

REDACTORES:

Emilio Alarcos Llorach

José María Martínez Cachero

Jesús Villa Pastur

TEATRO

LA MURALLA.—Comedia dramática en dos actos y cuatro cuadros, de JOAQUÍN CALVO SOTELO. (Estrenada en el teatro Lara, Madrid, en octubre de 1954).

En el apacible mundo teatral español, tan transido de vulgaridad, el estreno de *LA MURALLA*, de Joaquín Calvo Sotelo, ha abierto una brecha por donde la discusión lanzó a los cuatro vientos su sonoro contrapunto de controversias. Hacía bastantes años que un tema literario no apasionaba al público de tal forma. En realidad desde el estreno de «*La Pípirusa*». Como heraldos de excelencias artísticas las compañías dramáticas, que seстеaban en locales provincianos el sopor de sus repertorios anodinos, se apresuraron a ofrecer al público la lucha desesperada, en pro de su salvación, del poco recomendable Jorge Hontanar, a la vez que sucesivas ediciones satisfacen impacencias de futuros espectadores, incapaces de refrenar su curiosidad por conocer obra de tan pre-

gonadas virtudes y discutidas originalidades. A este grupo de impacientes, forzoso es reconocerlo, pertenecemos nosotros.

El asunto de *LA MURALLA* no puede ser más novedoso. Hasta ahora nuestro teatro, corroído de benaventismo, o seudobenaventismo de la peor especie, hurgaba con machacona insistencia en una problemática sin contenido humano real, ni valores estéticos de ninguna clase, repudiada hace ya mucho tiempo por otras literaturas. Durante años y años, la misma mocita, ataviada con distintos ajuares, nos recitó, en pésimo castellano, sus incontinentes deseos de llegar a la vicaría del brazo de un pinturero donjuan rancio de blasones. ¿Cuántas veces la angustia cosquilleó nuestros pródigos lagrimales al contemplar los trabajos y sacrificios de cualquier

hijo natural en busca de su primer apellido, perdido, acaso, entre celestinescos maizales? ¿Y qué vamos a decir de la resignación ejemplar de esas matronas a las que la suerte les deparó maridos casquivanos? Cualquiera espectador imparcial del teatro representado en España durante los últimos lustros, creará, sin duda, que en nuestra patria sólo existen tres grandes problemas: casar a las hijas, investigar la paternidad de los hijos naturales, y domesticar a los maridos livianos. Afortunadamente Joaquín Calvo Sotelo se rebela contra tanta ñoñería ofreciéndonos, en *LA MURALLA*, las primicias de un tema hasta ahora alejado de *la buena literatura*: el arrepentimiento de un ladrón al sentir, próximo a la muerte, el vaho sulfuroso de las calderas de Pedro Botero.

Jorge Hontanar, por una serie de circunstancias que no vamos a enumerar, consiguió hacerse con una finca, El Tomillar, productora de pingües beneficios, arrebatandóselo arteramente a su auténtico propietario. Con la felicidad que producen sus cosechas viven en el mejor de los mundos Jorge, su esposa, mujer de arraigados principios cristianos, y su hija. Y con las migajas que se desprenden de esa felici-

dad la suegra de Jorge, que el Sr. Calvo Sotelo ha tenido la honradez de presentárnosla, eludiendo en esta ocasión todo prurito de originalidad, como suegra suegra. Una sola parda nube enturbia, de vez en cuando, la bonancible dicha hogareña: la falta de fe de Jorge.

El drama comienza cuando la víscera cordial del protagonista—también los ladrones tienen corazón—decide obsequiar a éste con una modesta y complicada angina de pecho, a la vez que con un preliminar paseo por los arrabales del Infierno. Paseo que, por lo visto, no le sentó nada bien. Y, desde luego, la cosa no es para menos. Las calderas satánicas, ahitas de chirriante aceite, y el diabólico *ballet* de los encargados de atizarlas, es espectáculo más que suficiente para meter el resuello en el cuerpo de la persona más terne. La cosa fué que de ese viajecito regresó el bueno de Jorge con una serie de insufribles manías, o dicho con tecnicismo en boga: complejos, uno de los cuales—el complejo de restituirlo distraído ilegalmente—llenó de sobresalto a su cristiana y amatísima familia. Esposa, hija y suegra, trataron, por todos los medios posibles, de curarle tan perjudicial enfermedad. Tal es el

nudo del drama. En él, el autor, con un dominio pleno de los recursos teatrales, y una dialéctica arrolladora, sin necesidad de recurrir para nada a postulados morales y religiosos, enfrentando únicamente en vigorosa controversia, de una parte el miedo irracional de Jorge al infierno, y de otra el egoísmo frío y calculador de las mujeres, consigue, por lo visto, escenas de una grandiosidad ejemplar y arrebatadora. Algo así como un nuevo Esquilo en funciones de partero honorario.

Pero LA MURALLA no sólo no está repleta de exquisiteces dramáticas, sino que demuestra también el gran corazón y la bondad de su autor. En un prólogo, prolijo y detallado, nos cuenta minuciosamente todas las preocupaciones y todos los trabajos que le ha ocasionado la salvación final de Jorge, sin defraudar los intereses materiales de su hija y de su mujer, llegando, incluso, a consultar el peliagudo problema con destacados teólogos españoles. Pero en esto nuestra buena fe se tuerce un poco y la malicia hormiguea en nuestro pensamiento. El Sr. Calvo Sotelo no se preocupa para nada, ni en el drama ni en el prólogo, del pobre despojado. Puestos a arreglar bien las

cosas debió de buscar el medio de darle una pensión, aunque fuese modesta. Lo que le pasa, a nuestro parecer, es que no siente por él ninguna simpatía. Claro que esto es pura hipótesis y, a lo mejor, el Sr. Calvo Sotelo, que dejó sin solucionar el drama, matando en el momento oportuno a Jorge, pensará solucionarlo en una segunda o tercera parte, con la transferencia de los problemas morales de Jorge a sus herederos. El tiempo nos lo dirá.

La obra, como correspondía a un futuro académico de la lengua, está escrita en un castellano jugoso y ágil, lleno de donaires y frases ingeniosas, sobre todo en los parlamentos de la suegra. El diálogo es rápido y directo cuando la acción lo requiere. En los momentos de fuerte tensión dramática se torna grave y profundo. De ahí el agrado que sienten y manifiestan los espectadores de fina sensibilidad. Desde el estreno de «La Papirusa» o «La madre guapa», equiparables en bellezas argumentales y calidades literarias a LA MURALLA, el maltratado teatro español no había conocido nada semejante. ¡Afortunadamente de vez en cuando se traducen y publican obras extranjeras!

J. V. P.

POESÍA

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—**PEDRO EL CIEGO.** (Poema de la Noche y el Hombre).—Premio «Ciudad de Barcelona».—Madrid, 1954.

«Insula» ha publicado recientemente el primer libro de poesías de José Gerardo Manrique de Lara, titulado **PEDRO EL CIEGO**. Un nuevo libro de poemas apenas significa nada en el cotarro literario español. Por uno de esos extraños fenómenos, imposibles de reducir a norma racional, la buena poesía florece hoy, en España, casi con designio de manifestación espontánea. Ninguna otra época de nuestra ya larga historia literaria puede pregonar un número tan crecido de poetas auténticos. Cada año jurados expertos extienden pasaportes para el Parnaso, con visado reglamentario de entrada, a nombre de jóvenes soñadores transidos de esencias líricas, con decidida vocación de buceadores en el misterio maravilloso de las profundidades anímicas, sin otro deseo que la inefable realidad del asombro ante el milagro.

Manrique de Lara exhibe en su primer libro, como marchamo de calidad, un galardón de prestigio en la moderna literatura española: el premio «Ciudad de Barcelona». Sobre él, pues, ha recaído una sanción solvente que lo destaca y lo sitúa en la actualidad literaria. Incluso podría afirmarse, por ello, su emplazamiento en la zona preferida por el gusto actual, cosa que, desde luego, ocurre. **PEDRO EL CIEGO** es un libro del momento, elaborado voluntariamente con materiales más o menos puros del presente devenir poético. Así su finura lírica, y, sobre esa misma finura, en algunos instantes, su buscado prosaísmo.

Como inicial lazarillo para su lectura, **PEDRO EL CIEGO**, muestra en el subtítulo la unidad orgánica del libro. Se trata de un extenso poema —Poema de la Noche y el Hombre, nos dice su

autor—amasado con las vivencias de un ser privado de visión exterior. El mundo es para él, por lo tanto, puro presentimiento. ¿Pero no es esto, precisamente, uno de los más furiosos anhelos de todos los poetas abrasados de lirismo? La familiaridad con las cosas, que nos otorgan los sentidos, disuelve cuanto éstas pueden tener de inédita confesión. El enamorado después del primer encuentro *no vuelve a ver a la amada*: la siente inmersa ya en su circunstancia, como una integración que caracteriza el nuevo modo de existencia que le confiere el amor. De ahí el sesgo de novedad, de recreación, que descubrimos en la biografía sentimental de Pedro el Ciego.

El poema es, en su total extensión, un trasunto de anhelos recreativos. Pedro se saca, con amplio ademán de taumaturgo, el mundo—su propio mundo—de la cabeza. Un mundo condicionado a perfiles funambulescos, con zozobras enfurecidas, febricentes, de insatisfacción. Por eso de vez en cuando la embriaguez elemental de las tabernas—borrachera de vino puro, como símbolo receptivo de significaciones dionisiacas—diluye opacidades cotidianas, linderos rebeldes al tránsito de la fantasía, para que los deseados contornos del paraí-

so, morada suprema de los poetas, puedan entreverse tras los negros crespones de la total indigencia en que se radicaliza su existir. Hay, por lo tanto, en el libro de Manrique de Lara, como contrapunto insistente en todo su desarrollo, una manifiesta voluntad de evasión. A la corporeidad tangible del mundo exterior, a su apariencia fenoménica, se opone la idealidad, sin aristas, de un orbe deseado donde la pasión, ya casi abstracta, se cristaliza en los dos modos supremos de fuga: la embriaguez y el amor.

Manrique de Lara nos ofrece con PEDRO EL CIEGO un buen libro de poesía. Sabe llegar, con medios sencillos, a la expresión exacta. Su estilo es siempre directo. Algunas veces, las menos, la nimiedad socava el buen gusto. Otras, el ritmo—usa de preferencia el verso libre asonantado—descubre ciertas durezas que rompen desagradablemente la musicalidad sostenida en casi todos los poemas. No obstante son pequeños defectos que en nada merman las bellezas del libro. Tenemos, pues, en Manrique de Lara un apreciable poeta, de personal originalidad, con el que ha de contar, a partir de ahora, la poesía española.

J. V. P.

DÁMASO ALONSO.—**HOMBRE Y DIOS**.—Col. «El Arroyo de los Angeles». Málaga, 1955.

«Un poema es la imagen de la vida expresada en su eterna verdad».

P. B. SHELLEY.

Después de la búsqueda afanosa de la divinidad, entre desilusiones y fracasos, con la esperanza fieramente gritada de poder zambullirse en ella, que representó *Hijos de la ira*, acaso uno de los libros más llenos de profundo y entrañado impudor, de angustiada confesión, con que cuenta la literatura española contemporánea—libro, por ello mismo, pionero de actitudes poético-vitales de gran valor en la lírica actual—, Dámaso Alonso nos ofrece ahora, derrumbadas ya pretéritas interrogaciones, el hallazgo de un sosiego enraizado en la idea de la divinidad:

Hombre es amor, y Dios habita den-
[tro
de ese pecho y, profundo, en él se aca-
[lla,
con esos ojos fisga, tras la valla,
su creación, atónitos de encuentro.

Todo el pensamiento europeo de la postguerra, tanto el estruc-

turado con rigor filosófico, como el que se acoge al encanto de la creación poética, se orienta, discursivo y tenaz, hacia un único fin: el hombre. Pero no hacia el hombre como un acumulado de actividades biológicas y espirituales. La biología, a pesar de su «bios» defrauda nuestras esperanzas en su último estrato materialista. En realidad lo que nos interesa es la «existencia», el «qué» y el «porqué» de la existencia. Acuciados por el cansancio que nos produce el contorno—mejor aún: por la muerte de la fe que habíamos puesto en este contorno—buscamos una desnudez. Comprendemos que en él están, mostrencas ya, una multitud de cosas que repudiamos porque limitan, deformándolo, nuestro modo de ser. Hay una escisión hostil entre nuestro ferroz subjetivismo y el mundo circundante, de la que únicamente podemos salir conquistando la

total libertad existencial. Pero detrás de esa total libertad, sólo se pueden encontrar dos cosas: el Ser Supremo como última esencia de la libertad, o la nada; es decir: el núcleo motor del sentimiento religioso, o el nihilismo aniquilador y definitivo.

Dámaso Alonso, por su fina sensibilidad, receptora de los más mínimos estremecimientos del espíritu, capaz, por una parte, de llegar hasta el milagro de la creación poética, y, por otra, de analizar esa creación en todos sus íntimos detalles, para sorprender en ella el mágico engarce de la belleza y de la verdad, representa en nuestra literatura la avanzadilla exploradora del porvenir. Sus libros poéticos anuncian siempre veredas en vísperas de tránsito. De ahí la importancia de *Hombre y Dios*, y de todos los problemas a él inherentes, tanto en su aspecto lírico, como en su parte conceptual e ideológica.

Hombre y Dios es ante todo, —y sobre todo,— un libro fundamentalmente bien escrito, y lleno de perfecciones. Ni un sólo atisbo de duda formal, de titubeo, descubrimos a través de sus páginas. Hay en él una adecuación exacta de ritmo e intención. Cuando el pensamiento lo pide las palabras chocan entre sí

con justo rumor de catástrofe, entrecortándose la dicción en suspensos llenos de significado; otras veces se aligeran en fónicas rutilancias de alacre tranquilidad. Las pausas juegan en todos los versos un papel decisivo con la coincidencia, o no coincidencia, de fónicas y de rítmicas, para realzar la fuerza expresiva de los sintagmas. Acaso en toda la poesía moderna española—ni aún en Blas de Otero—se encuentre un empleo, más matizado de intención fónica, del encabalgamiento. De ahí la musicalidad que consigue, incluso en las composiciones carentes de rima.

Hombre y Dios, más que un libro de poemas ligados por una idea común, es un único poema. Podría decirse que es el poema de un arraigo; el de la unión, en última instancia, con la divinidad por la vía intelectual. Pero a pesar de su contenido religioso no descubrimos en él ni una sola vivencia de carácter místico, ni una sólo intuición de alambicamiento subconsciente. Todo en él es violentamente racional. Y es, precisamente, esa violencia, ese pasional deseo de descubrir la esencia de la divinidad sin otras armas que las de la razón, lo que ahuyenta del libro cualquier asomo de sequedad. Ahora bien: si a tra-

vés del poema no aparece el misticismo por ninguna parte, la teología tampoco impone normas discursivas, cánones ya trillados para el pensamiento. Es sólo el pensamiento quien alcanza a Dios desde la desgarrada angustia de una ausencia insufrible, como la única justificación viable de la anhelada libertad a que antes nos referimos:

En mi cerebro bulle, enorme, misteriosa,
(última idea, en último rincón, de última causa)
esta palabra: «Dios».
Todo, todo, sí, en Dios, el Dios inmenso,
va a centrarse en mi mente.

El poema se halla dividido, principalmente, en dos partes. (El epílogo, como tercera parte, apenas condiciona su hilo discursivo). La primera, titulada *Mi tierna miopía*, aunque aparece como prólogo, representa en realidad el reposo ya conseguido. (Sería totalmente imposible querer ver aquí la acción de la gracia). El mundo desde esa miopía tiene ya orden, encalmado sosiego, y, por ello, una finalidad. La segunda parte, sin duda la fundamental, y que da nombre a todo el poema, representa la conquista de Dios. Pero esa conquista, como hemos advertido, no se hace desde la

revelación, sino desde el pensamiento del hombre, desde su total indigencia:

Oh mi idea
de Dios, inmensa soledad,
a solas con mi Dios, allá en las galerías,
en los oscuros arcos
del cerebro.

En algunos momentos el poeta descubre el fuerte subjetivismo que informa toda su apasionada búsqueda:

Sí, mi intuición de Dios
es muy pequeña,
más
cuando yo pienso «Dios»,
allí, en pequeño foco,
representado está mi Dios inmenso,
y me oscurece,
yme abrasa.

Para Dámaso Alonso el enlace Hombre-Dios es tan acabado, tan preciso, que «para su plenitud Dios necesita al hombre». Por eso el hombre es un límite, una ribera de Dios. De ahí la divinización que alcanza: es el colaborador, el delegado de Dios. A veces, incluso, siente un especial orgullo, porque:

Nosotros vemos la Creación como
[hombres;
Dios sólo como Dios.
Mas lo abismal es esto: que no puede
dejar de verla
como Dios.

Supongo que por todo esto el libro, en muchos momentos, rozará con la teología. No obstante, a lo largo de todo él, ya lo hemos insinuado, asistimos a una superación del moderno existencialismo ateo, sustituyendo la conquista de la íntegra libertad, tras de la que sólo queda el nihilismo, el libertinaje—en sentido intelectual, naturalmente— y la desolación, por la reconfortadora idea de Dios. Y el camino para llegar a Dios es lo de menos, siempre que lleguemos a él.

Con *Hijos de la Ira* y con *Hombre y Dios*, Dámaso Alonso nos ha dado todo el mecanismo de sus vivencias religiosas: la ilusión infantil, llena de mágicas esperanzas, de ingenuidades y ternuras (*Tercer Comentario de HOMRRE Y DIOS*); el desconcierto, la lucha descorazonada, pero firme, profundamente sentida, de la edad adulta, representada en algunos poemas de *Hijos de la Ira*; y el encuentro con la idea—por vía puramente intelectual—de Dios, iniciándose en el último libro—su tierna miopía—lo que podrá llegar a ser esa idea a medida

que se vaya transformando en arraigado sentimiento.

En el poema *Hombre y Dios*, tras su fuerte estructura religiosa, hay también todo un tratado de poética trascendental que le sirve de sólido cimiento. El hombre para huír de su radical indigencia sólo tiene tres soluciones, tres caminos: entregarse inermemente en las manos de Dios (camino religioso); volver las espaldas al mundo que le hiere y sacarse un nuevo mundo de la cabeza, donde poder asentarse disfrutando las galanuras de la fantasía (camino poético); o, sin aceptarlo plenamente, tratar de comprenderlo sometiéndolo al frío análisis de la inteligencia (camino filosófico)¹. Dámaso Alonso es de los que aspiran a disfrazar la indigencia humana por medio de la creación. Y la creación será más auténtica, más verdadera, cuanto más se aproxime a la actividad del Supremo Hacedor:

Sobre papel yo grabo criatura noví-
[sima:
Dios complacido la mira surgir de la
[nada.

¹ Teoría desarrollada por D. Pedro Caravia en el Ateneo de Gijón: curso de Extensión Universitaria, 1955.

Nunca, nunca se alumbró su sonrisa co-
[mo ahora que grabo
sobre papel criatura de mi pensamiento,
[tan tenue,
poema, máxima creación posible a mor-
[tal,
máxima creación sin materia, espíritu
[sin pies y sin manos.

Como padre, por encima de mi hombro,
[Dios mira complacido,
como padre a quien hijo párvulo la letra
[le imita,
porque nunca su mano imité, su mano
[creante,
como ahora en los versos tan tenues,
[con soplo de espíritu.

J. V. P.

JORGE GUILLÉN.—**HUERTO DE MELIBEA**.—«Insula». Madrid 1954.

Del futuro libro «Clamor» publica ahora Insula, en cuidadosa edición, el poema «Huerto de Melibea» de Jorge Guillén. Poeta fiel a su modo, tan personal, no esperamos que nos sorprenda con virajes insospechados. Desde el principio trazó Guillén su rumbo cimero, y su poesía, terca y pertinaz, ha seguido su derrotero contra viento y marea: no ha de apartarse. Ello no significa que el poeta sea sordo o que cierre voluntariamente los ojos al entorno, tan modificado desde los años veinte. Los vientos han cambiado, mas el velamen lírico de Guillén ha maniobrado consecuentemente y aprovecha los distintos soplos para enderezar siempre su ruta. Ha cerrado su «Cántico», hay hoy demasiado ruido para solamente cantar el gozo de las

cosas, la existencia de las cosas; es necesario ya clamar para ser oído. Y aquí comienza el «Clamor» del poeta, clamor de y por las cosas; ya no es sólo la satisfacción de la existencia, de la elemental esencia de las cosas: el mundo se precipita, el poeta avanza también hacia la esencia última, se aferra, el canto no basta, se impone el clamor: clamor por persistir. Esta exaltación—interna, que no formal exterior—del cántico se observaba ya en los poemas cronológicamente últimos de su libro anterior. Sospechamos—y «Huerto de Melibea» no nos lo contradice—que ésta será la futura calidad de «Clamor».

Conociendo la labor previa de Guillén, podemos pensar que el valor total de «Huerto de Me-

libea» no quedará perceptible hasta que lo leamos insertado en el contexto de los otros poemas que constituyan «Clamor». Su intención, ahora, se nos aparece relativamente trunca. Pero lo suficientemente explícita para que podamos saborear toda la belleza y la tersura del poema.

«Huerto de Melibea» es el clamor de la exaltación amorosa — «todo por vivir»—, el clamor de la intimidad humana en la gran oscuridad del mundo: huerto escondido, recogido en la frondosidad de la noche. De nuevo fiel, Guillén es humano, estrictamente —esto es, extraordinariamente— humano, terrestre y gozosamente real. El mundo tan bien hecho podrá resquebrajarse; más aquí está Guillén siempre rehaciendo el gozo, siempre restableciendo el equilibrio de la bondad del mundo; aunque «queda vacío de su amor el huerto», Guillén nos advierte que la Atracción «persiste en la fuente, sin cesar desliziándose muy clara». Que no se diga ahora que Guillén es poeta cerebral, de ideas. Ya han combatido tal opinión muchos y señalado la profunda raíz del sentimiento del poeta. En «Huerto de Melibea», a pesar de la expresión siempre exacta y sin quebranto, nadie podrá negar el clima de

exaltación—casi romántica—que nos penetra.

En el poema los agonistas son Calisto y Melibea. Este hecho nos muestra la fuente tradicional y de terruño en que bebe y de que vive el poeta; pero nada más: tal «fábula» (en el sentido de Salinas) nos parece indiferente en la intención de Guillén. Lo que importa es el «signo» (también según D. Pedro) que constituye la pareja de enamorados. Con su peculiar enfoque, Guillén nos ofrece el poema del amor, en su unicidad temporal y sus vivencias eternas, aunque aparezca personificado. Este proceso (el amor), aunque el sustentáculo real en que se verifica desaparezca, ha de reproducirse como tal, ha de perdurar. Muy guilleniano es el modo de presentarlo (en los monólogos de la Noche): el proceso amoroso es algo que se anuncia con misteriosas expectativas, inminencias, todas conducentes con seguro destino a un fin. (Recuérdese en otros poemas suyos estos estados de gestación inminente e ineludible: cómo de un barullo confuso surgen exactas fuerzas dirigidas a claridades de terrazas; cómo de la turbia sombra nocturna se destaca al amanecer la inminencia del día, la segura realidad iluminada por el

yo de la aurora). Así aquí. Como que esta Noche, en cuyo seno se redondea en plenitud recogida e íntima el huerto de Melibea, el huerto del amor, y cuya oscuridad sólo cobra sentido al surgir la voz de la enamorada («Ved como esa doncella / con voz que es ya centella / da a lo oscuro sentido»), es como el caos torpe del sueño, y la voz de Melibea (que enciende —centella— el huerto) es como el rayo de la aurora que abre la realidad. Casi diríamos: en la noche del mundo, en la oscura vida, sólo se alumbra el huerto de la dicha gracias a la

palabra enamorada: el amor, lo único que da sentido a la vida. Y así como el poeta (en «Cántico») pide a la realidad que no le abandone, pues le da consistencia, aquí Calisto también intenta retener su «huerto», su realidad iluminada por Melibea:

¿Puedo llegar a ser si tú no eres,
si no estás de verdad ante mis ojos,
si mis manos te buscan
y en la luz no encuentran?

Nuevo, y a la par muy fiel a su obra anterior, es este gran poema de Jorge Guillén.

E. A. LI.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE, **A MODO DE ESPERANZA.**—«Adonais»
CXV. Madrid 1955.

La última poesía, en general, ha perdido sus arrogancias y viene, con humildad, a hablarnos de las cosas como son. Parece dar a entender que la labor poética de hace dos o tres decenios nos engañaba y que ahora, por fin, los poetas se despojan de su careta y se atreven a mirar cara a cara al sol que ciega. Acaso tengan razón quienes afirman que el mundo de hoy ha cambiado, que es muy diferente del de veinte o

treinta años atrás, que el hombre hoy se enfrenta, o se halla sumergido en un tiempo que exige sinceridad, desnudez, encararse con lo más íntimo de uno mismo. Pero poetas introvertidos en este sentido los hubo ya antes; lo que sí es cierto es la generalización de esta actitud: hoy se hace poesía «ad hominem», ya no «ad artem»; ya no interesa—a los poetas, claro, y a sus siempre escasos lectores—la poesía obia de arte, de

orfebrería, a no ser que la anime ese sentimiento más o menos análogo al trágico unamuneco de la vida. Casi todos los poetas han venido a añadir su voz a un general de profundis. Creo que, si no la causa, el pionero y el modelo, en España, de esta actitud fué Dámaso Alonso con sus «Hijos de la ira». Desde entonces, todos, o la mayoría de los poetas, se han sentido casi obligados a ofrecernos su confesión personal con sus divinidades, y así, se han ido desenmascarando de grutescos y refulgencias (que en los jóvenes, eran predominantemente de procedencia aleixandrina). Como seres individuales nos han hablado de su muerte personal presentida, como seres sociales de su tierra (temas, el de la muerte y el del terruño, cuyo antecedente no está ni en Juan Ramón ni en las obras de los poetas de 1927, sino en los entonces marginales—y hoy tan nucleares—Unamuno y Antonio Machado). Mas a pesar de la pertinacia de tales temas, no resulta—por ahora—monótona la poesía de los últimos poetas: hay acentos muy personales, unos se encabritan, otros balan mansamente, unos apelan en trance profético, otros consignan la triste e inevitable realidad sin ademán ninguno.

De estos últimos, y de los más considerables, se nos ha revelado hace poco José Angel Valente, que con su libro «A modo de esperanza» ha obtenido el premio Adonais 1954. Junto con «Alegría» de José Hierro, nos parece el libro de Valente uno de los auténticos descubrimientos de tal concurso poético. Valente escribe con humildad, sin gestos. No necesita colorido; le basta con matices de blanco a negro, palabras tan de todos los días, pero tan despaciosamente deslizadas, con tanta sobriedad engarzadas. Y esto es suficiente para iluminarnos. No hay brillos ni relumbres. Calcula sabiamente las perspectivas. Y con ladrillos tan vulgares consigue efectos de profundidad y de penetración extraordinarios. En Valente no hay «versos», quiero decir: esa piedra rara, casi vacía de sentido, que se recuerda de otros poetas («infame turba de nocturnas aves» de Góngora, «el silbo de los aires amoroso» de San Juan); lo que hay son «poemas»: el conjunto arquitectónico es lo que vale, lo que conmueve. (Un parangón: un trozo de yesería árabe en un museo puede interesarnos; un sillar del Escorial, aislado, no nos dice nada).

El tema del libro, su sentido

objetivo, se inserta en la larga cadena del «fugaces labuntur anni»: la muerte es muy de lamentar, pero inesquivable. Pero el poeta ha sabido hacer vibrar con intuición poética original y eficaz este manido tópico de visita de pésame, esta piadosa invitación al estoicismo desde la arregostada satisfacción del seguir viviendo. El poeta lo acepta: son ceniza todas las claridades con que «a modo de esperanza» nos va iludiendo la vida. Y humildemente, «a escala de hombre», nos las ofrece, no cerrando los ojos o lanzándolos a las sumas alturas, sino en función de esa su futura «ceniza». (No deja de ser significativo que el libro presente unos excerpta de un poema titulado «El circo»: contrapunto al tema central, la ilusión hecha de nada, irreal y efímera, contra lo efímero de la realidad ilusa y vacía).

Valente no grita: hemos dicho que consigna, parcamente, lo que pasa; cuando le duele, calla (deja un blanco; lo llena la vibración ineludible, la resonancia amplificada y comunicada del poeta, acaso hasta sus lágrimas hacia dentro en soledad). Sobria reticencia, pero de actuación segura; las palabras que la preceden son pocas, pero van derechas a su blanco: lo aluden (lo eluden a ve-

ces) y sin palabras el impacto se abre en nosotros. Y así no necesita vocablos luminosos, como tampoco requiere apoyos sobrenaturales para andar por la vida:

Pero seamos, al fin,
intrascendentes,
sin nudos y metáforas
seamos.

Parece que Valente gusta de leer la literatura funeral clásica. Un ejemplo de su concisión epigráfica lo tenemos en el poema titulado «Lucila Valente:

Estuvo en pie, vivió,
fué risa, lágrimas,
alegría, dolor,
pero amaba la vida.
Caminó entre nosotros.
La mañana era cosa
de sus manos alegres,
zurcidoras, abiertas.
Solía alimentarnos
de pétalos o besos
sin cesar desprendidos.
Dejó su nombre puro
solo frente a la noche:
Lucila o siempre madre.
Ahora yace aquí,
donde la lluvia canta
al pie de un monte alegre.
Bajo la tierra el agua.
acarcia sus huesos.
Ella amaba la vida.

El objeto del poema es significar la injusticia de la muerte. El poeta no recrimina (en otra oca-

sión dice: «Por mi parte no tengo nada que declarar»; es decir, los hechos consignados hablan por sí solos); expone por contraposición el pasado (estuvo, vivió, caminó, dejó: esto fué la vida) y el presente (ahora yace, acaricia). Primero consigna brevemente el tema (los cuatro primeros versos; vivió y aunque sufriera amaba la vida); luego el desarrollo de aquella vida (era, solía) que hubo de terminar (caminó, dejó); por último, la realidad actual (yace, la lluvia canta, acaricia sus huesos). Y tras una pausa, un verso aislado, brillante y denso resumen, que recoge el tema inicial e incrementa su fuerza expresiva por contraste con la realidad presente acabada de consignar: «Ella amaba la vida». El secreto de la eficacia del poema reside simplemente en su sabia construcción (aunque algunos elementos aislados tengan de por sí valor); en

ese simple colocar, uno al lado del otro, dos opuestos irreconciliables brota la chispa de la virtud poética, de la iluminación que nos conmueve. Ningún detalle accesorio, sólo lo esencial, sin personalizar (a pesar del nombre propio) y encomendando el hilo conductor del poema a esos matices temporales y aspectuales de los verbos (vivió, amaba; caminó, yace, amaba), que nos producen una penetrante sensación de tiempo realmente transcurrido e irreversible. Todo ello, sin que, aparentemente, el poeta tome partido o se manifieste (sólo tenuemente en esos pronombres de «caminó entre nosotros», «solía alimentarnos»).

Basten estas líneas para señalar la aparición de un valor de primer orden en la lírica española actual.

E. A. LI.



RAFAEL MORALES, **CANCION SOBRE EL ASFALTO**, Madrid, 1954.

Recientemente se ha concedido a Rafael Morales el premio nacional de literatura por este último libro suyo de poemas. Con ello recibe espaldarazo oficial un estado de opinión muy extendido, pues Morales es sin duda uno de los poetas actuales de difusión más amplia. Difusión que creemos se debe no sólo a que su decir poético sea menos elusivo y más directo, más descriptivo y figurativo que el de otros poetas, sino también a los temas que han motivado muchos poemas de sus libros. Es Morales poeta más estático que dinámico; sus temas se ven, no suelen desarrollarse, por ello, el público no minoritario los capta enseguida y se siente atraído, aunque sea más por lo que dice que por lo que canta, más por la realidad que ha servido de trampolín a la inspiración del poeta—y por la forma musical clásica—que por la propia vivencia del autor y su plasmación lírica, que es lo realmente valioso. Al tradicionalismo del verso suele acompañar una estructuración que pudiéramos llamar (sin intención peyorativa) académica de sus

libros: suelen ser muy unitarios, en torno a un tema muy concreto, objetivo, que el poeta contempla con amor demorado, hasta agotar todo su jugo poético. De esta contemplación amorosa y detenida, con ternura e identificación casi franciscanas, brota la intuición poética. Consecuencia de esta actitud detallista es cierta inevitable repetición de motivos.

En este nuevo libro, Morales persiste en la línea de búsqueda que explicaba él mismo en la prosa liminar de «Los desterrados»: la poesía no está sólo en los arroyos, en la primavera, en la mujer; también puede extraerse de los lodazales y de las cosas ínfimas y humildes. Morales considera «Canción sobre el asfalto» como su mejor libro, el más profundo y el más difícil por los temas de por sí prosaicos que se propuso convertir en poesía. La técnica es la misma que en los libros anteriores: un friso en que desfilan personajes y cosas desatendidas, vistas desde el ángulo de la simpatía y a la luz melancólica del todo pasa. Se agudiza aquí el tono patético y casi todo está con-

cebido «sub specie mortis». Hasta algunos vocablos fundamentales, de los que dan el colorido propio del libro, lo indican: (doloroso (dolorido), sucio, pena...

Junto a estos poemas, que pudiéramos llamar de «desterrados», hay otros en que la contemplación se traslada al propio poeta (los de la sección titulada «Ahora os hablo de mí»); la tentación, la «santa costumbre» etc. En algunos pocos, Morales abandona su eficiente y siempre conseguido endecasílabo—o su no menos terso alejandrino—. En un caso, logra un fresco e inolvidable poemita, «Cancioncilla de amor a mis zapatos»:

Los zapatos en que espero
el tiempo de mi partida
tienden dos alas de cuero
para sostener mi vida.

Bajo la suela delgada,
siento la tierra que espera...
Entre la vida y la nada,
¡qué delgada es la frontera!

En otros, en los dos que llama odas, creemos sinceramente que la fuerza poética de Morales se desvanece y se difunde al desparramarse en versos libres y numerosos: al poeta le conviene la contención limitadora de la estrofa.

El libro puede parecer acaso monótono. Y no lo es. Quizá tal impresión proceda de la índole del vocabulario de Morales. Así como otros poetas, que tampoco buscan los nuevos efectos luminotécnicos del léxico coruscante y selecto, logran la sencillez y el color pastoso recurriendo a vocablos corrientes y cotidianos, Morales alcanza tal sencillez y tal tonalidad sobria reduciendo su léxico, esto es, empleando una pequeña cantidad de palabras—sobre todo adjetivos—muy características y de uso frecuente. Un ejemplo: *redondo*. ¡Cuántos matices consigue esta palabra en los versos de Morales! Unas veces su expresividad poética acentúa el vago sentido de perfección y plenitud que tiene su contenido (y en la lengua corriente, el que ofrece su doblote *rotundo*); otras, son las resonancias fónicas de la palabra las que comunican la emoción. (Recuérdense: los sapos redondos; los lagrimones de cieno «dulcemente redondos»; pena, muerte y rueda redondas...) Y mientras estos adjetivos—y algunos sustantivos, como *pena*—se cargan de significado, de intención y de múltiples vivencias, otros elementos de la lengua pierden toda eficacia y son casi olvidados: así, los valores temporales del

verbo (de ahí que dijéramos lo de poeta estático).

Dentro de este tono monócorde, dentro de la elocución general descriptiva, cada poema es sin duda de lo más alto que ha escrito Morales. Con parvedad de recursos, con pocos y hábiles

toques, logra profundidad y temblor únicos en muchos de los poemas: así, en el soneto a la última chaqueta, «Como el chopo», «A la rueda del carro», «Los barrereros», etc.

E. A. LL.

NOVELA

ENRIQUE NÁCHER: **SOBRE LA TIERRA ARDIENTE.** — (Premio «Ondas» 1954). Madrid, Ediciones «Cid», 1955.

Un jurado solvente decidió en diciembre de 1954 la concesión del primer premio «Ondas» (para novelas extensas inéditas, 75.000 pesetas) a la obra de Enrique Nácher, *Sobre la tierra ardiente; A instancia de parte*, de Mercedes Fórmica, fué su digna y empeñada rival. No era el autor galardonado un desconocido literario; la colección «Ancora y Delfín», de la editorial barcelonesa Destino, publicó en 1950 *Bubardilla*, novela clasificada tercera en el «Nadal» del año anterior, al que Nácher había acudido además con otros dos títulos, *El paraíso* y *La viuda*.

Tiene por asunto *Sobre la tierra ardiente* una experiencia española bien cercana en el tiempo y, demasiado a menudo, lamentable en su desarrollo y desenlace, a saber: la marcha en masa a Venezuela de pobres gentes presas de codicia y desesperación delirantes. No cabe, pues, ante este libro el reproche más de una vez formulado contra nuestra actual literatura narrativa: su olvido evasivo de la edad presente, su cómodo, blando acento burgués; («se podría pensar en una literatura que aportase inquietudes, que ayudara a desentrañar el profundo misterio del hombre o del

mundo, que tuviera un contenido social, una fuerza vital que hablase de esas cuestiones que hacen sufrir, luchar, amar o morir a los hombres. Pero frente a eso uno se encuentra con una novela actual que es pura *peripezia*, es decir, casi novela de aventuras, pero sin aventuras, en la que sólo interesa lo que pasa a los hombres, no los hombres mismos... Una literatura que sólo satisface la curiosidad pequeña y próxima», ha escrito, acaso con sobra de injusticia, Carlos Talamas Lope en el número 57 de *Correo Literario*, Madrid, 1-VII-1952, página 8). Congratulémonos de que Nácher haya procedido como ha procedido.

Asunto, personajes y medio parecen propicios a un tratamiento «tremendista» que desquicie a los hombres, que ensombrezca adrede las situaciones. No incurre el novelista en manía o vicio tan socorrido hoy; cuanto de duro, cruel y molesto se encuentra en el libro convence plenamente dado su aire de verdad.

La acción camina a ritmo lento, pausada, sin trepidaciones que la contorsionen; tanto o más que las aventuras externas importan en *Sobre la tierra ardiente* las reacciones íntimas, ya referidas a seres colectivos págs. 113-18: vi-

sita de Menaya al «Portugal»; páginas 163-71: protesta de los acampados en «El Trompillo»—, ya a la pareja de protagonistas: Vicente Berenguer y su esposa María, dos seres que no acaban de entenderse entre sí, constituyendo esta recíproca ignorancia y torpeza una eficaz fuerza dramática. El odio de él a los recuerdos de Benifayó, el tranquilo pueblo valenciano del que es nativo, personificados en la figura de Federico Rovira; el vehemente deseo de tornar victorioso y los varios golpes desfallecedores que el mismo sufre; la tierra nueva que en ocasiones atrae como sirena falaz; la cotidiana convivencia con la Naturaleza bárbara y brutal, son otras tantas fuerzas dramáticas que Nácher maneja diestramente.

Visentet es derrotado en la partida entablada y le vence—a él que tan malos trances ha conseguido remontar triunfador—precisamente la naturaleza, su implacable, opresiva mano: calor, mosquitos, selva, etc. Era ésta—el logro del medio físico en que buena parte de la acción transcurre—una de las máximas dificultades que el autor había de resolver y ha de decirse que en este empeño también el acierto le acompaña.

Novela celosamente cuidada

es *Sobre la tierra ardiente* en lo que atañe a técnica del relato y a su lenguaje y estilo. «Armónica composición», destacó Fernández Almagro (en ABC del 22-III-55): progresión sucesiva desde los días de Benifayó hasta el tristísimo instante del retorno, con dos saltos atrás—capítulos 6 y 8 de la primera parte—, correspondientes a recuerdos muy próximos de la existencia de Berenguer, recuerdos evocados por el propio protagonista; ajuste perfecto de las piezas en el conjunto. El lenguaje es sencillo y sobrio, insinuante-mente sugeridor, con algunos valencianismos y americanismos (escasos más bien, y traducidos a renglón seguido sirviéndose de recurso oportuno, vgr.: «*Tinc por, Visentet* [dijo María]. Tenía miedo. Se le antojaba que iba a

quedar sola ante un peligro seguro. Aquellos vendrían. Pudiera ser que pronto», (pág. 142); (en la página 215, línea 14 y en la 416, línea 16, quizá en alguna otra página, he visto empleado el verbo *haber* en pretérito imperfecto de indicativo y en futuro imperfecto, respectivamente, con significado de *tener*, acaso para evitar la repetición de éste, utilizado en la línea inmediata anterior). La expresión alcanza el efecto que se le pide: gracia, o rotundidad, o ternura, o congoja.

Justifica esta novela el contento con que varios miembros del jurado que la premió se inclinaron por ella y permite depositar en su autor no poca esperanza.

J. M.^a M. C.



FRANCISCO JOSÉ ALCÁNTARA: **LA MUERTE LE SIENTA BIEN A VILLALOBOS** (Premio «Eugenio Nadal» 1954). Barcelona, número 106 de la colección «Ancora y Delfín», 1955 (1.^a edición: mes de febrero).

Parece ser que alguno de los jurados del premio «Nadal» 1954 dijo que *La muerte le sienta bien a Villalobos* representaba una novedad entre las novelas hasta ahora galardonadas, y ello «debido a su estilo humorístico y poético». He aquí dos calificaciones que pretenden caracterizar en conjunto la obra que nos ocupa, cuya relativa novedad de tono o clima no significa referencia consiguientemente favorable para su calidad literaria.

Humor y ternura son ingredientes estéticos que a menudo se ofrecen aliados, entrelazados, tal como si pidiesen vivir en indisoluble pareja; ingredientes, por otra parte, de nada fácil manejo. Alcántara ha visto un asunto—la muerte de doña Paula y la conmoción que por espacio de casi un día hace presa en el vecindario de Villalobos—, apto para ser tratado por vía humorística, y en su tratamiento acierta no pocas veces: en personajes, en situaciones, en el enredo de la fábula. Acá y allá percibe el lector una

leve y tierna vaharada emotiva— a cargo, por ejemplo, de las inocentes monjitas del Hospital de Afuera, ya en la última parte del volumen.—Pero estimo que el novelista atiende más a la burla, al trazo caricaturesco, al enmarañamiento regocijante de la intriga que a promover semejantes delicadas sensaciones.

Son bastantes las limitaciones que Alcántara se ha impuesto, veamos: la acción de la novela sucede en un pueblo castellano, pero en ella no hay asomos ni de costumbrismo ni de ruralismo; la acción es una sola, sin dispersión ni simultaneidad algunas, y todos los actores de la misma, con olvido de su propia y personal peripecia, viven únicamente para la peripecia colectiva, (Antonio y la Cinda, los dos enamorados a los que la muerte de la señora sienta bien, son caso aparte; lo mismo que las religiosas del Hospital de Afuera, monjas de clausura); todo pasa dentro del término de Villalobos, sin que ninguna salida venga a aliviar la

posible estrecha monotonía del ambiente; ocurre todo en unas 24 horas, en un día de excepción para el lugar y sus moradores, cuyos antecedentes no interesa dar, cuya demorada etopeya tampoco importa. Bastantes, por tanto, las limitaciones y parvo y muy concreto el material que el novelista podrá utilizar.

¿Qué es lo que Alcántara hizo, lo que el jurado del «Nadal» nos presenta como más valioso de cuanto acudiera a su undécima convocatoria? Desde luego, no una gran novela, una creación equiparable a *Nada* o a *La noria*. Sí un libro con gracia (no se rebaje peyorativamente este vocablo), con intención burlesca y satírica que divierte y convence; un libro escrito con suelta fluidez, a momentos falta del conveniente retoque estilístico, lo cual explica la presencia de algunas expresiones nada eficaces novelísticamente hablando.

Se reparte la jornada novelesca en las cinco zonas siguientes: «La madrugada», «La mañana», «Mediodía», «Tarde» y «La noche». Segunda y cuarta son los períodos temporales más extensos, en los que se concentra el peso de la acción. Entre ambas zonas, a manera de nexo y des-cansadero a la vez, queda el in-

termedio para la comida y la siesta, en tanto un sol de fuego se desploma sobre campos y casas. Son seis las páginas que se dedican a la madrugada y dos las correspondientes a la noche, apertura y cierre de la obra respectivamente. La descripción del amanecer de día tan señalado no está ni mucho menos lograda. En este prólogo a la acción encontramos algunas expresiones pseudo-poéticas. «Las ondas de la última campanada estremecen todavía el aire y, a lo lejos, tiemblan las estrellas en el estanque del espacio» o «Por fin, mientras la luz crece, veo desenvolverse tu sombra [la del pueblo]. Eres el mismo de ayer cuando anocheecía y estoy seguro de que mañana seguirás igual a tí mismo, como un escarabajo pisoteado contra el polvo calcinado» (pág. 10), (los subrayados son míos) —, vicio en el que más de uno de nuestros jóvenes noveladores gusta de incurrir, y también párrafos superfluos e inútiles — «En Villalobos, la madrugada es igual que en todos los pueblos de Castilla, aun los menos importantes. Realmente, esta función de amanecer, tan elemental, como todo lo que se fragua en la Naturaleza, no distingue partidos judiciales: le basta que un reloj cualquiera dé cierto número de campanadas en verano

y otro número determinado de campanadas en invierno, para que mecánicamente todo se ponga en marcha» (pág. 11) —, dos defectos que páginas adelante se reiteran. La entretenida fábula se remata con unos párrafos de epílogo— la noche que se echa encima ya—, destacados por su tono insinuante y poético y por su adecuada expresión.

Es en este sucinto epílogo donde concluye de confirmárnos una similitud que desde bastantes páginas atrás veníamos advirtiendo: la que *La muerte le sienta bien a Villalobos* ofrece con la película española *¡Bienvenido, mister Marshall!* Similitud de ambiente—dos pueblos de Castilla la Vieja —; de intención por parte de los respectivos autores; de tono o climax; de situaciones; de

recursos o procedimientos narrativos; de personajes. (No es preciso ejemplificar ya que, además, el parecido no creo equivalga a plagio o calco. Algo muy por el estilo ocurre respecto a la novela de Giovanni Guareschi, *Don Camilo*).

Aguardemos para formar juicio seguro sobre los dotes de Francisco José Alcántara nuevas novelas suyas: distintas a ésta, de más empeño que ella y menos limitadas. *La muerte le sienta bien a Villalobos* tiene, dentro de un específico panorama, novedad indudable—lo que constituye un valor sólo relativo—y posee después excelencias y deméritos (algunos de los cuales quedan señalados)—sus valores absolutos e intransferibles—.

J. M.^a M. C.



CAMILO JOSÉ CELA: «Historias de Venezuela. LA CATIRA»
Barcelona, Edit. Noguer, 1955. Un vol. de 357 págs.—un vocabu-
lario de venezolanismos usados en la novela; dibujos de Ricardo
Arenys.

Ha conseguido Camilo José Cela que sus libros sean esperados con apasionada expectación, leídos con avidez y comentados luego en todos los tonos. De *La Catira* corrían noticias meses antes de que saliera a los escaparates y críticos, colegas y lectores aguardaban interesadísimos el preciso momento. Llegado éste, verificada la lectura han comenzado a oírse muy diversas opiniones; (adelanto que la mía coincide con la de Melchor Fernández Almagro cuando dice y repite —en ABC del 26-IV— «libro extraordinario»).

Examinaré ahora las opiniones que llegan de Venezuela, donde esta novela ha producido más bien irritación y, por consiguiente, pareceres un tanto desorbitados. Desde el de aquellas personas que la califican de pornográfica y la emparejan con títulos de Pitigrilli hasta el de quienes la acusan de retrato incompleto, parcial de una más rica y

compleja realidad: el llano venezolano, pasando por los que reparan en el lenjuaje vernáculo y lo motejan de singular y falso. (21 escritores de Venezuela se manifiestan sobre *La Catira* en número reciente de *El Nacional*, diario de Caracas). ¿Están en lo cierto quiénes así enjuician?

Diríase que a lo largo de su producción novelística Cela muestra especial complacencia por el «feísmo»: destacar los aspectos sucios y desagradables de la humana existancia y mover a los personajes obedeciendo casi únicamente a sus estímulos primarios. Semejante tendencia constituye, por lo reiterada y exclusiva, seria objeción que hacer a *La colmena*, novela que el autor pretendía fuera «un pálido reflejo, una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad». No ocurre lo mismo en *La Catira*, donde los pasajes de signo sexual son escasos, donde ese «reflejo» y esa

«sombra» resultan más extensos y abarcadores.

Acaso digan verdad los que como Mariano Picón Salas hacen hincapié en lo incompleto y parcial de la novela en cuanto retrato del llano de su país — «escogido sólo lo cruel y demoníaco y no lo creador y esperanzado» —. (Quizá también estas palabras pudieran esgrimirse contra determinadas creaciones de Rómulo Gallegos). Ha de respetarse siempre la peculiarísima idiosincrasia estética del escritor y ha de tomarse muy en cuenta la actitud por él conscientemente adoptada ante los hechos que refiere, ante las gentes que anima y el suelo en que éstas se asientan o discurren. La actitud de Cela esta vez es la de su paisano Valle Inclán en buena parte de su producción: «mirar al mundo desde un plano superior, levantado uno en el aire. Los dioses se convierten en personajes de sainete» (1), en muñecos de guignol, a los que no es posible ni aconsejable tener gran consideración. Al igual que su personaje Presentación Bujanda, maraquero de mérito, Cela se

muestra aquí «... un coñón redomao», (pág. 226, línea 3.^a).

Poco importa que el habla vernácula, tan garbosamente manejada en *La Catira*, sea efectivamente la de los parajes nombrados o, por el contrario, arbitraria invención de Cela. En el primer caso habría que encomiar su poderosa, excepcional capacidad de asimilación con sólo unos contados meses de estancia y convivencia; en el segundo caso ha de ser máximo el encomio pues que Camilo José sería entonces no ya un sorprendente captador sino un creador genial, capaz de sacarse de la manga con una mínima base lingüística real todo un eficaz, expresivísimo idioma, al que limpiamente estruja hasta obtener sus más significativas quintaesencias.

Alguien ha reputado excesivo el número de venezolanismos (896 exactamente)—o lo que tales vocablos sean—de que Cela se sirve, pero si ellos contribuyen, como ciertamente ocurre, a matizar, colorear o enriquecer de alguna manera la expresión, el reparo se viene abajo por incon-

(1) Valle Inclán a Gregorio Martínez Sierra en 1930; recogido en el libro de M. Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle Inclán*, págs. 211-212.

sistente. Esta es directísima y de enorme sobriedad; abundan los juegos estilísticos—simetrías, repeticiones, etc.—, en los que el autor se complace y regodea alardosamente. Una buena parte del relato, tal vez dos tercios del mismo, es puro diálogo, lleno de gracia, noticioso y definidor de los interlocutores.

Es *La Catira* novela más redonda, más con sus hilos entramados y atados que *La Colmena*, si bien ésta se ofrecía como entrega primera de una serie o ciclo. Pero la potencia fabuladora de Cela—gran inventor de historias o gran amañador de sucesos históricos—le lleva a olvidarse de la que llamaríamos unidad de acción y a entretenerse y hasta a perderse en acciones secundarias, evidentemente marginales. Esta su proclividad a la dispersión narrativa aparece en la novela que comento en más de un trance, pero suele cortarse a tiempo, sin que padezca el núcleo del relato.

Pese a la antes aludida actitud de Cela ante las gentes de *La Catira* no existe en ellas esa deformación que daba aspecto in - o des - humano a tantas criaturas

de Valle Inclán y que algunos críticos le computan como defecto. Las gentes de los ranchos venezolanos y de sus pueblos y ciudades son, pese a cualesquiera rasgos que los tornen grotescos, radicalmente seres de carne y hueso, en cuyas almas (acaso poco complejas) apenas hurga el novelista, quien en ocasiones y con algunos se muestra impiadoso. Humor — con predominio del acento caricatural —, ternura, concentrado aliento poético: tres ingredientes de nada fácil manejo y en cuya manipulación Cela acierta siempre.

Narración lisa y llana, sin buceos psicológicos, sin problemas, tesis e intenciones trascendentes; narración que acredita en su autor las excelentes dotes que sabíamos poseer llegadas ya a un envidiable grado de madurez y de destreza en el oficio. Importantísimo libro que coloca a Camilo José Cela a la cabeza de nuestros más recientes novelistas, primero entre ellos como él se considera y gusta de proclamarse.

J. M.^a M. C.