



# DeucALiÓN.

7





# Deucalión.

7

DEPARTAMENTO PROVINCIAL DE SEMINARIOS

CIUDAD REAL

SEPTIEMBRE DE 1952

Dirige  
Angel Crespo

# LOS ÚLTIMOS

«Los últimos serán los primeros»

Son aquellos que tienen rubor en los zapatos  
—su subir escaleras, su frecuentar las colas,  
su buscarse en los trenes viajeros de la noche—.  
Son los que duermen bajo los puentes,  
la cara salpicada de un insulto de luna,  
la palidez del rostro reseco de nostalgias,  
los dedos carcomidos de un amargo desprecio  
porque nunca palparon la madurez del trigo.

Son los que se consumen bajo el gris del crepúsculo  
mirando vagamente el sol de las colinas,  
los prados ondulantes y el rebaño pacífico;  
todo un mundo lejano, polvoriento, imposible.  
Los que pisan al raso esas albas del cierzo,  
silenciosos, sin sueño, tiesos entre los árboles.

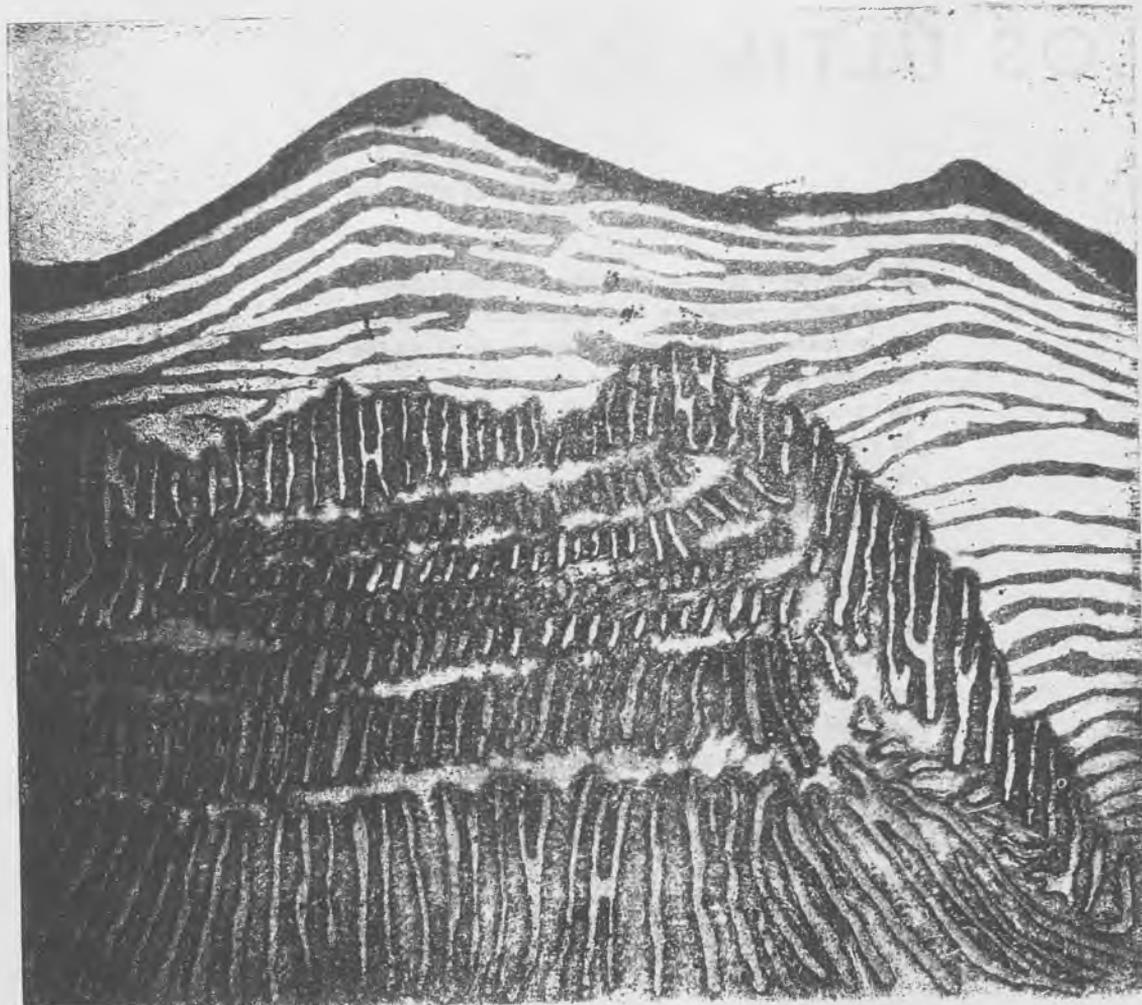
Son los tristes, los rotos bajo la miel del aire,  
los callados, los místicos de una pobreza augusta.  
No saben donde estar, no piensan a donde ir.  
Son los que se reparten por la piel de la tierra  
sin más suelo que el que ahora les clava a los ocasos.

Los miraréis vagar donde los luminosos  
letreros de los cines, detenerse en las puertas  
de los grandes hoteles. Recoger las colillas  
del tabaco amarillo con un carmín de labios.  
Aspirar brevemente los perfumes, el vaho  
caliente de los cuerpos, las risas, unos pasos felices.

Su sarcasmo apenas se pronuncia, son mudos, dolorosos:  
Caerán como los trapos golpeados por las rachas  
del norte, de las lluvias. Caerán. Se oirá su frío.  
chocar contra las piedras. Nadie sabrá su tránsito.  
Nadie podrá salvarlos porque no tienen nombre.  
Nadie darles un número: no han sido, no existieron.

(Y con todo, sin ellos no se explica la muerte).

Manuel PINILLOS.



Grabado de Dadi Wirz

# LA MUSICA CONCRETA

Los días 21 y 25 del mes de mayo pasado, se celebraron dos conciertos de «música concreta» en el local del Ancien Conservatoire de París, bajo los auspicios del «Congreso por la libertad de la cultura» en el cuadro de «La obra del siglo XX».

Hacia cosa de un año, o poco más, habían tenido lugar algunas otras audiciones ofrecidas por la Radiofusión francesa, pero, en todo caso, estos fueron los dos primeros conciertos de carácter público.

En el segundo, que fué al que yo asistí, tuve ocasión de conocer a Pierre Shaeffer, su descubridor y animador, bien que despues se le hayan añadido en la empresa muy entusiastas y valiosos adeptos que le han aventajado de modo visible. Shaeffer, a mi parecer, queda más próximo del ingeniero que del artista. Fué a partir de sus investigaciones sobre el sonido cuando imaginó manipular con sonidos registrados y efectuar determinados montajes en el torna-discos.

Esta fué la epoca de los primitivos, la antigüedad de la «música concreta» que se remonta a la irrisoria fecha del año 1948. «Estudio de los ferrocarriles», «de los torniquetes», «de las cacerolas», que la radio francesa difundió el día 5 de octubre de aquel mismo año, bajo el título de «Concierto de ruidos».

Al año siguiente, Shaeffer, ya en compañía de Jacques Poullin, aplicó aquellos procedimientos al registro de una materia orquestal. Ello dió lugar a la «Suite para 14 instrumentos», radiada por la estación París-Luter en el mes de noviembre de 1949.

Poco más tarde se produce el advenimiento de Pierre Henry: «Concierto de las ambigüedades», «Música sin título», etc. Henry es indiscutiblemente, hasta el momento, el más interesante y mejor dotado artista de todo el grupo.

«Toda técnica nueva, dice él, procede de una metafísica nueva. A la idea del *oldo*, es decir, del *lenguaje*, está ligada la idea de civilización. Sin embargo hay que rendirse a la evidencia de que el oído aún se encuentra en estado casi salvaje».

Así nos presenta, definiéndola, la «música concreta. «He aquí el ruido organizado, fundido, recreado, iluminado...»

De los años 50 al 52 esta nueva técnica ha seguido un camino de ascenso. Pierre Henry compuso, aparte de las dos primeras obras ya citadas, «Sinfonía para un hombre solo», en compañía de Shaeffer, «El micrófono bien temperado», «Sinfonía» y «Timbres - Durées», esta última en colaboración con Olivier Messiaen, el conocido músico francés cuya simpatía por el nuevo descubrimiento no deja de parecer un contrasentido, a causa de su habitual lenguaje musical que es de un lirismo místico en el último grado del transporte y la tiritona.

Fuéronse incorporando al grupo Pierre Boulez, Marcel Delannoy, J. J. Grunenwald, André Jolivet, Y. Baudrier, H. Dutilleux y otros. Llegáronse a producir films con «música concreta»—«Masquerage»—y se aplicó también a la mise-en-scene—«La grande y la pequeña maniobra»—en el teatro de los Noctámbulos.

En fin, esta es, muy sintetizada, su pequeña historia. Ahora sería necesario definir y dar una idea lo más clara posible de lo que es, y, profetizando un poco, de lo que puede llegar a ser la «música concreta».

Y es lo que voy a intentar con la mejor voluntad posible.

Así se llama—nombre aplicado por Shaeffer, su impulsor—porque se construye con materiales concretos, realizados experimentalmente, mientras que la música habitual se concibe en abstracto y se anota simbólicamente.

En el primer caso, el instrumento propiamente llamado musical y el ejecutante no existen y el procedimiento se basa en la aplicación de la electro-acústica, por medio de la cual se lleva a cabo, en el plano musical, algo muy parecido a los «collages» de Max Ernst en el terreno de la plástica.

Es decir, toda «música concreta» debe estar necesariamente registrada en bandas electro-magnéticas y dilatada por instrumentos radiofónicos que pueden ser dirigidos y susceptibles de muy variados matices. En una sala acondicionada a esta clase de conciertos, puede practicarse el llamado «relieve sonoro» y en este sentido es mucho y muy sorprendente lo que aún se puede hacer.

Toda la serie de complejidades y perfeccionamientos que se derivan del procedimiento inicial no pertenecen, claro está, por el momento, al dominio público y están limitados al gabinete de experimentación creado bajo el patronazgo de la radiofusión francesa; sin embargo, creo que basta lo dicho para ir aproximándonos a una idea de lo que el nuevo género de música puede ser.

Baste decir que en tal gabinete de experimentación se trabaja por la constante creación de elementos sonoros y por su notación y clasificación, al tiempo que se van concibiendo los planes teóricos de empleo y agrupación de estos elementos.

No es éste, pues, un arte que halla llegado a abarcar todas sus posibilidades, pero una revolución completa puede estarse gestando en el mundo de los sonidos, análoga, quizás, a la que bajo nuestros ojos incrédulos se está desarrollando desde hace cincuenta años en el universo de la visión.

La fotografía ha revolucionado, se confiese o se niegue, la pintura, tanto como el registro y ordenación del ruido pueden transformar la música tradicional.

Pintura abstracta y «música concreta» son, si bien se mira, dos fenómenos paralelos. Podemos ya soñar con el sonido liberado del instrumento y de las notaciones simbólicas del solfeo, del mismo modo que se deseó y se obtuvo una liberación del color y de la forma. Los sonidos apresados en un disco o en una banda magnética pueden convertirse, por obra de ciertos montajes y manipulaciones—atendiendo siempre, como es lógico, a la inspiración e ideal objeto del artista—en algo increíble e inagotablemente bello y expresivo.

Es conveniente observar cómo la revelación de una técnica o ideas nuevas vienen a irritar inexplicablemente a muchas personas, hasta el punto de que parecen protestar de ofensas personales que les han hecho en lo más profundo. Amontonan alocadamente repulsas y dicterios, mezclando, si acaso, entre ellos algún argumento poco convincente, por revelar un desconocimiento casi total del asunto.

A veces, cuando he hablado de «música concreta», me ha ocurrido lo propio. En España un poco menos porque la gente se interesa poco por esas cosas, incluso por la música abstracta.

De todos modos yo creo que esa reacción hostil es efecto de haber sentido atacado y conmovido el orden de ideas que arbitrariamente se ha ido creando para apuntalar y defender una débil personalidad. Claro que también es un instinto en el hombre el deseo de seguridad y orden. Hay personas que para sentirse tranquilas necesitan creer que todo es definitivo.

El caso es que yo he visto gentes que al hablarles de cosas por el estilo, se han inflado iracundas y han comenzado a decir improcedencias y provocaciones, lo que siempre me ha extrañado bastante y me ha hecho pensar que debajo de todo ello debe haber algún misterio psicológico.

Yo pregunto: ¿En qué podríamos basar nuestra repulsa y negación de la «música concreta»?

Existía el teatro y este fenómeno requería la presencia de hombres y mujeres de carne y hueso y que un explícito diálogo se cambiara entre ellos. Pues bien, hoy existe el cine y en él son las cosas inanimadas las que hablan: las mejores imágenes son mudas.

Los sonidos evadidos de su fraseología, grabados de una vez por todas en obras desprovistas de instrumentos y ejecutantes, descifrando y adoptando novísimos medios de expresión, niegan la música habitual no más que el cine puede negar al teatro.

«Que nuestras obras, dice Shaeffer, sean actualmente balbucientes, ingratas, atroces ¿qué importa? Tanto peor para los ansiosos de estética, de síntesis, que han perdido el gusto de la elaboración y la paciencia de los medios».

Y en cuanto al carácter mecánico de esos medios, no puede decirse más sino que el hábito de asistir al cine nos ha hecho olvidar el concepto en que primeramente se le tenía de entretenimiento ingenioso sin ninguna probabilidad de alcanzar un puesto seguro entre las artes.

El arte depende en mucho de su material. Técnica y espíritu no son incompatibles y en toda gran obra de arte se les verá equilibrarse en una estructura perfecta.

Que un procedimiento mecánico se convierta en instrumento con el que el hombre llegue a expresar nuevos misterios de su sensibilidad es un prodigio del que nunca dejaremos de asombrarnos.

El mundo se complica, pero pobre también del que no tenga ojos para observar admirando la graciosa e indudable «mecánica» del violín. Para ése toda la música, el arte clásico y el de hoy, con todas sus tentativas, triunfos y fracasos, será un asunto en el que se comprometen «los demás», constituirá un círculo siempre cerrado para él, tanto en calidad de creador como de espectador.

La música, puede asegurarse, ha llegado a tal grado de madurez y consumación de todas sus posibilidades que imaginar en ella una renovación y aportación de nuevos efectos—por lo menos en el sentido de armonía y de ritmo—parece casi una insensatez. Sin embargo, esa renovación debe tener lugar; nadie dice que en unos cuantos años, acaso en cien o doscientos, pero la «música concreta» bien puede señalar un jalón en ese camino ascensional, como rama independiente en el mundo de los sonidos.

Francisco NIEVA

OLIVIER MESSIAEN -

TIMBRES-DURÉES -

tempo:  $\text{♩} = 144$

goutte d'eau eau philtre vivubéri jet d'eau Balais tr sur symb. clin grave =

E2 f | E5 p | E9  $\text{ff} \rightleftharpoons$  | E12 mf | F2  $\text{p}$  médium  $\text{fff}$  | G9  $\text{fff}$   $\text{tr sur symb. clin grave =}$

halo tam ztrogy. philtre non vivubéri

G7 aigu  $\text{pp}$   $\text{vibrations pure}$  | G3 grave  $\text{pp}$   $\text{tr ztrogy.}$  | E6 do1 ztrogy.  $\text{mf}$  jet d'eau | F12  $\text{p}$  tam à corde (chèvre bile)  $\text{tr s do1}$

G6  $\text{ff}$  tam philtre  $\text{tr}$  grave | B4 w. block  $\text{f}$   $\text{tr}$  aigu | G12 aigu  $\text{sfz}$   $\text{tr s:2}$  -  $\text{tr scc}$  - (symb. clinoise)

F8 (tambour à friction) aigu  $\text{ff}$  médium  $\text{mf}$  | aigu  $\text{ff}$  grave  $\text{p}$  (poulie grince) | Goutte d'eau E2  $\text{f}$  | tam philtre  $\text{ff}$   $\text{tr}$  grave | eau E5  $\text{p}$

tamb. à corde -  $\text{tr}$  do1 - philtre non vivubéri (chèvre bile) | E9  $\text{pp}$   $\text{vibré}$  | do1 - ztrogy. E6  $\text{mf}$  jet d'eau | E12  $\text{mf}$  jet d'eau | G3  $\text{pp}$  tam ztrogy.  $\text{fff}$  grave

F2 Balais médium  $\text{p}$   $\text{fff}$  | G7 aigu  $\text{pp}$   $\text{vibrations pure}$  halo | G9  $\text{fff}$   $\text{tr sur symb. clin. - vibrations pure}$  | B4 w. block  $\text{f}$   $\text{tr}$  aigu

F8 (tambour à friction) aigu  $\text{ff}$  | médium  $\text{mf}$  | aigu  $\text{ff}$  | grave  $\text{p}$  (poulie grince) | aigu  $\text{sfz}$   $\text{tr s:2}$  -  $\text{tr scc}$  -  $\text{tr}$  clin. | A5 bloc métal  $\text{pp}$  | aigu  $\text{sfz}$   $\text{tr s:2}$  -  $\text{tr scc}$  -  $\text{tr}$  clin.

Olivier Messiaen

# LOS TRABAJADORES

Ah pescador pescador  
estás hablando con la nube azul  
que esparce en todas direcciones  
el agua dulce y el tiempo amargo.

Bien sé que tienes mujer e hijos  
y una llave de bronce en tu cartera  
pero todo el poder de los vientos  
cede ante el árbol a punto de nacer.

Pescador labrador deshollinador  
con el lienzo cosido en las manos  
puedes mirar sin comprender  
pero sin ser feliz también es cierto.

Y por la noche cuentas montes  
cuántas miradas sin sorpresas  
tus hijos en fila pidiendo leche  
y una vaca mugiendo en una torre.

Todos los herradores  
buscando en la uña de la yegua  
una cama redonda  
para tener mujeres bien vestidas.

Y los latoneros con su martillo  
remueven la campana del pueblo  
y sueldan besando la llama  
los deseos con los fracasos.

Y el herrero machaca una lágrima  
viendo echar barba a su pequeño  
y contando los clavos por hacer  
que ya son cuatro solamente.

Y los peones camineros  
huelen perfumes en los baches  
y se van a dormir la siesta  
para soñar lo que no tienen.

Y el labrador y el ceramista  
ungen con tierra su destino  
y a veces les nace una flor  
entre los labios cuando comen.

Y el leñador que cree en la Virgen  
reza cuando las jaras están duras  
pensando en su mujer  
y en la manera de nacer un hijo.

Ah pescador navegador  
tú en el extremo de la tierra  
hablando con la mar amarga  
de los que luchan en la tierra.

Angel CRESPO.



Dibujo de Núñez-Castelo.

# EL COMPARSA

Porque—según relató, algún tiempo después, Juan Diego—él sabía—creía también—que la red estaba allí; oculta, es verdad—sería inútil negarlo— pero cierta, resistente, tendida de lado a lado sobre el abismo y segura la salvación que de ella dependía. El caso, en abstracto, no presentaba dificultades; él—el comparsa—actuaría ante la cámara como perseguido por sus enemigos—vagos enemigos, terribles enemigos—y su papel consistía en saltar al vacío—¿fingiendo? desesperación—para escapar. Un grito—esto era importante: no olvidar—y aquí terminaba la toma de la vista por parte de la cámara. Sin embargo, él caería de verdad—dando vueltas o rígido o como un paquete de ropa quizá—y sentiría toda la angustia de la caída vertiginosa, hasta que ¿se detuviera en la red? «Debo pensar que el Director no desea que me haga pedazos en el precipicio; sé que no es este su deseo, es más, sé que quiere salvarme—la red: una prueba—y me ofrece los medios para ello». Así pensaba—y era cierto—, pero... El temor comenzaba con lo desconocido, es decir, por su propia ignorancia. Porque el comparsa tenía pruebas de que el Director había prometido aquello—la red, seguro medio de salvación—sólo que a él no se lo había dicho personalmente. En verdad esto no tenía demasiada importancia si se consideraba que el comparsa ni siquiera conocía de vista al Director. «Pues—trataba de asegurarse—es natural que tan gran personaje no tenga tratos directos con un partiquino como yo. El da sus órdenes desde arriba—un arriba vago y lejano—y ya tiene a sus secretarios y ayudantes para transmitirlos». Con todo—es curioso, con todo, porque era algo absoluto—de aquella misma promesa de seguridad—transmitida por el Ayudante de Dirección—nacía insistente el temor. El comparsa recordaba las advertencias o instrucciones y se estremecía; porque él debía arrojarlo decidido, con la seguridad absoluta de que iba a caer en la red, ya que, de no hacerlo así su propia indecisión podría provocar un falso movimiento que le desviaría de ella y en tal caso, su fin sería horrible e inevitable. «Inevitable, sobre todo esto porque—ironizaba tétrico—si falla, yo ya no podré

repetir la escena». El—el comparsa—pensaba también que antes—antes remoto, antes primordial, antes fuera del tiempo—, hubiera podido rechazar el contrato, con lo cual—suponía—se hubiera evitado una prueba tan dura—y la duda y el temor y la angustia—. Pero ¿por qué no lo hizo así? ¿por qué se comprometió sin remedio? Entonces recordaba la prima—porque había una cuantiosa prima—que ganaría con el salto, si es que—claro está—el salto acababa dentro de la red. Aun entonces—momentos antes, en este momento en que iba a comenzar la última carrera—el pobre comparsa opinó que sí; que el importe de la prima valía tan terrible trance.

La meseta donde se había de filmar la última prueba, era chata—como todas las mesetas—, sin ningún relieve que pudiera distraer su monotonía y en general, de una tierra gris muy deleznable—había quien opinaba que cavando muy hondo en aquel suelo, se podía encontrar oro; pero todo esto es muy problemático y más vale olvidarlo por ahora—. Al fondo, último término, estaba el barranco abrupto que cerraba toda salida y frente a él—a bastante distancia—se instalaron los operadores con sus cámaras (Detrás de ellos no sabemos lo que había; aire, quizá espacio o un crista, muy pulido y tiempo). Desde atrás del todo se oyó la voz del Director que ordenó: «Acción» y el rodaje comenzó. El pobre comparsa salió huyendo—desesperada huída, última huída—y sus enemigos se abalanzaron tras él. Se abalanzaron siniestros, con sus barbas ondeando al viento; se abalanzaron torvos, con sus ojos sanquinolentos; se abalanzaron terribles, con sus manos engarfiadas. Y el comparsa corría con todas sus fuerzas, recto, acuciado; sintiendo casi el aliento del perseguidor; estremeciéndose casi por la presa de las uñas ávidas; agotado casi en el sobrehumano esfuerzo. Así llegó hasta el borde de la meseta.

Tuvo—parece probable—un momento de vacilación y esto pudo ser fatal para él—recuérdese: el debía arrojarse decidido, con la seguridad absoluta de que iba a caer en la red, ya que, de no hacerlo así su propia indecisión podría provocar un falso movimiento que le desviaría de ella y en tal caso su fin sería horrible e inevitable—. Entonces ¿vió ante él, suspendido sobre el vacío por algún artilugio maravilloso, al Director? ¿oyó poderosa y tranquila, la voz del Director que le aconsejaba? ¿no fueron precisas ni voz ni presencia y el Director usó de métodos tan sútiles como telegrafía, radiotelefonía o telepatía? Ah...

El—el heroico comparsa—cayó estirado, con los brazos en cruz, tranquilo. Y en su caída, directa hacia la red, pensó que aquello era así, tan sencillo, que no podía explicarse como pudo tener tantas dudas. Porque—ahora él comprendía que debió saberlo—el Director no solamente deseaba que pudiese salvarse, sino que, incluso, le proporcionaría cuantos medios fueran necesarios para ello. Unos medios tan perfectos que sólo una gran torpeza los podía desconocer.

F I N

# CREACION DEL PAISAJE

(«Maquinismo»)

Después de verte, fabrico el paisaje  
para el poema que te dedico.

El paisaje es el mar, el río, la torre,  
puestos en los lugares por un acaso ciertos.

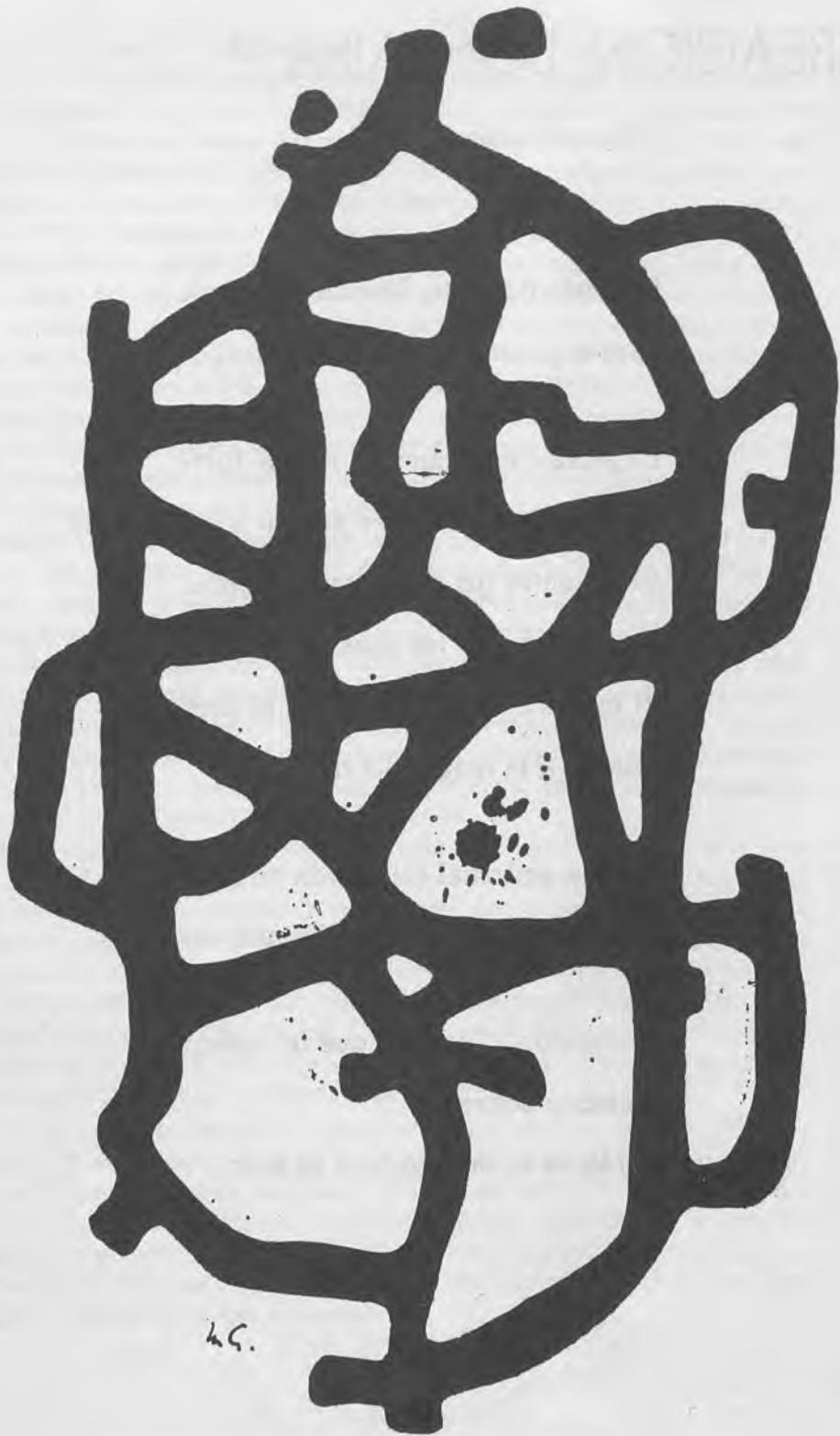
El río entre tus senos busca cauce,  
inquieta el mar tus ojos...

El monte o carabela, lo que tú eres,  
ayudan a la magia del invento.

Con un pedernal estrello la noche.  
Cambio la luna en un columpio verde.

Construido el paisaje que te sustenta  
te coloco sobre él...

Hablo de tí, me pongo a tu lado.



h.c.

Sueño herido, por Mathias Goeritz.

# EL GATO

En una publicación pedagógica alemana aparece esta página del cuaderno de deberes de un niño de ocho años.

El gato es un animal de terciopelo  
que tiene dos patas delante y dos detrás,  
dos a la izquierda y dos a la derecha.

La patas delanteras le sirven para correr;  
las de detrás, para frenar.

Tiene el gato un rabo detrás del cuerpo  
y cuando el gato se pára  
el rabo también se pára,  
pero un poco más tarde.

El gato tiene unos bigotes  
como de alambre, muy duros,  
le sirven para maullar.

Cuando el gato quiere tener gatitos,  
entonces los hace;  
pero ya no es gato, sino gata.

# HOMBRE DE MAR

*Había un hombre por el mar, que iba  
todas las tardes a varar las barcas.  
Nunca a los campos iba; ni solía  
mirar siquiera las primeras flores.  
Tenía la mirada de las olas,  
las barbas de un azul ultramarino,  
las manos tal que pájaros errantes  
y todo con el mar se confundía.  
Hombre y pipa, los dos, siempre felices,  
estaban las orillas sosegando.  
Los barcos conocía por sus nombres,  
las olas, por sus horas de llegada.  
Medía las mareas con las brisas  
y tenía las rocas por costumbre.  
Los peces todos eran sus amigos  
y comían a veces en sus manos.  
Todos los marineros lo sabían  
y al hombre-mar, sumisos, respetaban.  
Consultábanle acerca de los vientos  
y tiraban las redes a escondidas.  
  
El hombre, felizmente, por las tardes  
paseaba las costas con su pipa...*

José FERNANDEZ ARROYO.



De Agustín Redondela

# NOCTURNO

Llevo un rumor satélite,  
un esqueleto armado no sé cómo:  
de las palabras huyo, no sé que contestar,  
qué podría decir,  
cuándo debo callarme:  
el contacto con otros me perturba,  
la vanidad me embiste,  
la mentira.

Viajo por los espacios que entre los hombres quedan,  
no intento producir trastornos en el mundo;  
en nombre de qué ley, de qué certeza,  
iba yo a desviarles de su marcha.

Es mi único momento.  
recorrer la ciudad renovada en la noche  
cuando hay algunos bultos que son hombres a veces.  
y el tacto de las cosas  
es diferente y menos agresivo.

Veo a los otros seres  
saludar, formar grupos,  
lavarse cuando acaban su trabajo,  
festejar los domingos;  
inclinarse ante el viento que sobre todos sopla,  
apoyarse uno en otro acometiendo empresas.  
No dejo de mirarlos respetuosamente.

Pero además su abrazo me confunde,  
las voces que me dan de bienvenida,  
el relato de pronto de su mayor secreto,  
su presencia a lo largo de los años,  
sus manos de la forma de las mías.

Atilano LAMANA.

# Las hojas bajo el árbol

(पाचोळा)

Aisladas en el campo,  
lejos de las ciudades,  
hay hojas desgarradas  
al pie de un árbol, tristes.

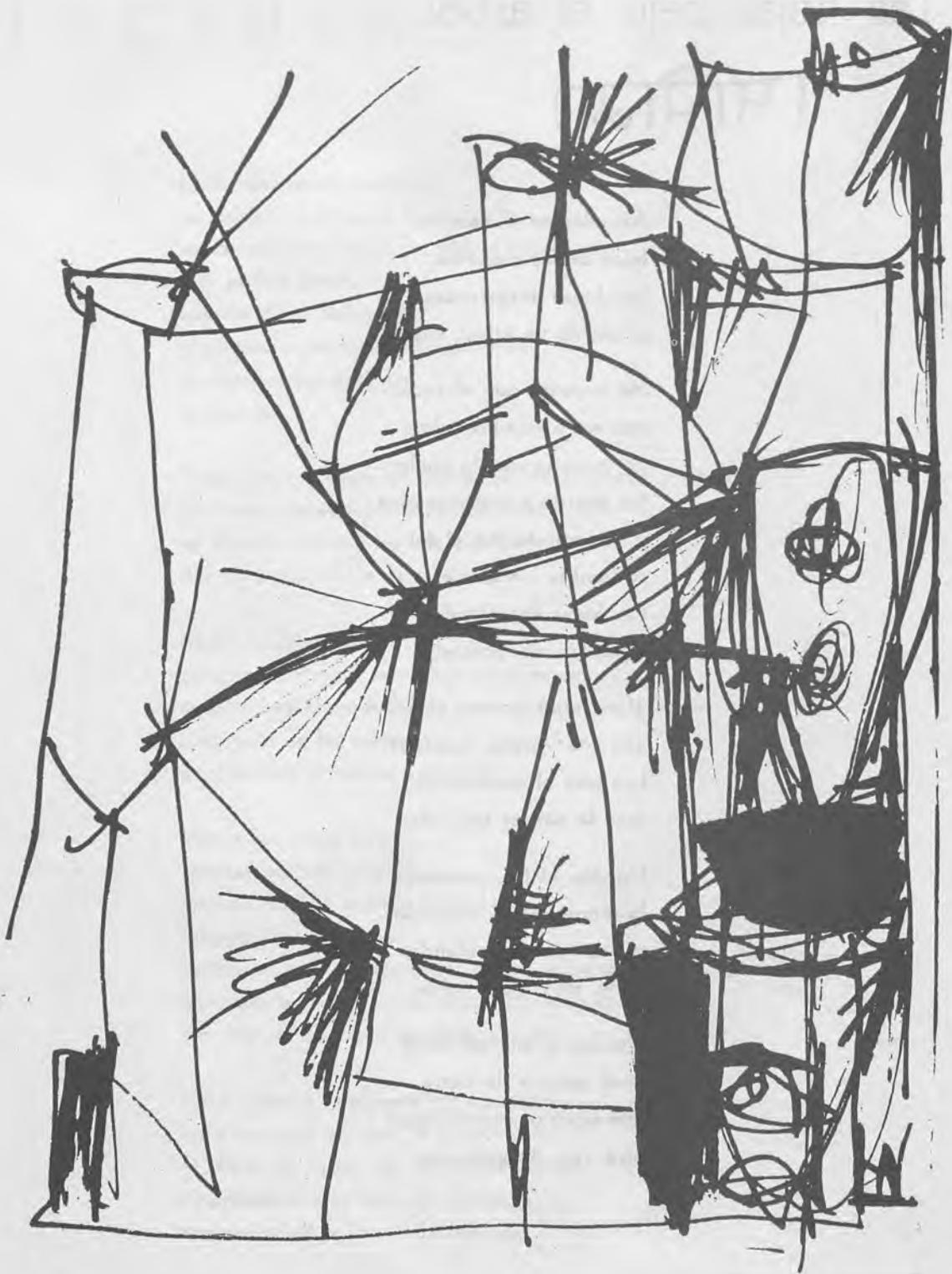
No importa que el rocío  
con sus aguas las cubra,  
no importa que la noche  
las guarde a nuestros ojos  
y no importa que el sol  
su lumbre les arroje.

Las hojas desgarradas  
aguantan sin protestas.

(Las hojas que en el árbol  
aún son verdes, sonríen).  
Las pisa el caminante,  
más la paz es con ellas.

Un día, al fin, comienza  
la tempestad y, viéndolas,  
se las lleva en volandas  
lejos, muy lejos, lejos.

Quedan al pie del árbol  
unos palmos de tierra  
que esperan nuevas hojas,  
otra vez, desgarradas.



Abstracción de Fermín Aguayo

# APRISA, UN HUECO, APRISA

Hay que dejar un sitio,  
haced un hueco.  
Colocad otro plato.  
Este hombre lo necesita de veras.  
No os encojais de hombros.  
Prestadle una chaqueta,  
un sello porque escriba a la familia.  
Mira: Sus manos son las tuyas,  
tiene tu misma frente  
y sus andares son de aquel que no se entera.  
Vosotros ya teneis bastante  
alimento para que os siente bien el cigarrillo.  
No entreis en discusiones.  
Sólo ésto es importante.  
Atended antes de comenzar la fiesta,  
hay temblores de tierra,  
hay atracos,  
las guerras sin descanso se suceden,  
los enfermos se agravan,  
en los polvorines se cometen imprudencias.

No me hagais que dé gritos,  
Este hombre quiere vivir.  
Un hueco, más respeto.

Antonio FERNANDEZ MOLINA.



Gregorio Prieto

# TOROS DE GUISANDO

«El coche enfilea una recta prolongada de la carretera; pára de pronto. Hemos llegado a los Toros de Guisando. Cuando el vehículo deja de trepidar en la lejanía, es cuando me doy cuenta de lo excepcional de este paraje. Hay un silencio increíble, como jamás había oído otro igual. Los últimos rayos de sol ponen una diadema flamígera en la cima del monte que cierra el paisaje por un lado. Estoy impresionado, con una mezcla de emoción y miedo, miedo no sé a qué, que no nace de mí sino de la grandeza misteriosa del lugar. Los toros son cuatro grandes bloques de granito en línea recta, con igual separación uno de otro. Producen una intensa emoción, tan inesperados en la mitad de un campo; sus actitudes son distintas y los cuatro tienen una gran expresión; parece que en algún momento fuesen a embestir a no se sabe qué cita torera de otros mundos. El agua, el viento, los hielos, la nieve, la niebla y el rocío, han ido borrando sus contornos precisos; pero esta misma lima de sus aristas contribuye a hacerlos más misteriosos, más irreales, más fantásticos y turbadores. El muro de bloques de granito que los circunda forma un auténtico redil a su alrededor. En el centro de este cuadrilátero, entre la hierba crecida y multitud de cardos secos, que parecen más de piedra que los mismos toros, estos cuatro mágicos animales pastan su silencio de muchos siglos, la soledad más absoluta. García Lorca, en su poema por la muerte de Sánchez Mejías, dice de ellos:

Y los toros de Guisando  
casi muerte y casi piedra,  
mugieron como dos siglos  
hartos de pisar la tierra.

Federico no debió conocer este lugar fantástico, si nó no hubiese dicho «dos siglos». La impresión que producen es de una antigüedad infinita. ¿Veinte, treinta, cien siglos? Muchos más. Es algo fuera del tiempo, de toda medida cronológica. Ni siquiera parecen de piedra; más bien grandes bisontes o torazos momificados, consumidos; o como diversos moldes hechos por el Creador para estos animales, moldes que luego no hubiese querido hacer desaparecer y quedaron en este campo de Guisando por los siglos de los siglos.

Y en este paraje tan increíble, tan poco conocido, por alejado de las rutas habituales del turismo, fué donde juraron Princesa de Asturias, Princesa heredera a nuestra Ysabel. Parece como si la Providencia lo hubiese querido elegir como símbolo, pues Ysabel también tenía la acometida recitilínea de los toros, la fiereza para la defensa, la fortaleza para resistir en pie todos los embates del tiempo, todas las adversidades.

En vida de la Reina, los toros eran cinco —como Cervantes lo indica después en varios pasajes del Quijote—; pero uno de ellos fué llevado a una casa de campo de las cercanías de Avila. Junto a los toros existía una venta caminera, donde seguramente debieron reunirse las huestes de Ysabel, que venían desde Avila, y las de su hermano Enrique IV, que había partido de Madrid. No se saben las reacciones, las ideas de la entonces Princesa ante estos monumentos de la antigüedad. Pudo ser que no le sugirieran nada en particular —aunque no es probable—; pero también pudo ver en aquellas cinco carcomidas esculturas una representación de la España por ella ambicionada. Cinco Reinos (Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada) como aquellos cinco toros; eternos, en orden, pacienddo en paz en el solar patrio, unidos, aunque distintos entre sí, sobre la tierra nutricia, pero con la mirada al cielo, oteando siempre un más allá que ganar. De la venta que sirvió nada menos que para firmar la posibilidad de grandeza de España, sólo quedan los cimientos, que han sido excavados. En aquella posada caminera se encontraron un día una Princesa nacida para las más encumbradas empresas y un pobre Rey marcado con todas las taras que el destino, a veces, se complace en amontonar sobre un ser desvalido.

Va anocheciendo sobre estos campos solitarios; por la cercana carretera no pasa ni ha pasado nadie; el silencio es absoluto, como si se hubiesen extinguido toda clase de ruidos. Un águila elevada traza círculos y círculos armónicos desde el cielo. Tengo que marchar. En un muro, fuera del redil, que aún queda en pie, hay colocada una lápida que conmemora el suceso con esta leyenda:

EN ESTE LUGAR FUE JURADA DOÑA ISABEL LA CATOLICA  
POR PRINCESA Y LEGITIMA HEREDERA DE LOS REINOS  
DE CASTILLA Y DE LEON EL 1.º DE SEPTIEMBRE DE 1468.

Si el propósito conmemorativo no puede ser más loable, no merece la misma calificación la mano inconsciente que ha escrito sobre la lápida con toscas letras negras «Vedado de caza». Por la emoción que produce el paraje en sí, por el hecho decisivo que allí tuvo lugar, merece más cuidado exigente, más solicitud, más respeto. Creo que sería un buen homenaje para la Reina, aparte de la limpieza, el devolver el toro que falta junto a sus hermanos; sería integrar de nuevo una familia, las cuales no deben andar nunca desunidas.

# LA MUERTE PEQUEÑA

*Se ha apagado la luz  
del cuarto amanecido  
donde Toñín dormía.*

*El es lo que se ha ido  
sin violencia, solo,  
con un escapulario.*

*Volvemos de la tierra  
que ha enterrado su nombre,  
su traje de domingo.  
En medio de la tarde  
hay dos ojos abiertos  
nadando cielo arriba...*

*¿Caerá de las nubes  
un pañuelo con letras?*

*Volvemos de lo inútil.  
De un martes por la tarde,  
de un entierro pequeño.*

*Con hojas en las manos  
en la boca en los ojos.*

*Yo reeuero a Toñín  
comiendo caramelos,  
sertado en el recorte  
de un periódico viejo  
o subiendo escaleras  
por la azul geometría  
donde dicen que hay ángeles.*

*¿Qué es lo que ha sucedido?  
Apenas algo, nada.*

*Volvemos de la escuela:  
El maestro ha borrado  
un nombre de la lista  
y en el tablero flota  
un número infinito,  
un 7 amortajado.*

Santiago AMON.

# «LO DEMÁS ES SILENCIO»

Gabriel Celaya ha publicado un libro, «Lo demás es silencio», y a mí me han encargado un trabajo sobre el mismo. Estoy asustado, y aunque he demorado la escritura cuanto he podido, hoy se me hace imposible aplazarla más.

Estoy asustado porque «Lo demás es silencio» es demasiado libro y Gabriel Celaya demasiado poeta. En primer lugar y aunque quisiera, no puedo juzgar imparcialmente la edición, ya que el poeta tiene demasiados puntos de contacto con nuestro modo de ver o hacer la poesía. Este libro me hace daño; es, sin duda alguna, el que más me ha llegado, el que más me ha ahondado de cuantos se han publicado en muchos lustros. Libro que abrume, que anonada, demasiado libro, ya lo he dicho; de esos que hay que tener en la cabecera de la cama continuamente, y, a veces, no tocarlo, si uno quiere dormir tranquilo.

La línea ascendente seguida por Celaya de tesonera y temeraria forma desde su retiro, nos ha dado tres libros de primerísima importancia: primero, «Las cosas como son»; después, «Las cartas boca arriba», y, ahora, «Lo demás es silencio». Nunca agradeceremos bastante este regalo. Si en el primero Celaya nos ofrece el logro de su transcendentalización, perseguida con exclusividad, en el segundo, ya conseguida ésta, obtiene el dominio de la música, del ritmo, depura su mal llamado prosaísmo, al que no llega a renunciar nunca, porque precisamente le da ese carácter humano de que, más o menos, carecen los demás poetas. «Poner los pies en el suelo y el grito en el cielo» es lo que hace Leceta al enfrentarse con «la solemnísima poesía, tan abundante y espumosa hoy día que se permite, con más viento que vela, mirar por encima del hombro a los que tratamos de contar y cantar, como Dios nos da a entender y, desde luego, sin humos, lo que nos pasa y nos traspasa: nuestro tiempo». He aquí un credo que responde a toda una autenticidad, a todo un estigma que Celaya pretende sacudirse a fuerza de versos desesperados. Frente a tanta mojigatería y gazmoñería de cuantos llevan margaritas como cazcarrias pegadas al pantalón, el poeta vasco enarbola su bandera de independencia para dar al menos, al tiempo que vivimos la poesía que necesita. Poesía humana, transcendental y existencial, que canta la amargura de que las cosas y los seres sean como son y no mejores, como muy bien ha hecho observar María de Gracia Ifach al enjuiciar la anterior producción celayana. «Lo demás es silencio», a este efecto, nos da la forma conseguida de cuanto ya apuntaron el formativo e intelectual Múgica, el Celaya propiamente dicho y el Leceta material, escéptico y cínico. Gabriel Celaya nos ofrece esta nueva personalidad en que se resume toda una labor de lucha consigo mismo en el camino de la perfección y del mensaje. Más rico, más sentimental, más amante de la luz y la justicia, el poeta se nos viene a las manos en un poema genésico, en el que todo pretende ser sabido y explicado.

Para estudiar a Celaya—el mejor y más completo, según muchos, de los poetas de ahora—serían necesarias muchas cuartillas. Se lo prometí en cierta ocasión y sé que ahora tampoco cumpliré mi promesa, ni tal vez nunca; porque le percibo demasiado, me es imposible tratarle. Sería tanto como intentar tratarse uno mismo y ya sabemos la caótica confusión en que nos desenvolvemos. Para hacer este estu-

dio tendría que entrar en el conocimiento del poeta-hombre, al que no conozco; solamente el estudio de su personalidad humana nos podría llevar al conocimiento del hombre-poeta. No obstante, tengo la certeza de la recia contextura humana y viril de Celaya: su obra le delata en todas sus proporciones. Es curioso comprobar que sólo los grandes hombres, vitales, plenos, han sido capaces de ser grandes poetas. La poesía es humanidad: inquietudes, afanes, problemas, desmayos, sentimientos, ideas, sueños y vigiliias. Sólo después la poesía es palabra, y a ello se dedicó Celaya después de vivida—y bien vivida—su humanidad y la humanidad de sus semejantes. Así pudo llegar a decir:

«Aquí estoy con mi boina, mi sombra, mis zapatos,  
mi cuerpo, mi momento, mi idea intransferible,  
y nadie, nadie puede decir lo que yo digo,  
decir como yo digo».

No se puede negar que el poeta ha vivido, pues que acusa un rico caudal de experiencias. Percibe y expresa como quien se toma un vaso de agua, como quien aspira y respira.

Ahora digamos: ¿Es original la poesía de Celaya? Más bien podremos decir que es personal. Celaya no inventa los temas: vuelve a repasar los eternos con el prisma de su extraordinaria sensibilidad y de su sinceridad aplastante. La poesía de Celaya bebe en cosas primordiales y convencionales. La Poesía—de creer a Chesterton—no puede expresar lo original, sino en el sentido en que hablamos del pecado original, como he leído recientemente. «Ella es original, no en el sentido mediocre de ser nueva, sino en el sentido profundo de ser vieja; ella es original, en tanto que trata de los orígenes».

Esto es cuanto nos enseña «Lo demás es silencio». La angustia que destila la poesía de Celaya, ese escepticismo sentido y lamentado que algunos han localizado como expresión clara y neta de un existencialismo moderno, como si el existencialismo no tuviera orígenes remotísimos, encuentra su revelación más trágica en versos como el que sigue:

«Debe haber un error. No cabe sufrir tanto».

No es otra cosa que el afán de saberse sobre la tierra, el objeto de nuestra vida y el misterio de la muerte inevitable:

«Mas yo me he desnudado hasta el origen  
y lanzo en el vacío mi «quién vive».

A veces esa inquietud, cuando trasciende al prójimo, en el deseo del poeta de recoger toda la angustia de su tiempo, raya las fronteras de lo social, y entonces se hace eco de la desigualdad reinante, en la que sus quejas personales no son más que las del hombre cualquiera que se debate con sus problemas, algo así como unas nuevas «Complaintes»:

«Tan sólo al ser en otros nos hallamos,  
respiramos tranquilos, descansamos».

En este aspecto, Celaya se nos muestra profético y consolador, salvador de masas y director de espíritus. Es el poeta en el sentido histórico de la palabra. El mismo se sabe transcendental y bueno, consciente de la misión que le ha sido confiada:

«Soy más que mis palabras

o bien

«El perro que en mí ladra vale un hombre que reza».

que es toda una explicación oportuna y hasta cierto punto innecesaria de esos abruptos suyos que revuelven el agua tranquila y podrida del lago de la civilización.

No siempre el poeta habla por boca del protagonista en este libro maravilloso y esperanzador; también habla Celaya cuando intervienen el coro y el mensajero; como si nos descubriera las varias personalidades que en él tienen entabladas la lucha de la duda, del saber y el ignorar, para tratar de sorprender un rayo de luz entre el fragor del combate. Así exclama:

«No existe un más allá de este dominio.  
Existimos nosotros, cotidianos,  
y existe bajo un cielo indiferente  
el mundo que inventándonos creamos.  
Lo demás, inhumano, es un misterio.  
Lo demás es vacío.  
Lo demás es silencio».

Para terminar, en otro lugar, dando paso a la esperanza:

«Más todo lo logrado es solamente  
el comienzo de un nuevo estilo humano».

Aquí se da cima a la tragedia en la sinceridad del poeta. Para terminar estas notas, se me vienen a las mientes unas citas de la revista «Espadaña» en sus números 32 y 24, de 1948 y 1946, respectivamente:

«Después de leer este libro («La soledad cerrada», Rafael Múgica, Colección Norte, San Sebastián), uno piensa por qué retorcidos caminos han llegado a la consideración más alta poetas de tan insignificante vuelo como tantos que hoy en España han impuesto su mercancía insignificante. Hay que pensar en el cúmulo de interesadas razones que impiden la proclamación de lo auténtico». Y:

«Frente a la esterilidad de la gente literaria, ocupada en la confección de pasteles exquisitos propios para el intercambio obsequioso y mútuo de los literatos profesionales, hay una vida, de la que nadie se preocupa, pero que, irremediablemente y por fortuna, vive más allá de los cenáculos para seguir haciendo la historia verdadera».

Desgraciadamente, ambas reflexiones siguen teniendo vigencia.



(Dibujo de Alfonso R. Jaubert.)

Gabino-Alejandro CARRIEDO.

El dibujo de la portada es de Gregorio Prieto  
y el de la última página de Madrilley.

Imprenta Provincial



MANUEL PINILLOS.

DADI WIRZ (Suiza).

FRANCISCO NIEVA.

ANGEL CRESPO.

ENRIQUE NUÑEZ-CASTELO.

M. DERQUI.

EGITO GONÇALVES (Portugal).

MATHIAS GOERITZ (Alemania).

UN NIÑO (Alemania).

JOSE FERNANDEZ ARROYO.

AGUSTIN REDONDELA.

ATILANO LAMANA.

KUSUMAGRAYA (La India).

FERMIN AGUAYO.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA.

GREGORIO PRIETO.

SANTIAGO AMON.

GABINO-ALEJANDRO CARRIEDO

ALFONSO R. JAUBERT (México).

MADRILLEY.

Ejemplo musical de  
OLIVIER MESSIAEN (Francia).

Traducciones de  
ANGEL CRESPO.

ALEJANDRO BOTZARIS (Rusia).

SHRINIWAS V. PATIL (La India).