contrario, despertaron persecuciones y censuras, fueron algunas veces a la hoguera de la mano del verdugo y suscitaron en otros la adhesión de discípulos y continuadores. Los más originales pensadores políticos del siglo creyeron un deber recitarlos y tenerles en cuenta, en contraste con la anticipada crítica de un profesor alemán que calificó todo este pensamiento como «filosófico tardío».

El profesor Sánchez Agesta ha expuesto toda esta teoría del pensamiento no en un gran manual, sino en un libro reducido, que no llega a los dos centenares de páginas, y esto, al reducir no su extensión, pero sí su exposición, lo que se pierde en extensión se gana en intensidad y posibilidad de difusión, ya que un tomo de tan cortas

páginas podrá llegar a todas las manos y a nadie abrumará el esfuerzo de su doctrina.

La obra está constituída en tres grandes apartados: en el primero, se traza un cuadro general de los principios en que se asienta la teoría del Estado de los juristas españoles, y así tenemos que se pasa revista a la raíz histórica del poder estatal, al principio de la teoría del Estado en la escuela española de la época, al planteamiento ético del Estado y a la concepción teleológica.

«Por la fuerza misma con que expresó la teoría jurídica de una nueva realidad —nos dice el autor— se hace necesario estudiar los factores en que se apoyó, y a esta labor está dedicado el segundo gran capítulo de la obra, en el que se contrapone la teoría de la concepción del Estado a las fórmulas jurídicas medievales. Por último, se demuestra, en la última parte, hasta qué punto tuvo esta escuela una concepción sistemática de las funciones del poder público del Estado, y nos hallamos, por lo tanto, con un análisis muy detenido del concepto de la potestad suprema o soberanía en el pensamiento de la época, analizando sus elementos y dedicando una gran atención a subrayar la agudeza y la modernidad patente en sus ideas fundamentales.

Por último, unos apéndices, de los cuales el primero contiene un repertorio de autores políticos de la época, y los siguientes, unos estudios sobre las fuentes medievales de la doctrina de soberanía y sobre el papel de magisterio en el siglo XV, completan esta obra, que viene a llenar, sin duda alguna, un vacío importante, y de la que es de esperar no tarde en verse continuada por trabajos más extensos que lleve a cabo el propio autor, ya que el tema, dadas las amplias posibilidades que nos ofrece Luis Sánchez Agesta, es bien sugestivo y digno de atención.—RAÚL CHAVARRI.