

presentado un fenómeno sociológico —lo que se ha dado en denominar el «landismo»—, no otra cosa ha supuesto el protagonizado por las tonadilleras, canzonetistas, cupleteras y, en general, las —y, en menor medida, los— intérpretes de lo que un día se llamó la canción española y ahora se prefiere decir, por lo general, sencillamente, la copla.

A este propósito revisionista y revalorizador se suma ahora Daniel Pineda Novo, que ya era el autor de un libro, *Las folclóricas*, que ha conocido varias ediciones, con este otro, encargado especialmente para el Festival de Cine Iberoamericano para su decimoséptima edición, *Las folclóricas y el cine*, en el que historia, analiza y comenta la aportación que al séptimo arte han realizado las artistas que generalmente se adscriben a este estilo tan señaladamente racial y castizo.

En el capítulo que abre el teatro señala Daniel Pineda muy acertadamente la importancia —al menos cuantitativa— que tuvo para el cine español, prácticamente desde sus comienzos, destacando la procedencia extracinematográfica de las artistas, sus canciones y sus músicas, que pasan a ser filmadas cuando ya han triunfado en los escenarios. «Estos espectáculos folclóricos —escribe el autor—, aplaudidos por el público, eran íntegramente trasladados a la pantalla con la voz, el arte, el temperamento y la gracia de Raquel Meller, Pastora Imperio, Raquel Rodrigo, Trini Ramos, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Maruja Tomás, Conchita Piquer o Antoñita Colomé —las pioneras del género, beneficiándose el incipiente cine de su fama... A ellas siguieron, más o menos directamente, Juanita Reina, Nati Mistral, Lola Flores, Antoñita Moreno, Carmen Morell, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Lola Sevilla, Mikaela y Marujita Díaz, entre otras más o menos afortunadas, hasta llegar a la década de los setenta, con la intervención de la exuberante Rocío Jurado y en los noventa, con la polémica Isabel Pantoja». Es este proceso el que se propone historiar Daniel Pineda Novo, manejando una abundantísima documentación y revelándose como un profundo conocedor del género y de los avatares y peripecias no sólo de los artistas sino también de los directores que firmaron las películas por ellas protagonizadas.

Y es precisamente con los directores con los que se abre este informe sobre el cine de las folclóricas: José Buschs, Florián Rey, Benito Perojo, Fernando Delgado,

Juan de Orduña —«Nacionalismo, heroísmo, cristianismo preconciar y folklore son las notas más características de las películas de este debatido director», dice Daniel Pineda de él pero pensamos que son rasgos que comparan otros muchos, si no la mayoría—, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Luis Lucía, Eusebio Fernández Ardavin, Gonzalo Delgrás, Edgar Neville, Antonio Román García de Quevedo, Antonio del Amo, Ladislao Vajda y León Klimovsky como los más representativos y consagrados cultivadores del género.

En cuanto a las artistas aquí recogidas, están, no sólo las más destacadas y de primerísima fila, como puedan ser los casos de Raquel Meller, Imperio Argentina o Concha Piquer, sino también otras escasamente recordadas hoy, como Custodia Romero «La Venus de Bronce» —arquetipo de belleza morena y andaluza, inmortalizada por Romero de Torres, ya luciendo la clásica peineta y la mantilla de madroños, ya con el pelo recogido en la nuca— o como Mari Paz, la malograda canzonetista y bailarina aragonesa, que murió en 1946 a los veintidós años y en pleno éxito... Imposible sería detenernos en los numerosos juicios y, sobre todo, noticias que Daniel Pineda aporta sobre cada artista. Tal vez la parte de más rabiosa actualidad del libro sean los capítulos dedicados a Rocío Jurado e Isabel Pantoja, no sólo por ser las más cercanas a nosotros en el tiempo, y estar en pleno apogeo personal, sino porque con ellas vuelve a darse el éxito masivo de este tipo de cine, ahora sin los complejos a los que nos referíamos antes, y buena prueba de ello sea tal vez el que unas personas como los cantantes Víctor Manuel y Ana Belén, de muy concretas connotaciones ideológicas y generacionales, hayan producido filmes como los de Isabel Pantoja. En este sentido, películas como *Yo soy ésa* o *El día que nací yo* representan a la perfección ese revival del género al que hoy estamos asistiendo y que justifica, con un enorme sentido de la oportunidad, la sección monográfica que el pasado Festival Iberoamericano de Huelva le ha dedicado.

Quisiéramos insistir en que esta actual recuperación del género, sin caer en el desprecio —ni mucho menos—, no olvida los tonos críticos que debe acompañar a todo propósito historiográfico. Así, Daniel Pineda logra evitar la hagiografía o la alabanza a granel —lo que no excluye la simpatía y, en muchos casos, la admiración—, enmarcando en sus límites —y en sus limitaciones, más

bien— este tipo de cine: «Así —escribe—, desde la canción o la copla en los escenarios, en un ambiente a caballo entre Arniches y Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Guillén, B. Ibáñez, Alejandro Pérez Lugín —y después, Pemán—, sin olvidarnos de Alberto Insúa, W. Fernández Flores, Pedro Mata, Tomás Borrás y Pedro de Répide, entre otros escritores, novelistas y dramaturgos, exaltadores de lo castizo y de lo regional —temas todos mal interpretados y mal dirigidos—, nace el *Cine Folklórico Andaluz*,» cargado de historias melodramáticas, de comedias alegres y evanescentes y de canciones... Muchas canciones; enlazándose historias de cancionistas, tonadilleras, majos y toreros de postín... Eran películas rosas, amables, dulzonas... y en las que se da la imagen falsa de una mujer dulce o bravía —principalmente gitana—, aunque cariñosa y pura o puritana, *la novia de todos*, en la mente ideal de la copla... Y, de fondo, los sonidos de los bordones de la guitarra y el taconeo del baile; del repiqueteo de las castañuelas y de los palillos... Buen resumen de las notas que caracterizaron este tipo de espectáculo cinematográfico.

Con una documentación que bordea lo exhaustivo y un enfoque crítico muy actual, Pineda Novo nos ha ofrecido un libro que supone una aportación seria y rigurosa a este capítulo señero de la historia del cine español, con una importancia cuantitativa en cuanto a la producción y una trascendencia en cuanto fenómeno sociológico, aunque no siempre lograra alcanzar altas cotas de valor estético. El libro se acompaña de reproducciones de carteles y fotogramas de algunas de las películas más notables, lo que presta un envidiable sabor de época como apropiada y eficaz ilustración visual a la lectura del texto.

E. J. Rodríguez Baltanás



Un texto inédito de Julio Vélez

A los pocos meses de la trágica e inesperada muerte de Julio Vélez, ocurrida el 23 de diciembre de 1992, y estando yo en Salamanca recogiendo su biblioteca para su traslado definitivo a la casa de sus hijos en Madrid, encontré entre sus papeles el artículo inédito que a continuación publicamos. Se trata del manuscrito de la presentación de *De la niebla y sus nombres*, texto con el que Vélez presentó el recital de Rafael Montesinos en la Universidad de Sevilla durante la primavera de 1986.

Su publicación me parece de un triple interés, incluso tratándose de una primera versión destinada a la lectura oral. Primero, como muestra de la sensibilidad crítica de Julio Vélez, que tantas y tan valiosas páginas nos dejara sobre poesía española y latinoamericana. Segundo, como lúcida apreciación de un libro importante de tan notable poeta como Rafael Montesinos. Por último, como testimonio de la amistad de dos hombres (poetas y sevillanos cabales), en el buen sentido de la palabra, buenos.

Anthony L. Geist

Rafael Montesinos: *De la niebla y sus nombres*

Creo que sería bueno poner ante ustedes las cartas sobre la mesa: no pretendo descubrir a Rafael Montesi-

nos, porque sería un acto tan inútil como petulante por mi parte. Tampoco voy a hablar de su obra anterior a *De la niebla y sus nombres*, porque haría excesivamente extensas mis palabras, aunque, sin duda, las tendré presentes en las consideraciones que haré de su poesía. Sería imposible hacerlo de otra manera. Permítaseme, sin embargo, una brevísima incursión en su bibliografía. Rafael Montesinos nació a la muerte en Sevilla, en 1920. En 1946 publicó *Canciones perversas para una niña tonta* y *El libro de las cosas perdidas*; en 1948, *Las incredulidades*; en el 52, *Los años irreparables*; en el 54, *Cuaderno de las últimas nostalgias*; en 1955, *Pais de la esperanza*; en 1958, *El tiempo en nuestros brazos*; en el 67, *La verdad y otras dudas*; en el 74, *Cancionerillo de tipo tradicional*; en 1980, *Último cuerpo de campanas*, y cinco años más tarde, en 1985, *De la niebla y sus nombres*.

De por medio, dedicó muchos años al ensayo, y publicó *Bécquer. Biografía e imagen*. Ha sido en dos ocasiones Premio Nacional y los estudios sobre su obra son numerosos. Yo no haré ninguna referencia a ellos, porque he perseguido tan sólo intentar aprehender las sensaciones que su poesía me ha provocado. Mas estas pincheladas quedarían sustancialmente mermadas si yo, al menos, no citase a Marisa, que es a Rafael como el nido al pájaro, o la raíz al árbol. Quiero decir que Rafael sin Marisa es impensable, y afirmo esto no por la amistad que con ellos me une, sino como lector de la poesía de Rafael Montesinos. Habría, sin duda, que añadir otros muchos aspectos, algunas querencias y, sobre todo, Sevilla, para poder acercarnos a *De la niebla y sus nombres*.

De la niebla y sus nombres está dividido en siete partes (número mágico) y un *Epitafio*, predominando en todas el verso endecasílabo y el heptasílabo, aunque también existen octosílabos, eneasílabos, dodecasílabos..., aunque con menos frecuencia. Se utiliza igualmente la prosa poética, el verso libre y la estrofa clásica, aunque la primera tan sólo en las partes segunda, quinta y sexta, tituladas respectivamente, «La niebla del Tiempo», «La niebla del Amor» y la «Niebla de la Poesía», que junto con la «La Niebla de la Nada», «La niebla de la Muerte», «La niebla de la Ciudad» y «La niebla de los Dioses», constituyen las siete partes del libro.

La prosa poética está dedicada íntegramente al Tiempo pasado. «Tan pequeño era yo que no poseía recuerdos propios», dice Montesinos en su poema «Elegía para

dos». En la dualidad Memoria / Olvido, el poeta siempre va a estar con la memoria. El olvido («el dolor del primer olvido», dice en «Las dos gracielas») constituirá parte, junto con la lluvia y la tristeza, que vienen a ser una misma cosa, de las constelaciones negativas del muy particular universo poético de Rafael Montesinos. Mas existen distintos olvidos, como él ya nos dejó claro en su obra anterior. Cuando el olvido es rescatado en forma de recuerdo por la memoria, sus palpitaciones están ateridas por la tristeza:

Quando se fueron los dos yo me quedé solo —niño chico otra vez— en medio del patio, bajo una luz entoldada y envuelto en una tristeza que únicamente podría explicar llorando.

La nostalgia en Montesinos está cargada de sabiduría, extrayendo de las aguas del pozo siempre las evocaciones que al poeta le permiten vivir a la memoria:

Por eso [dice en «Esa edad»] cuando la niña mujer de mis años irreparables, saliéndose del libro, se corporeizó en voz lejana y me dijo aquello de «...como te conocí cuando éramos niños...» tuve una sensación extraña, como de dimisión del recuerdo. Pero inmediatamente la nostalgia reclamó su sitio, engrandeciéndome de nuevo la memoria.

He hablado de evocaciones. Es una palabra justa —creo— para Rafael Montesinos. En la evocación hay una especie de halo activo que permite que la nostalgia —también la soledad— alcancen la magia de una reconversión del tiempo:

Y ahora, cuando piso los umbrales del final, a veces, no me considero un adulto, sino más bien un eterno habitante de esa edad mágica que se plantea ante nosotros, reclamando nuestra atención.

Esta dislocación del Tiempo con una presencia sincrónica, en la que pasado, presente y futuro no existen, o si existen son una misma cosa, forma uno de los ejes del análisis del Tiempo en la poesía de Montesinos, en el que me gustaría detenerme un poco. Dice el poeta:

¿Existirán hombres que tengan siempre la misma edad? No lo sé. Pero yo, cuando tropiezo y caigo dentro de mi cuerpo, y adivino que poco a poco se aproxima el tiempo de los adioses, doy un tirón y, desgarrándome un tanto el alma, me escapo a esa inamovible e indeterminada edad que me sostiene.

Este Tiempo sincrónico-trágico que actúa sobre la música del libro a modo de bordón, de sexta descendente, y que a lo largo de los versos se nos estructura como eje fundamental, se contrapone con otros tiempos: uno, diacró-