

la **estafeta literaria**

nº

**572**

15 septiembre 1975

30 ptas

revista quincenal de libros, artes y espectáculos

escultores en portada: **LEANDRO MBOMIO**





concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

10. Los autores podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes al día 31 de octubre de 1975.

### Tesis doctoral

Dotado con 200.000 pesetas y Trofeo de Plata y dos accésit de 25.000 pesetas cada uno.

Para la mejor tesis doctoral de Medicina, leída y aprobada en los cursos académicos 1971-1972, 1972-73, 1973-74 o antes del 31 de julio de 1975.

#### BASES

1.ª Podrán optar a este Trofeo todos los doctores españoles que lo deseen.

2.ª La tesis doctoral que se presente tiene que haber sido leída y aprobada en los cursos académicos 1971-72, 1972-73, 1973-74 o antes del 31 de julio de 1975.

3.ª Los concursantes deberán presentar o enviar tres copias de su tesis doctoral al domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, avenida del Generalísimo, números 22 y 24, hasta el día 30 de septiembre de 1975, con la indicación «Para el Trofeo Tesis Doctoral».

4.ª El premio estará dotado con doscientas mil pesetas y un Trofeo de Plata; se concederán dos accésit de veinticinco mil pesetas cada uno para dos trabajos que a juicio del Jurado sean acreedores a ellos.

5.ª La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto, el 31 de octubre de 1975, Día Universal del Ahorro.

6.ª El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidatos con suficientes méritos para ser premiados.

7.ª La entrega del Trofeo y premios se hará el citado día 31 de octubre de 1975, en la cena que se celebrará en el lugar que oportunamente se designe.

8.ª El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de edición del trabajo premiado, sin abonar derechos de autor.

9.ª La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

10. Los autores podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes al día 31 de octubre de 1975.

### Arte

Para premiar proyectos de «Trofeo y Medalla representativa del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, que se adoptará para premios en competiciones y concursos».

Dotación de premios:  
— Para proyecto de Trofeo: 100.000 pesetas y Trofeo de Plata y dos accésit de pesetas 25.000 cada uno.  
— Para proyecto de Medalla: 50.000 pesetas y placa de Plata y dos accésit de pesetas 15.000 cada uno.

#### BASES

1.ª Podrán concurrir a este Trofeo cuantos artistas españoles lo deseen.

2.ª El tema será el especificado en el título de este Trofeo, que represente simbólicamente a esta Entidad, su labor económica, social y cultural y su proyección en beneficio de la sociedad.

3.ª Cada artista presentará cuantos proyectos de Trofeo o Medalla desee, en materia definitiva, sujetándose a los tamaños que se indican: Trofeo, 35 centímetros de alto, incluida peana, y Medalla, 6 centímetros de diámetro, en el domicilio social del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, avenida del Generalísimo, 22 y 24, hasta el día 30 de septiembre de 1975, con la indicación «Para el Trofeo de Arte».

4.ª Serán admitidas todas las tendencias estéticas susceptibles de reproducción múltiple, en material apropiado para los mismos (plata, bronce, etcétera, o cualquier otro metal).

5.ª El Monte de Piedad y

Caja de Ahorros de Córdoba se reserva el derecho de reproducción en exclusiva de los trabajos premiados, considerándose propietario de los mismos.

6.ª La Entidad que convoca este concurso designará un Jurado cualificado, cuya composición se hará pública, juntamente con el veredicto, el 31 de octubre de 1975, Día Universal del Ahorro.

7.ª El Jurado podrá declarar desierto este concurso si no hubiese candidatos con suficientes méritos para ser premiados.

8.ª La entrega del Trofeo y premios se hará el citado día 31 de octubre de 1975, en la cena que se celebrará en el lugar que oportunamente se designe.

9.ª La participación en este concurso implica la aceptación de estas bases, del Jurado y del fallo del mismo.

10. Los concursantes podrán retirar los trabajos no premiados dentro de los tres meses siguientes al 31 de octubre de 1975.

### CONVOCATORIA DEL PREMIO «TOMAS FRANCISCO PRIETO» 1975

La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, con objeto de contribuir al enaltecimiento del arte de la medalla y destacar públicamente los valores alcanzados por los artistas que, en número cada vez mayor, se dedican en España al cultivo de esta especialidad, convoca el premio «Tomás Francisco Prieto» para el presente año 1975, según las siguientes

#### BASES

1.ª Podrán concurrir a la opción del premio todos los artistas de nacionalidad española o extranjeros domiciliados en España.

2.ª La opción al premio quedará formalizada mediante la simple presentación de modelos útiles para la acuñación de medallas y ajustándose a los requisitos que se establecen en las presentes bases.

3.ª Los modelos se presentarán firmados. No se limita el número de modelos diferentes que puede presentar cada autor.

4.ª Los modelos habrán de ser realizados escultóricamente en relieve y presentados en escayola, piedra, madera dura o metal. No se aceptarán modelos en otras materias o con inclusiones de otras materias.

5.ª Los modelos habrán de concebirse para medallas con anverso y reverso y se presentarán en dos piezas independientes, una para el anverso y otra para el reverso. En el respaldo de cada una se harán constar el título o tema que identifique a ambas y la indicación «Anverso» y «Reverso», respectivamente.

6.ª Las dimensiones se ajustarán a un mínimo de 10 centímetros y un máximo de 25 centímetros de diámetro, en el caso de los modelos de perímetro circular.

En caso de modelos no circulares, la figura deberá quedar inscrita en un círculo de los diámetros antedichos.

7.ª En la realización práctica de los modelos, los artistas podrán manifestarse libremente según su personal estilo o técnica expresivos, teniendo en cuenta la funcionalidad objetiva de la medalla.

8.ª El motivo o tema de los modelos se deja a la libre elección de los artistas concursantes.

9.ª La recepción de los modelos se efectuará en el Fielato de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, calle de Duque de Sesto, número 47, Madrid-9.

Con cada pareja (base 5.ª) de modelos se acompañará un sobre conteniendo una breve descripción del tema o motivo de la medalla, así como el nombre y apellidos del concursante, su dirección completa y fotocopia de su documento nacional de identidad o de la tarjeta de autorización de residencia, en el caso de extranjeros (base 1.ª). En el exterior de dicho sobre figurarán el título o tema correspondiente y la indicación «Premio Tomás Francisco Prieto».

10. El Fielato verificará el estado de los modelos recibidos en presencia de quien haga la entrega y extenderá un recibo simple de los mismos.

11. El plazo de entrega terminará a las catorce horas del día 15 de octubre de 1975.

12. El premio será único y consistirá en diploma acreditativo y 100.000 pesetas en metálico.

Se otorgarán dos accésit honoríficos «ex aequo» con diploma y 25.000 pesetas cada uno.

Se podrá declarar desierto si ninguna de las obras presentadas reuniera, a juicio del Jurado, los requisitos mínimos de calidad artística o técnica.

13. El premio y los accésit serán adjudicados por un Jurado idóneo, cuya composición se mantendrá secreta hasta el momento de hacerse público el fallo.

El fallo se emitirá y publicará en la primera quincena del mes de noviembre, mediante su fijación en el tablón de anuncios de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

El fallo será inapelable.

14. Las obras premiadas quedarán de plena propiedad de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre con todos los derechos de emisión, reproducción, distribución, publicación y demás inherentes, así como el libre ejercicio de los mismos según su criterio.

15. Las obras no premiadas quedarán a disposición de sus autores en el Fielato de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre durante treinta días hábiles a partir de la fecha del fallo del Jurado. Pasado este plazo sin que se hayan retirado, serán destruidas.

En el caso de que se solicite el envío al domicilio de los autores residentes fuera de Madrid, se efectuará por cuenta de la Fábrica, pero sin responsabilizarse de los riesgos eventuales una vez fuera de la misma.

16. La participación en este certamen supone la aceptación total de estas bases y del fuero territorial de Madrid, en su caso.

### PREMIOS «EL CIERVO» 1975

#### Los medios de comunicación y la paz

1. La revista *El Ciervo* convoca un premio para artículos publicados sobre el tema de la acción de los medios de comunicación en favor de la paz, tanto si tratan la cuestión en cualquiera de sus ámbitos —internacional, nacional, etc.— o aspectos, como si constituyen una contribución o ejemplo de esa acción.

2. Podrán concurrir textos escritos en cualquier lengua hispánica publicados en periódicos o revistas entre el 1 de enero de 1975 y el 15 de octubre del mismo año.

3. Los trabajos publicados que opten al premio (informaciones, comentarios, artículos, reportajes, crónicas, etc.) deberán enviarse, por triplicado, bien en recorte del periódico, bien en fotocopia. El plazo de recepción termina el 31 de octubre de 1975.

4. Los trabajos se enviarán a la revista *El Ciervo*, Calvet, 56, Barcelona (6), con la mención «Para el premio *El Ciervo* sobre los medios de comunicación y la paz».

5. El premio estará dotado con 30.000 pesetas, y el importe podrá repartirse, como máximo, entre dos trabajos.

6. La composición del jurado se dará a conocer con el fallo del premio antes de que termine el año 1975.

7. Deberá hacerse constar en el envío el nombre y las señas del autor. En caso de presentar un texto que haya aparecido sin firma o firmado con seudónimo la condición de autor deberá acreditarla al presentarse el artículo a concurso, la publicación correspondiente.

#### REPORTAJES

1. La revista *El Ciervo* convoca un premio para reportajes inéditos que contribuyan a comprender mejor una persona, situación, grupo, lugar o pro-

(Pasa a la pág. 35.)

# la estafeta literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES. Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO. Secretario de Redacción: MANUEL RIOS RUIZ. Confeccionador: JUAN BARBERAN RUANO

Redacción: Avda. de José Antonio, 62 :: Madrid-13 :: Teléfonos: 241 93 23 y 241 98 34 :: Administración: San Agustín, 5 :: Edita: EDITORA NACIONAL :: Suscripción anual: ESPAÑA, 700 ptas. EXTRANJERO (ordinario o aéreo), 700 ptas. más gastos de envío Impreso en el BOE. Madrid - Depósito legal M. 615/1958

## Sumario n.º 572

LA FUTUROLOGIA, HOY, por Julio García de Durango. (Págs. 4 a 6.)	
LA POESIA DE KATHLEEN RAINE, O LA BUSQUEDA DE LO REAL, por Jorge Ferrer-Vidal. (Págs. 7 y 8.)	
MIGUEL MIHURA: INICIADOR DEL TEATRO DEL ABSURDO, por Gladys Crescioni Negers. (Págs. 9 a 11.)	
LAS COPLAS DE FRANCISCO SALGUEIRO, por Carlos Faraco. (Págs. 12 y 13.)	
EL CENTRO DE ESTUDIOS SORIANOS, por José López Martínez. (Págs. 14 y 15.)	
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO: De Nueva York, por José María Carrascal. (Pág. 18.)	
De París, por María Fortunata Prieto Barral. (Págs. 18 y 19.)	
EL VENDAVAL CARDONA TORRANDELL Y SU VOCACION ETICA, por Carlos Areán. (Págs. 21 y 22.)	
LABORALMENTE. ¿QUE ES UN ESCRITOR? LOS TRATADISTAS DEL TEMA (GUILLERMO DIAZ - PLAJA), por Eduardo Tijeras. (Págs. 26 y 27.)	
LEOPOLDO BALADA LLAMANDO A TODOS LOS SONIDOS, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 30 y 31.)	
PREMIOS «ESTAFETA» PARA MENORES DE 25 AÑOS: «La vuelta» (cuento), por Carlos Roméo Newed y «Vómitos desde el atolón» (poema), por Angel González Castrillejo. (Págs. 32 y 33.)	
BENJAMIN MUSTIELES, ENTRE EL PASADO Y EL FUTURO, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)	

Págs.

#### Secciones:

LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... ..	2
CALIDAD DE PAGINA (antología de LA ESTAFETA): Miguel Delibes ... ..	16
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: MADRID, por Rosa Martínez de Lahidalga ... ..	22
ITINERARIO DE EXPOSICIONES: BARCELONA, por Francisco Galí ... ..	24
TEATRO, por Juan Emilio Aragonés ... ..	25
MUSICA, por Carlos José Costas ... ..	28
ESTAFETA NOTICIAS ... ..	31
CINE, por Luis Quesada ... ..	34

ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2209 a 2224.)

# LA FUTUROLOGIA, HOY

Por Julio GARCIA DE DURANGO

A la actividad desarrollada desde muy remotos tiempos por adivinos augures, pitonisas o hechiceros vino a suceder, ya en nuestros días, la de una novísima disciplina: la *futurología*. Si los viejos rituales de la adivinación presentaban un carácter hermético para los no iniciados, la metodología futuroológica mostraba una apariencia no menos esotérica que aquélla. Para situar la futurología en su escenario, es necesario describir, aunque sea someramente, las circunstancias que dieron lugar a su nacimiento.

Hasta bien entrada la Edad Moderna la prognosis del futuro constituía un intento de averiguar los acontecimientos que ineluctablemente tenían que suceder. La antigua Grecia había mitificado la creencia en la inexorabilidad del devenir humano en una super-deidad a cuyos designios tenían que someterse los propios dioses del Olimpo. Moira (el Hado o el Destino) mantenía celosamente guardado un libro de hojas de bronce en donde se encontraban escritas las vidas de los hombres. Para evitar la influencia de las súpticas de los hombres, Moira tenía los ojos vendados y los oídos taponados.

En el fondo de este mito subyace una creencia muy querida por los filósofos y que fue formulada por Leucipo hace veinticinco siglos del modo siguiente: «Ninguna cosa se forma sin causa, sino que todo procede de una causa determinada y por necesidad.» Era la ley de la causalidad, que más tarde se consideraría como «principio de razón suficiente» y que consideraba al mundo como un complejo mecanismo sujeto a un determinismo absolutamente rígido. Había una ordenación de los acontecimientos encadenados de manera causativa cuya única manera de deseslabonar era mediante el milagro religioso o la magia.

El racionalismo científico sustituyó la prognosis del futuro obtenida a través del atisbo de ciertos indicios por el conocimiento de las leyes de la naturaleza que permiten predecir el curso de la historia. Pierre Simon de Laplace lo expresó de manera tajante en su *Essai philosophique sur les probabilités* con las palabras siguientes:

«Supongamos por un momento que una inteligencia que pudiese comprender todas las fuerzas que animan la naturaleza y su respectiva situación junto con la de los seres que la componen, una inteligencia suficientemente vasta para someter estos datos al análisis. Esta incluiría en la misma fórmula el movimiento de los grandes cuerpos del universo y los de los átomos más ligeros; nada sería in-

cierto para ella y tanto el futuro como el pasado estarían ante sí.»

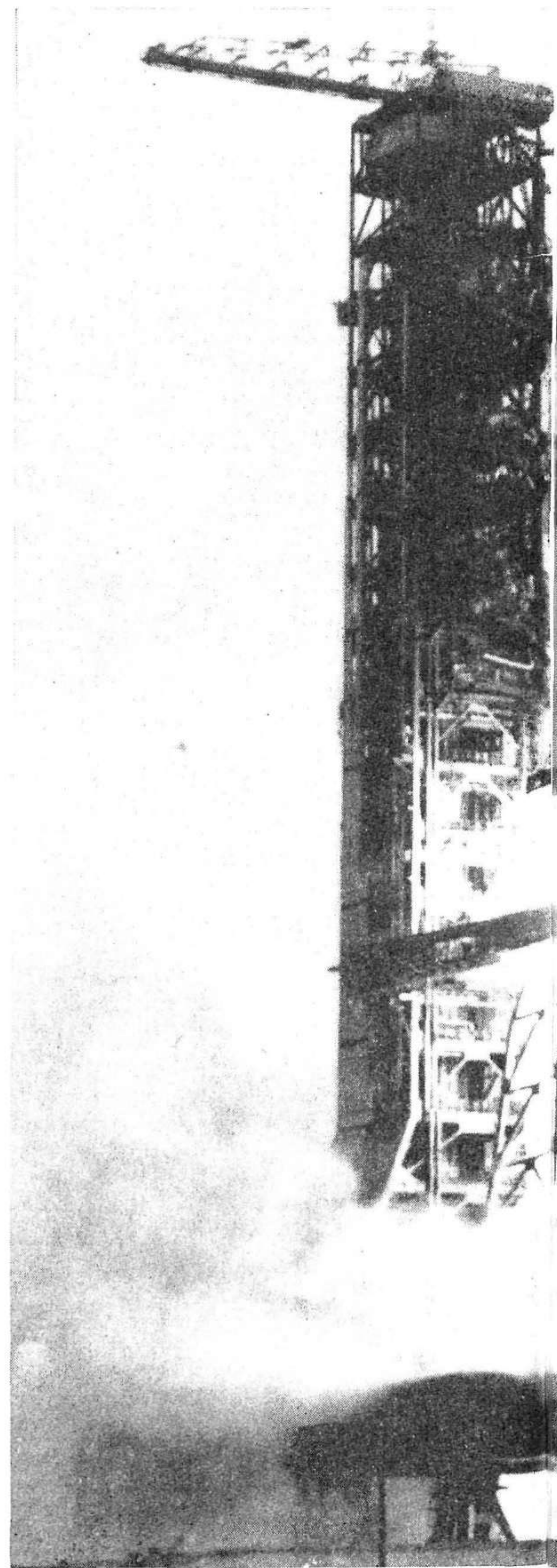
Ciencia viene a identificarse con conocimiento. Existen unas leyes naturales que, si fueran conocidas en su totalidad, permitirían determinar el estado del mundo en cualquier momento partiendo de cualquier estado conocido también en cualquier tiempo. Esto es, «grosso modo», lo que quería significar Laplace en su estudio sobre la probabilidad. Es de señalar que la probabilidad tiene en Laplace una interpretación muy distinta de la que posee actualmente. Para aquél significaba solamente la medida de nuestra ignorancia con respecto al conocimiento absoluto.

Ya muy recientemente la ciencia, la física cuanto menos, tiene necesidad de incluir entre sus supuestos esenciales el azar. Si no es así, el mundo físico resulta indescriptible y a partir de esta asunción se edifica la teoría cuántica. No es que nos sea desconocida la forma íntima de desarrollarse los fenómenos, sino que éstos son en absoluto indeterminables, y el hecho mismo de pretender conocerlos por la única vía accesible que es la observación, introduce tales perturbaciones en lo observado que lo que era antes deja de serlo para transformarse en algo nuevo y distinto. El mundo (al menos el microcosmos subatómico) pierde su carácter determinista y los fenómenos se desarrollan de modo aleatorio.

La creencia racionalista acerca de la inexorabilidad de la sucesión causal deja su lugar a un sentido más pragmático de la realidad. Si las leyes de la naturaleza no son escrutables en su totalidad, al menos pueden lograrse aproximaciones útiles mediante la observación y la experimentación. Lo que actualmente llamamos técnica puede proporcionarnos los medios para alcanzar ciertos resultados deseables. Esto conduce rápidamente a éxitos espectaculares y, a partir de la revolución industrial, ninguna «performance» parece imposible de alcanzar. La naturaleza puede llegar a ser dominada y ponerse al servicio del hombre.

En este contexto sobrevienen los hechos que conducen a la Segunda Guerra Mundial, en la cual técnicos y científicos intervienen muy activamente empleando los métodos habituales en las ciencias objetivas en cooperación con los mandos militares y políticos. El éxito que se obtiene en este dramático ensayo da pie para suponer que la ciencia y la tecnología han de ser los medios más potentes para conseguir también organizar el mundo de la paz.

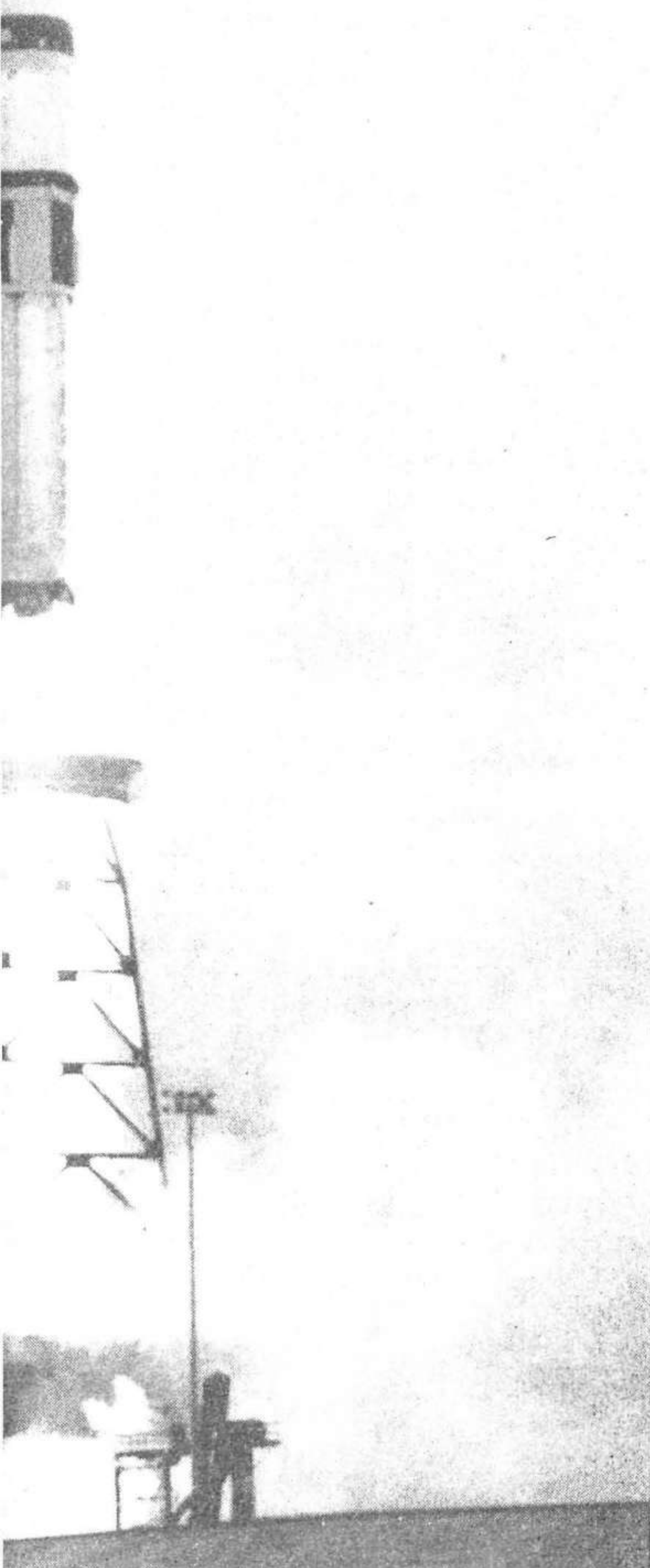
Se ha dicho repetidamente que una de



las características de la ciencia consiste en la posibilidad de predecir los fenómenos. También servirá, como parece lógico, para prever las consecuencias de la actuación humana, con lo que en el futuro entra consiguientemente en su radio de acción. Así nace hacia el año 1948 una nueva disciplina a la que se da el nombre de *futurología*.

Como no podía menos de suceder, esto ocurre en los Estados Unidos. Bajo el patrocinio del Gobierno americano empiezan a surgir unos establecimientos de investigación del futuro a los que popularmente se les conoce con el nombre de *think tanks* o almacenes de inteligencia. En ellos se agrupan unos equipos de ingenieros y científicos muy brillantes que un día hacen su «debut» ante el gran público con un hecho tan espectacular como fue el lanzamiento al espacio del Sputnik I por la Unión Soviética.

La sorpresa que este logro tecnocientífico causó en el mundo entero, y muy especialmente en los EE. UU., fue ma-



Norteamérica una gran actividad futuro-lógica invirtiéndose enormes sumas de dinero, la mayor parte de las cuales procedían del erario público. Se crean numerosos *think tanks* y también son encomendados numerosos estudios futuro-lógicos a universidades, empresas industriales y entidades científicas. El futuro se pone de moda y a su influjo no se puede sustraer el occidente europeo, así como el occidentalizado Japón, aunque en escala mucho más modesta que en los Estados Unidos.

La Unión Soviética había contemplado con reprobación todo este trajín, que consideraba como una tontería, o más bien como una corrupción mental del mundo capitalista. Finalmente ella también cambió a su influencia, lo cual ocurrió a partir de un discurso pronunciado por Breznev en el año 1963. En él se daban las necesarias licencias a los investigadores para que se dedicasen al estudio del futuro. A pesar de las dificultades doctrinales que tal viraje llevaba consigo, se puso rápidamente en marcha una futurología comunista.

## CLASE DE FUTUROS

Si se pretende conceder el carácter de ciencia objetiva a la futurología, hay que admitir que el tiempo futuro posee objetividad. Objeto (*objectum*) es lo que está ante nosotros, que se nos aparece como algo perceptible. Prescindiendo de una trivial interpretación de los valores semánticos de las palabras, objetivo sólo podrá ser aquello que sea susceptible de ser observable por los sentidos y de tal forma se habla cuando nos referimos a las ciencias objetivas como ciencias de la observación.

La posibilidad de aplicar métodos de tipo científico no constituye razón suficiente para adjetivar de científica a una actividad. La investigación del futuro, mediante las herramientas proporcionadas por diversas ciencias, sólo autoriza a considerar la futurología como una técnica compleja de carácter interdisciplinar. Pero no se trata de saber cual es la calificación que hay que dar a la futurología, sino más bien de saber qué es lo que se pretende obtener con ella.

Los métodos científicos concedían la posibilidad de alcanzar lo que no resultaba accesible a las deidades olímpicas. La contemplación del presente a la luz de la razón iba a permitir avanzar la zona investigable por los tiempos venideros. Aunque más tarde la epistemología mostrara que era necesario aflojar los eslabones de la concatenación causal, quedaba como posible la contemplación del futuro. Este no estaría nitidamente predeterminado, como pretendía Laplace, sino que su diseño mostraría contornos borrosos, afectados de una cierta incertidumbre. El cálculo probabilístico y la matemática-estadística proporcionan leyes «blandas» y la predicción queda transformada en la creación de unas imágenes tanto más nebulosas cuanto más alejada se encuentra la fecha del futuro que se pretende visualizar. Salvo esta imprecisión en los detalles que acompaña necesariamente a la visión del futuro, la tarea de la prognosis resultaba posible.

yúscula. El ciudadano americano se hallaba firmemente convencido de que su país estaba muy avanzado con respecto a la URSS y la sorpresa experimentada le produjo primeramente una gran decepción, y más tarde le llevó a considerar acerca de la desventaja en que podría encontrarse en el caso de un enfrentamiento bélico con la Unión Soviética.

Esta fue la ocasión propicia para dar a conocer que un organismo dependiente de la NASA había predicho el lanzamiento con un año de anticipación y que el pronóstico se había cumplido con sólo una semana de error. No sólo se había obtenido un éxito en la predicción del futuro, sino que también existía un proyecto muy completo que se titulaba «Preliminary design of an experimental world-circling spaceship» capaz de emular la proeza soviética. Iba a comenzar el duelo espacial que, después de unos años de forcejeo, dio la victoria a los Estados Unidos.

A partir de aquel momento se inicia en

creencia subconsciente en una armonía del universo de ascendente helénico, la cual haría retornar invariablemente al equilibrio cualquier situación.

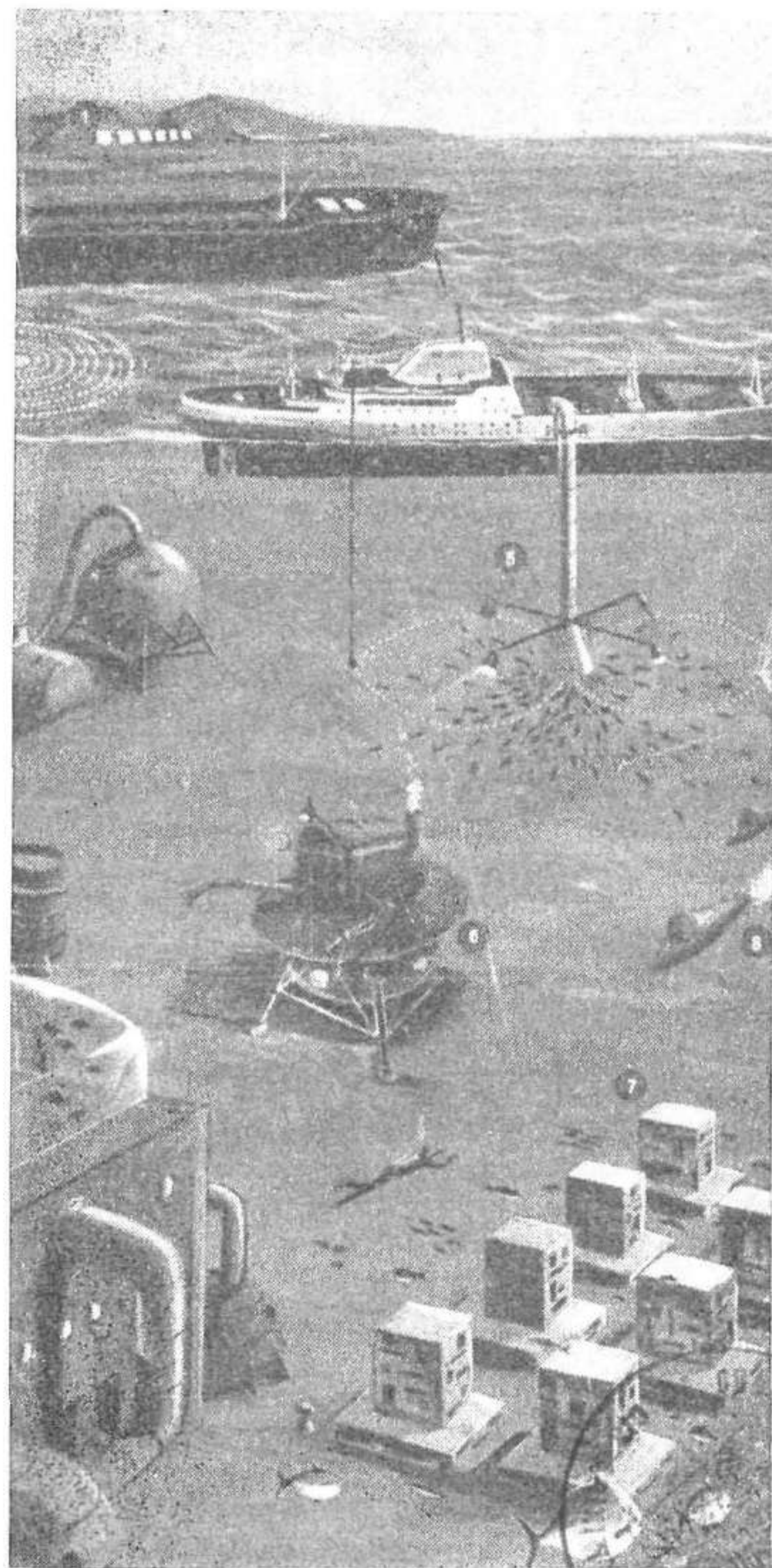
La marcha de la historia vino a demostrar lo ilusorio de este modo de pensar. El mundo abandonado libremente a sus tendencias no siempre marcha por el buen camino o, al menos, por lo que consideraban buen camino los científicos y los políticos de la época liberalista. Fue necesario recortar el ilimitado campo de juego mediante ciertas restricciones a una parte de los términos variables.

Por otra parte existen unos futuros deseables y otros que lo son menos o que no lo son en absoluto. Entraba dentro de lo posible examinar cuáles eran los futuros apetecibles y determinar la secuencia de acontecimientos que conduciría a ellos. Bastaba entonces con trazar un protocolo de disposiciones para que la historia se encaminara rectamente hacia aquel porvenir que se consideraba como óptimo.

Y ¿por qué elegir tal futuro? Es preferible trazar uno absolutamente perfecto y encaminarse decididamente hacia él. Esto es posible y entonces se puede, como dice Dennis Gabor, «inventar el futuro». En consecuencia, el cometido de los hombres de hoy consiste lisa y llanamente en fabricar un futuro a la medida.

A poco que se reflexione se verá el contenido utópico de tal propósito, el cual consiste en pintar una sociedad modelo y luego hacer real este sueño. La realización de una utopía semejante sólo puede conseguirse cuando se dispone de una varita mágica. Según la creencia popular, la ciencia posee esta magia o más bien es ella misma una magia que permite materializar ensoñaciones maravillosas e increíbles.

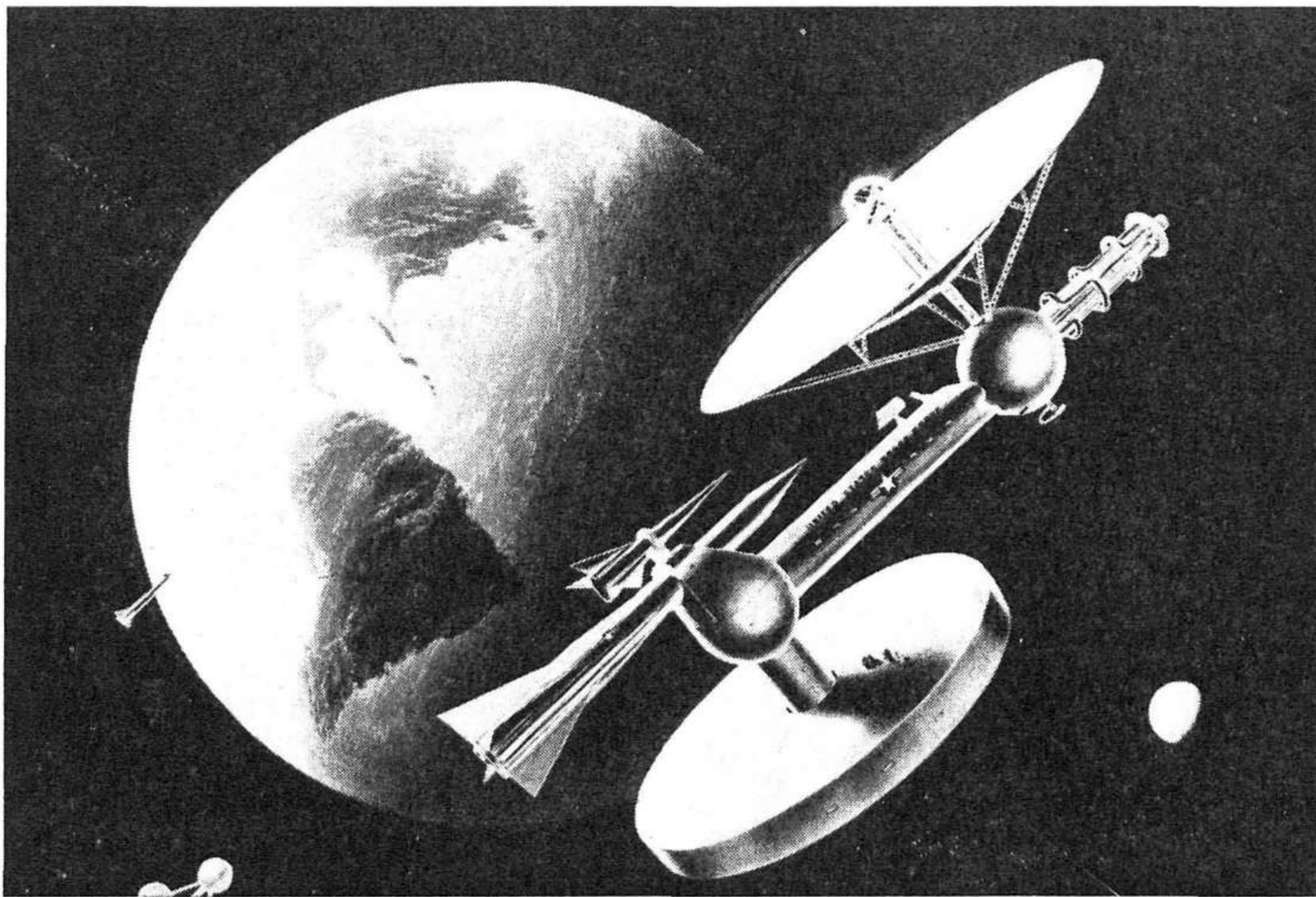
Denodadamente, casi de forma angustiosa, el hombre se ha esforzado en creer en los poderes mágicos de la ciencia. La antigua fe religiosa, como señala von Waizsäcker, ha sido transferida a una creencia irracional en los poderes de la



ciencia, lo cual ocurre porque el recinto que aquélla ocupaba no puede permanecer vacío. Favorece esta fe secularizada el hermetismo e inaccesibilidad de la ciencia, sólo comprensible para unos pocos iniciados. Lo que no se puede entender es más fácil de creer que aquello que se comprende fácilmente y, por tal causa, se concede mayor credibilidad a los incomprendibles misterios de la ciencia que a las sencillas verdades de la teología.

La futurología americana, nacida a mitad de nuestro siglo, presentaba desde sus comienzos un neto carácter utopista, y los técnicos y científicos, desde sus laboratorios, podían emplear los sortilegios y rituales que conducirían hacia un rosado futuro en el que toda clase de bienaventuranzas caerían sobre una humanidad feliz.

En este seductor espejo se miró también Europa occidental, aunque su presente no resultaba tan propicio como el de América. Tal vez siempre ha existido un mayor escepticismo, lo que no contribuye a formar un clima propicio para soñar.



Por tal causa, los escarceos futuroológicos de los europeos eran menos optimistas que los americanos, aunque la metodología utilizada fuera muy similar en ambos casos.

La URSS constituye en este aspecto un caso totalmente aparte. La doctrina soviética sólo podía admitir el acierto de las predicciones formuladas a través del materialismo histórico. A partir de sus profetas Marx y Engels, los determinantes del futuro solamente podían ser la infraestructura, la superestructura y la planificación económica. Las predicciones contenidas en el evangelio marxista no podían en modo alguno ser invalidadas por un modo corrompido de pensar nacido en el mundo burgués.

El giro dado por Breznev con respecto a la futurología había que interpretarlo cuidadosamente, lo cual es de imaginar que constituyó una difícil tarea para los hermeneutas comunistas. Se decía que Marx no podía haber errado en sus profecías, pues tal herejía significa la negación de un dogma. Lo que ocurría en realidad es que Karl Marx no había profetizado como parecía, sino que se había limitado a señalar admonitoriamente lo que podría llegar a suceder si no se seguían fielmente sus mandamientos. Hemos podido leer con cierto asombro lo escrito a este respecto por algún marxista ibero. Asombro y admiración por las complicadas piruetas dialécticas y por

la frescura con que se ponen en letra impresa. Pero si esto ha ocurrido fuera de la Unión Soviética, excusado es decir los apuros que debieron pasar los exegetas del marxismo en el interior de la URSS. Es tema que se presta a muy sabrosos comentarios, pero que no vamos a tratar por salirse de nuestro propósito.

A finales de los años setenta la futurología empezó a mostrar ciertos síntomas de agotamiento. Ello se advertía muy claramente en los Estados Unidos, su país de origen, por la frivolidad de los temas abordados, así como la tendencia a abandonar las tareas predictivas para dedicarse a elaborar y discutir métodos predictivos cada vez más sofisticados. Pero el ocaso de los *think tanks* iba a venir por otro camino.

## LA CRISIS DEL PETROLEO

Al igual que había ocurrido con la aventura espacial, el público adicto a la futurología empezó a cansarse de una actividad que no parecía ayudar a mejo-

rar el prestigio exterior de los Estados Unidos, cada vez más maltrecho, ni tampoco en el interior podía observarse una mejoría en ciertas crisis como las drogas, la delincuencia, el racismo, etc. En realidad, la futurología empezó a pasar a la consideración de chivo expiatorio, a quien podían atribuirse todos los pecados. Cuando, tanto en Norteamérica como en otros países, los políticos empezaron a incluir el tema del futuro en los discursos, la futurología estaba ya condenada a muerte y nadie podía tomarla en serio.

El verdadero golpe de gracia le fue asestado a finales del año 1973 con motivo de la decisión conjunta de los países árabes productores de petróleo de racionar su suministro y elevar el precio de los crudos. Animados por el ejemplo, casi todos los países que exportaban cantidades importantes de materias primas optaron por seguir la misma política, poniendo en un trance angustioso a los países desarrollados.

Bien examinada, resultaba injusta la acusación contra los futurólogos de no haber sabido prever los acontecimientos mundiales ni arbitrar soluciones. Si hoy se repasan las predicciones realizadas bastantes años antes de la crisis económica, podrán encontrarse en ellas muy serias advertencias acerca de lo que se avecinaba, las cuales no fueron atendidas ni siquiera escuchadas. El hecho real

fue que la futurología, con sus innegables defectos y sus no menos ciertas virtudes, fue desmontada y los *think tanks* quedaron en silencio.

## ACTIVIDADES SUBTERRANEAS

Tal vez lo últimamente dicho no sea más que una apariencia y las actividades futuroológicas hayan pasado a actuar de forma *underground*. De cualquier modo, la discutible y discutida futurología no debiera de haberse abandonado, pues tal proceder era como tirar el agua sucia del baño con el niño dentro. Como no es de creer que las grandes potencias hayan procedido tan irreflexivamente, prescindiendo de una delicada herramienta que había costado muchos esfuerzos económicos e intelectuales poner a punto, es fácil que no sea esto en realidad lo que ha ocurrido. Posiblemente, lo único que se haya hecho es retirarla del escaparate donde se mostraba al gran público y se continúe con ella en un lugar más discreto, donde pueda actuar con más libertad. El descrédito ante las gentes y su rápido olvido puede que constituyan una nueva táctica seguida por los propios futurólogos para poder elaborar en la penumbra sus grandes estrategias.

También entra dentro de lo posible que, al desmontar los antiguos laboratorios de investigación del futuro, una parte de sus efectivos se hayan reagrupado, constituyendo algún *think tank* autónomo, el cual ha podido ofrecer sus servicios a nuevos clientes que no tienen necesariamente que tener su ámbito de actuación inscrito en unos determinados límites geográficos. Tampoco los *think tanks* necesitan estar radicados en país alguno y muy bien podrían, como el Holandés Errante, estar navegando sin rumbo fijo por los siete mares.

La misma crisis del petróleo nos parece ahora que estaba demasiado bien tramada para que se debiera simplemente a un acuerdo espontáneo entre los dirigentes de los países árabes. La marcha que han seguido los acontecimientos permite suponer más bien que todos los hilos de la bien orquestada acción fueron manejados gracias a un plan cuidadosamente elaborado por algún *think tank* que se estaba moviendo en la sombra.

Ocurre otro tanto con la actividad subversiva y terrorista que se está desarrollando en numerosas partes del mundo con métodos similares y con un escalonamiento muy bien sincronizado. No hace mucho, un diario británico publicó la noticia de que la responsabilidad de la organización terrorista internacional se debía a un *think tank* que se suponía ubicado en algún país situado al norte de la Europa occidental. De igual forma, una serie de hechos sorprendentes que están ocurriendo en el mundo con características de sistematización muy singulares, podrían deberse también a organizaciones análogas que se han puesto al servicio de no se sabe qué intereses.

Dentro del terreno de las conjeturas, aún se puede avanzar más, aunque aparentemente se penetra en el terreno de la ciencia-ficción. La última especulación consiste en pensar que los diversos *think tanks* visitables o *underground* que por el mundo existen dependen todos de una mente rectora que hace converger sus actividades en el futuro, aunque ahora parezcan todas ellas contradictorias y paradójicas, con divergencias cuidadosamente estudiadas. Tal es el modo que debería hacerlo, en el caso de existir, alguien que no pensara en nuestro presente, sino en un lejano futuro.

# LA POESIA DE KATHLEEN RAINE O LA BUSQUEDA DE LO REAL

Por Jorge FERRER-VIDAL

KATHLEEN Raine es, posiblemente, una de las mentes poéticas más lúcidas de la poesía inglesa contemporánea. Nacida en 1908, estudiosa apasionada de las ciencias naturales, se graduó en Cambridge y se dedicó durante varios años a la investigación. En 1956 reunió su poesía completa en un volumen y culminó su obra en 1958 con la aparición de uno de los libros básicos en el contexto de la poesía europea de nuestros días, *The Hollow Hill*, poema unitario por concepción estética y por contenido ideológico, dividido, sin embargo, en múltiples partes para facilitar su lectura apasionante y la asimilación de una poética, en ciertos aspectos difícil de aprehender.

Con *The Hollow Hill*, Kathleen Raine se coloca en plano destacado de la lírica inglesa de hoy, compartido tan sólo —y por aciertos parciales, no por la calidad conjunta de su obra— por otros dos de los grandes poetas de su generación: David Gayscone y W. S. Graham. No obstante, para encontrar en el amplio y fructífero campo de la poesía moderna anglosajona un poema comparable con *The Hollow Hill*, tendríamos que remontarnos, con toda probabilidad, al *The Waste Land*, de T. S. Eliot, con el que posee concomitancias, si no formales —se nos antojan más accesibles y perfectos los planteamientos poéticos formulados por Kathleen Raine que los del gran poeta norteamericano— sí en contenido y en profundidad conceptual, en mensaje de adivinación poética de validez universal y en riqueza expresiva. La poesía de esta autora inglesa se inviste de sentido rabiosamente humano y se concentra en el tratamiento poético de las múltiples facetas doloridas y entrañables de la condición del hombre, supeditada siempre, sin posibilidad de redención, a un vivir en ambigüedades frustrativas, derivadas, en virtud de una fuerza irresistible y agobiante, de una acumulación de hechos de experiencia más evidentes que la objetividad misma y que implican la carga de un pasado en retención frente a un futuro en proyecto, elementos que condicionan un presente abocado a la formalización de las realidades ante las que discurre la vida humana con un radical desfondamiento y un absoluto desarraigo. Tanto *The Hollow Hill* como *The Waste Land* poseen en común esta connotación de iniciación poética en la naturaleza íntima del hombre a partir de las dos únicas alternativas en su proceso de auto-comprensión: su insolidaridad con el resto de la naturaleza y el constante desafío que ésta supone a la capacidad de conocer y penetrar en la esencia entitativa objetual. Pero en la poesía de Kathleen Raine hallamos formas plásticas y expresivas que superan con mucho la exposición del hecho poético en el escritor de St. Louis. La afectación retórica en la que a menudo incide Eliot, su estilo alambicado y los efectos líricos obtenidos a base de acumulaciones conceptuales de discutible gusto, se susti-

tuyen en Kathleen Raine por un decir esencialmente poético, de sencillez y eficacia total y por un culto a la palabra *pura*, sobre cualquier otra motivación de contenido intelectual, que hace de su verso un cosmos nítido y transparente que permanece —como por milagro— a salvo e incontaminado por la fuerte carga ideológica que entraña en sí mismo y que transmite, también con luminosa claridad, al lector. En el poema *Shells*, Kathleen Raine parece querer darnos la imagen de un anticipo de urgencia de su credo poético. Su poesía es semejante a las bellas conchas que se recogen bajo las aguas cristalinas:

*Hundiendo el brazo en agua iluminada,  
reuní sobre la blanca arena  
conchas marinas de las playas que yo sola  
habito, un mundo de finitud de años y de  
[días*

Como en los cuadros de los primitivos flamencos, el amor hacia el detalle, la fruición por captar el espíritu divino de las cosas, el lenguaje, fiel a una realidad exaltada e íntimamente vital, la descripción exhaustiva del mundo del sentimiento, el intento de otorgar volumen tridimensional al contenido poemático, convierten a la poesía de Kathleen Raine en un exponente insuperable de la perenne doctrina nominalista ockamiana, traspuesta a la sensibilidad de nuestros días. El concepto metafísico del universal poético no es una abstracción mental anterior y previa a la palabra ni tampoco un atributo intrínseco a la fisicidad de la cosa, al estilo de los conceptualistas, sino la palabra misma, único medio capaz de transmitir la individualidad del ser que *es*, precisamente, en función de la capacidad interpretativa del lenguaje. Fuera de la pala-

bra, no hay realidad posible y sólo a través de la expresión oral es posible conformar ontológicamente un mundo que surge, existe y se agita en el ámbito apodíctico e inevitable de la nada. Kathleen Raine expresa esta desoladora verdad en el breve y significativo poema *The Words* (*Las palabras*).

*Arden en la nada.  
Nada las sostiene.  
Sin embargo, se mueven.  
Viajan en el espacio,  
sostenida por las llamas.  
Nunca están en calma.  
Viajan en el fuego.  
El vacío las sostiene.  
Sin embargo, son nada.  
Se mantienen inmóviles,  
en un vacío ardiente,  
sostenido por la calma.*

Kathleen Raine agota las posibilidades de la expresión poética con tanta maestría y ejemplar aplicación con la que unos Van Eyck o un Van der Weyden compendiaron la verdad de la naturaleza y de las ideas, mediante la utilización, por primera vez en la historia de la cultura, de unos óleos que ellos mismos, en un proceso de creatividad felizmente culminado, aplicaron al arte y de los que supieron extraer sus últimas consecuencias.

La riqueza en contenido filosófico de la poesía de Kathleen Raine —comparable tan sólo con la profundidad y el rigor con que Stephen Spender analiza la naturaleza del ser— no concluye con esta traducción poética del nominalismo. A lo largo de toda su obra y de manera especial en su incomparable *The Hollow Hill*, esta autora nos muestra con reiteración su madurez intelectual y expresiva, dotando a sus versos de una doble y envidiable calidad como vehículo de acceso estético y como medio de conocimiento de la facticidad que nos rodea.

Partiendo de su culto a la palabra y cifrando en ella la esencia de la realidad, Kathleen Raine analiza el mundo desde el único punto de vista que resulta permisible y lógico, es decir, aquel basado en la evidencia objetiva y existencial de todo lo que opone resistencia a los sentidos del hombre. Es así cómo la descripción puramente fenomenológica del ser humano y de su escenario vital impregna su poesía y la formaliza en método depurador de un psicologismo desfasado y romántico, a la vez que la conforma en vía de conocer o *modo de ver*. En este sentido, se hace obligada la premisa de prescindir de la creencia del mundo natural y de cuantas consecuencias se desprendan de ello, lo que no equivale a poner en duda la realidad de lo que *es*, sino a examinar lo sensorial y externo desde una nueva actitud natural, constituida por lo que Husserl llamó «signo», y Jaspers, «cifra». Este método fenomenológico, transfundido al arte poético, obliga al escritor a



una total abstención acerca de la existencia de un mundo ordenado en categorías trascendentes e induce a un análisis de todos los contenidos de la conciencia pura, renunciando a su realidad o idealidad previas, y haciéndolos objeto de examen en cuanto son puramente dados. Lo dado, en el sistema ontológico de Husserl, consiste apenas en una sucesión de fenómenos, desprovistos de cualquier clase de intencionalidad, que se condensan en una simple descripción, limitada a lo que se muestra por sí mismo en las cosas. Kathleen Raine, fiel a esta interpretación cósmica de todo lo que existe, parece aceptar en su poética el principio de que la intuición recluida en la palabra es la única fuente válida de conocimiento universal y que cuanto ella presenta debe ser aceptado simplemente en la forma y el modo en que se nos ofrece y sólo dentro de los límites en los que se presenta. Esta calidad de pensamiento elimina cualquier elemento apriorístico de conocimiento y, lógicamente, no presupone nada, ni el mundo natural, ni la realidad subjetiva, ni la posibilidad de la idea, ni la experiencia psicológica. El poeta se coloca antes de toda creencia para explorar sin prejuicio alguno lo que le ha sido dado, si bien, la gran innovación que encontramos en Kathleen Raine consiste en que esta conciencia pura no elimina en sí misma las esencias poéticas, puesto que la poesía constituye parte inconsútil e integrante de todo espíritu en disposición de conocer. La trascendencia de esta actitud es tal que, por inflexión del pensamiento en poesía por medio de procesos naturales no impuestos, ésta se convierte en el único medio cognoscitivo de la realidad que, perpetuamente, permanece a disposición del hombre. El mundo poético de Kathleen Raine no es, en consecuencia, nuestro mundo tal como lo vemos y lo concebimos, sino una serie de manifestaciones fenoménicas y de resistencia a los sistemas sensoriales del ser humano que nos inducen a intuir indemostrables y siempre hipotéticas formas de existencia que hacen de todo cuanto nos circunda una masa entitativa de algo que es y que no es, de algo que existe y que no permite posesionarnos de su realidad, de un cúmulo sin fin de indudables presencias de las que apenas conocemos su fenomenología aparential. El método fenomenológico como fuente de conocimiento filosófico queda expuesto, de modo tan claro como perfecto, en el poema titulado *The Elementals*, del que transcribimos las estrofas más significativas y reveladoras.

*Digamos que yo estaba donde en sueños*  
 [parecía hallarme,  
 (puesto que la apariencia es forma de ser),  
 y por analogía, digamos, que un telón, velo  
 [o puerta,  
 una bruma, una sombra, una imagen o un  
 [mundo desaparecido  
 y otras semejanzas surgían muy al fondo.

*Quizás era la apariencia surgiendo de aque-*  
 [llas presencias reales y gigantes,  
 siempre semejantes a una realidad tras la  
 [apariciencia.  
*Pues se mostraban pletóricas de poder, de*  
 belleza y de horror:  
*las imágenes palidecían ante aquellos sig-*  
 [nificados.

El poema, uno de los más hermosos y significativos de Kathleen Raine, prosigue conjugando realidad y apariencia por medio de una alternancia retórica, alada, juguetona, netamente femenina, en todo instante profunda y trascendente.

La carga intelectual de la poesía de Kathleen Raine no deja de estar presente ni en aquellos poemas que tienen como eje la expresión del sentimiento humano y del amor. En *Soliloquios de amor*, otro de los grandes poemas que contiene su volumen

*The Hollow Hill*, nos hallamos frente a una concepción del fenómeno erótico interpretado desde una posición claramente historista. El amor deja de ser en la poesía de Kathleen Raine un tema que se presta a la subjetivación del poeta y se traduce en un sentir colectivo de dimensiones universales que nos es ofrecido cíclicamente a través de los tiempos, desde el principio heroico de una humanidad empeñada en la dramática supervivencia de la especie. Esta concepción del amor otorga a la obra de Kathleen Raine un matiz de grandiosidad que no sólo afecta al discurrir del hombre por el mundo de lo fenomenológico, sino que incluye en el contexto del sempiterno despliegue de la vida desde sus inicios, el devenir de monumentalidad epopéyica de la Naturaleza, en cuyo centro está también el amor. Este amor no constituye, pues, un elemento dinámico, exclusivo y determinante, de la historicidad humana, sino que asume la función de motor que mueve y armoniza las fuerzas mistericas del mundo aparential, de cuyos constantes cambios y mutaciones es responsable único y directo. Esta reconversión poética de la normativa de Dilthey, en virtud de la cual «cuanto el hombre es, lo experimenta sólo a través de la historia», es, a nuestro entender, uno de los más apasionantes aspectos de la obra de Kathleen Raine. Así:

*Pasan desapercibidos los moldeados labios*  
 [de la diosa y el ritmo airoso del atleta,  
 la gracia de los «kouroi» de brillantes san-  
 [dalias encantan a todos;  
*jóvenes atenienses en la mesa de un café*  
 [gesticulan con delicadas manos.

... ..  
*El amor, ciego a la imperfección, sólo ve lo*  
 [perfecto.  
*Pero nadie ha poseído la belleza: ¿cómo iba*  
 [a ser posible partiendo de un sueño in-  
 [telectivo de amor correspondido?  
*Nosotros somos los poseídos, los arrastra-*  
 [dos más allá del impulso final de carne  
 [y sangre de la tierra,  
*hasta alcanzar otras esferas: la belleza con-*  
 [fiere e' don del exilio.

La belleza, sólo como aparentialidad al alcance del hombre, nos anuncia una posible redención futura más allá de esta existencia fantasmagórica en un mundo de contradicciones e inexplicables desarmonías, en el que la captación de las realidades últimas resulta imposible y cualquier esfuerzo por lograrlas, claramente suicida y descabellado. La impenetrabilidad del ser lo impide todo. Lo único, pues, que queda en manos del poeta es conformarse o no con lo que nos es posible dar o recibir:

*Me diste y yo recibí como belleza lo que,*  
 [en apariencia, lo era:  
*Inteligible, mas no para nosotros, es la ins-*  
 [cripción sobre la piedra.

#### THE HOLLOW HILL

2

*It is time, heart, to recall,  
 To recollect, regather all:  
 The grain is grown,  
 Reap what was sown  
 And bring into the barn your corn.*

*Those fields of childhood, tall  
 Meadow-grass and flowers small,  
 The elm whose dusky leaves  
 Patterned the sky with dreams innumerable  
 And labyrinthine vein and vine  
 And wandering tendrils green,  
 Have grown a seed so small  
 A single thought contains them all.*

*The white birds on their tireless wings return,  
 Spent feather, flesh and bone let fall,  
 And the blue distances of sea and sky  
 Close within the closing eye  
 As everywhere comes nowhere home.  
 Drawn in my heart  
 Those golden rays whose threads of light  
 The visible veil of world have woven,  
 And through the needle's eye  
 Upon that river bright  
 Travels the laden sun  
 Back from its voyage through the night.*

*We depart and part,  
 We fail and fall  
 Till love calls home  
 All who our separate lonely ways have gone.*

6

*One night in a dream  
 The poet who had died a year ago  
 Led me up the ancient stair  
 Of an ancestral tower of stone.  
 Towards us out of the dark blew such sweet*

[air  
*It was the warm breath of the spirit, I knew,  
 Fragrant with wild thyme that grew  
 In childhood's fields; he led me on,  
 Touched a thin partition, and was gone.  
 Beyond the fallen barrier  
 Bright over sweet meadows rose the sun.*

#### LA COLINA VACIA (Fragmentos)

2

*Es e' momento, corazón, de recordar,  
 de recogerlo y resumirlo todo:  
 la mies está madura,  
 cosecha cuanto fue sembrado  
 y almacena tu trigo en el granero.*

*Aquellos campos de la infancia, alta  
 hierba en los prados y flores diminutas,  
 el olmo cuyas oscurantinas hojas  
 dibujaban en el cielo innumerables sueños  
 y un emparrado venoso y laberintico  
 y zarcillos errabundos y verdes,  
 han dejado una semilla tan pequeña  
 que un solo pensamiento puede abarcarla*  
 [toda.

*Retornan las blancas aves de alas incansa-*  
 [bles,  
*p'uma gastada, carne y hueso menguados,  
 y con azules distancias de mar y cielo  
 en el último seno del ojo moribundo,  
 como todo cuanto regresa de la nada al*  
 [hogar.

*Hondos en mi corazón están  
 aquellos rayos de oro, cuyas huellas de luz  
 han tejido el velo visible de este mundo,  
 y a través del ojo de una aguja,  
 sobre aquel río deslumbrador,  
 regresa el sol pletórico  
 de su viaje a través de la noche.*

*Partimos y nos separamos,  
 fracasamos y caemos,  
 hasta que el amor nos reclama al hogar  
 a todos los que hemos recorrido nuestros*  
 [aislados caminos solitarios.

6

*Una noche, en un sueño,  
 el poeta que había muerto hacía un año  
 me condujo a la antigua escalera  
 de una ancestral torre de piedra.  
 Desde la oscuridad, sopló sobre nosotros*  
 [una dulce brisa  
*que yo sabía que era el cálido aliento del*  
 [espíritu,  
*fragante del agreste tomillo que crecía  
 en los bosques de la infancia; me condujo*  
 [adelante  
*y palpó un delgado muro que desapareció.  
 Más allá de la barrera caída,  
 brillante sobre los verdes prados, e' sol salía.*





# MIGUEL MIHURA: INICIADOR DEL TEATRO DEL ABSURDO

Por Gladys CRESCIONI NEGGERS

Mucho antes de que Ionesco, Beckett y Adamor concibieran sus primeras comedias del teatro del absurdo ya Miguel Mihura había compuesto *Tres sombreros de copa*. Escribió ésta en 1932, pero desafortunadamente no la pudo estrenar hasta veinte años más tarde, razón por la que no se le ha dado reconocimiento internacional como iniciador del género. Sin embargo, sí ha conseguido convertirse en autor clave del teatro del humor y su obra ha sido objeto de numerosos estudios y análisis. Mihura es el creador de un teatro en el que el humor lleva dentro la ternura, y el sentimiento está frenado por la gracia. En él la comicidad enmascara el sentimentalismo y esconde un gran trasfondo de seriedad. Miguel Mihura aboga por la espontaneidad y arremete contra el hombre de cartón piedra usando la sátira con violenta agresividad.

Tiene un piso frente al mar en Fuenterrabía y allí vive casi seis meses al año, pero lo

entrevistamos en su piso de Madrid, en la calle del General Pardiñas. Es aficionado a la decoración y como pasa la mayor parte del tiempo en casa, se ha esmerado en convertir sus viviendas en sitios donde resulte agradable estar. Por lo que pudimos observar en Madrid, diremos que lo ha logrado. El piso es acogedor, amplio, y las ventanas están cubiertas con atractivas cortinas de telas estampadas que hacen juego con los muebles y las alfombras. Tiene en las paredes muchos cuadros de su amigo Edgar Neville y por toda la casa hay fotografías, muchas fotografías, de mujeres bellísimas, algunas —como Sarita Montiel— muy famosas y concidas. Mihura no se ha casado, pero se le conocen muchas aventuras galantes. Nos dijo que aunque no ha contraído matrimonio oficialmente nunca, lo ha hecho extraoficialmente unas doce veces. Según él, muy pocos nacen con vocación para casa-

dos, pero, a pesar de esto, cree que los hombres deben casarse, principalmente para tener hijos, porque éstos animan y acompañan en la vejez. El dramaturgo es un hombre simpático, de mucho ingenio en la conversación, y la entrevista nos resultó agradable y entretenida.

—¿Cuáles son los antecedentes de su humor?

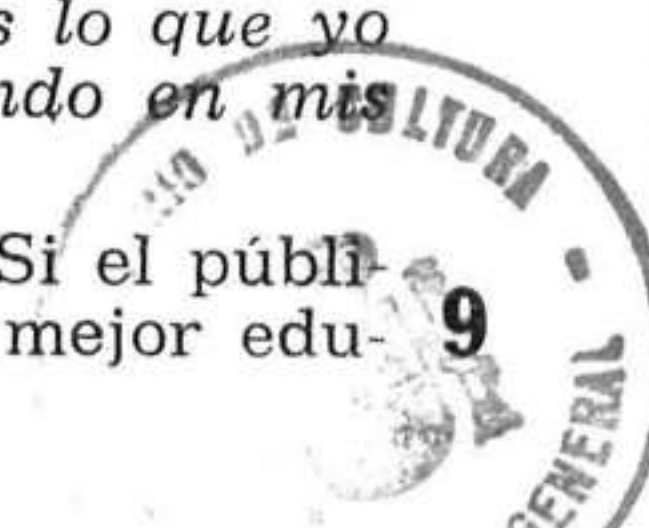
—Según yo, ninguno. No hay antecedentes de mi humor. Los otros días estuve escribiendo un prólogo, muy extenso, sobre mi teatro, para una editora que va a publicar mis obras completas. Tenía que decir mis orígenes y cómo me dediqué yo al humor. Explicaba que la primera obra la escribí en mil novecientos treinta y dos y tardé veinte años en estrenarla. De ahí nació ese nuevo humor. Ionesco, por ejemplo, empezó a escribir y a estrenar en el año mil novecientos cincuenta, y yo en el año mil novecientos

treinta y dos ya hacia, más o menos, ese teatro del absurdo, aunque luego lo he ido cambiando por otra clase de teatro.

—¿Cuáles han sido las razones del cambio?

—Las razones son económicas. *Tres sombreros de copa*, que se ha representado en dieciséis o diecisiete idiomas, nunca ha dado dinero, ni en España ni en el extranjero. Es una obra que tiene un éxito de crítica fenomenal, un éxito del público minoritario, pero después el gran público no va a verla porque no la entiende y queda desconcertado. Esto, claro, no me conviene a mí, porque yo vivo del arte y del teatro. Por esto tuve que ir cambiando la fórmula; pero siempre queda un pozo, más bien que del absurdo, de la cosa más poética, un humor más tierno. Esto es lo que yo he ido evolucionando en mis comedias.

—Es una pena. Si el público hubiese estado mejor edu-



cado, España podría conocerse hoy en el mundo como la cuna del teatro del absurdo.

## NO COMPRENDO EL TEATRO POLITICO Y PEDANTE QUE SE HACE AHORA

—Si se comentasen estas cosas, pero la gente aquí no se preocupa por los antecedentes. Por ejemplo, dicen que Jardiel Poncela es uno de mis antecedentes, pero él era compañero mío, empezamos los dos al mismo tiempo y escribíamos más o menos igual. Parece que Jardiel Poncela es un autor ya muy antiguo; sin embargo, Jardiel ahora tendría unos dos años más que yo. Teníamos un estilo muy parecido, pero sabíamos poco de teatro y las influencias de otros autores no cabían en nosotros. Escribíamos como nos salía y según nuestro estado de ánimo.

—Se ha dicho que Heidegger y Kafka le influyeron...

—De eso nada. Ni los conozco ahora, ni los conocía antes. Además, por lo que oigo, me parecen unos señores aburridísimos. Usted espere de mí lo tradicional. Yo he sido un autor de avanzadilla, que los críticos y eruditos del teatro han considerado como el traductor en España del teatro del absurdo pero, sin embargo, yo detesto totalmente todo este teatro nuevo. Ya no escribo, me he jubilado yo mismo porque tengo mi situación económica más o menos resuelta y no tengo ganas de escribir; pero al mismo tiempo que he dejado de escribir por estas cosas y porque ya soy mayor y me fatigo, también lo he hecho porque no comprendo el teatro político y pedante que se hace ahora. Cuando voy al teatro me encuentro con obras que no me gustan nada. Quizás en mi teatro, aunque no con mucha consistencia, puesto que entonces yo leía muy poco, y sobre todo no leía francés, pero quizás haya una coincidencia dentro de mi teatro con Marcel Achard y Marcel Pagnol. Si comparo mi teatro con el de ellos es cuando me encuentro más parecido. Pero es sólo una cuestión de coincidencias, porque cuando escribí Tres sombreros de copa no conocía a Marcel Achard. Luego lo he conocido, incluso personalmente, y he estado en París y él ha estado en España, pero, en fin, me parezco a estos autores más que a ningún otro. El suyo es un teatro fácil, sencillo y de personajes sin complicaciones. Tienen una historia y unos personajes que se tienen en pie y no están llenos de vicios como los de Kafka.

—¿Cómo compara, en su opinión, la tragedia con la comedia?



—Teniendo una buena tragedia y una buena comedia yo prefiero la comedia.

—Sin embargo, en España se ha prestado mayor atención, y se le ha dado mayor reconocimiento, al teatro dramático.

—Lo que pasa es que hay mucho camelo y la gente, cuando ve a un padre que mata a su hija, piensa que eso es una tragedia tremenda y sale muy conmovido, pero esto yo no me lo creo, y por esto la tragedia me aburre mucho.

—¿Cuáles son los mecanismos de la risa?

—La sorpresa. Generalmente la risa viene provocada por una cosa inesperada que sucede: una frase o una situación. En mi caso la sonrisa viene arrastrada por una situación, por un diálogo que va surgiendo pero sin saber uno que aquello va a tener gracia. A uno le sale gracioso, pero no sabe efectivamente si aquello va a tener un efecto cómico.

—¿Ha utilizado alguna vez la crueldad como resorte de la risa?

—Nunca, por Dios, nunca. Yo no he utilizado estos resortes, y el teatro de denuncia, el teatro político y el teatro erótico tampoco están en mi ánimo. Detesto todo esto porque me parece que es escribir para un público vicioso, y yo veo la comedia limpia y sencilla, no porque sea un moralista, porque he sido el iniciador de las golfas en las comedias, como Maribel y la extraña familia, pero me es indiferente el que salga la señorita en bikini. Si ocurre de otro modo me atraería, pero estando sentado en la fila quinta con un señor al lado que no conozco, pues me da igual. Me gustaría más si la señorita estuviera sola conmigo.

—Se ha dicho que las mujeres tienden a reírse más con su teatro, ¿por qué cree que sea así?

—Creo que es porque soy un autor un poco fino y no busco la grosería como medio.

También porque soy un escritor de actrices más que de actores, o sea, que los personajes de mujer me salen mucho mejor que los de hombre, y porque siempre he tenido cierta condición de defender mucho al género femenino y de poner en él todo lo que yo llevo dentro de emoción, de ternura y de sentimiento. Por esto mi teatro es muy apreciado por las mujeres.

## NEVILLE, JARDIEL Y LOPEZ RUBIO COMENZARON JUNTOS EN LAS REVISTAS DE HUMOR

—Buero Vallejo nos dijo que la tragedia es el género que, en muchas ocasiones, ofrece más esperanzas. ¿Qué opina usted de esto?

—Es una teoría un poco extraña. Yo creo que es menos esperanzador la tragedia porque aquí se llega a una situación límite. ¿Por qué va a haber más esperanzas en la tragedia si se muere allí hasta el apuntador? El teatro de Buero es un poco de denuncia y si él cree que con esas denuncias que él expone en sus comedias va a mejorar el mundo, a mí me parece que eso es totalmente absurdo. Se mejora el mundo de otra manera, pero no desde el teatro. El teatro es un espectáculo corrientísimo, donde va una burguesía a ver comedias que le parezcan entretenidas y simpáticas. Como él es un autor trágico es lógico que defienda su teatro. Yo, en cambio, no es que defienda el teatro cómico, porque al fin y al cabo el humor es un teatro cómico —un teatro cómico más digno que podríamos decir ha ido a un colegio de pago—, pero lo creo más positivo.

—¿Se considera pesimista u optimista?

—Depende. Unos días pesimista, otros optimista. Yo no tengo unas ideas fijas; soy de derechas, de izquierdas, soy de todo. No estoy etiquetado.

Por naturaleza no soy una cosa ni la otra; ya le digo que por la mañana soy de izquierdas y por la noche de derechas.

—¿Qué hay de común en su teatro y el de Neville, Jardiel y López Rubio?

—Estamos en la misma línea. Somos de la misma generación y hemos empezado todos juntos. Comenzamos como humoristas en las revistas de humor. En Buen Humor y Gutiérrez colaboramos López Rubio, Neville, Tono, Jardiel Poncela, yo y unas cuantas personas más. Vemos la vida más o menos igual porque las generaciones literarias casi siempre están de acuerdo en seguir una pauta. Yo, como director de La Codorniz, lo que quería era que todos mis colaboradores escribiesen más o menos con una línea parecida, para que no hubiese disonancias. Los que nos educamos en esta escuela salimos con una idea más o menos parecida; unos más cuidadosos del diálogo, otros más cuidadosos del argumento, otros más pedantes...

—¿Han tenido un mensaje colectivo?

—Posiblemente sí. Nosotros iniciamos una etapa de la cual nace el humor de ahora. Yo, por ejemplo, en el año mil novecientos treinta y cinco publicaba en revistas de humor, luego durante la guerra dirigí una revista llamada La Ametralladora, y volví a publicar lo que antes había publicado y después de la guerra lo que había publicado primero en Buen Humor y después en La Ametralladora lo publiqué en La Codorniz. La gente me decía: «Oye, que cada vez escribes mejor; este artículo tuyo, ¡qué bien ha salido! Eres un fenómeno.» Esto lo había publicado hacía diez años, pero así son estas cosas.

## «CREO DE UNA MANERA TOTAL EN LA INSPIRACION»

—¿Le implica riesgos el éxito popular al autor dramático?

—El público le marca a uno el camino, eso es verdad, le pone una etiqueta y el autor tiene que seguir haciendo el mismo tipo de teatro, porque si no defrauda a los espectadores. Ellos van pensando que van a ver una cosa determinada y si uno les da otra se quedan sorprendidos y no les gusta.

—¿Por qué escribe usted poco?

—Pues porque básicamente soy perezoso. Además, es muy duro y desagradable el escribir teatro. También uno tiene un prestigio que sostener, y eso es muy difícil. Paso puede escribir muchas comedias porque algunas gustan, otras no gustan, unas son buenas, otras son malas, pero todas

pasan inadvertidas. De nosotros, que escribimos en nuestras buenas épocas una obra al año, el público y la crítica exigen más. A mí, ahora que llevo seis años sin estrenar, cuando me hablan de que quieren estrenar una comedia mía, me da un apuro tremendo porque tendría que hacer una obra perfecta para quedar bien.

—¿Cuales son las obras suyas más populares?

—Las dos que me han dado más dinero, más éxito y más prestigio son: Maribel y la extraña familia y Ninette y un señor de Murcia. Tres sombreros de copa me ha dado mucho prestigio, pero ningún dinero.

—¿Cree en la inspiración?

—Creo de una manera total. Le contaré lo que pasó con Maribel. Aquí partí de un hecho autobiográfico, porque en mis comedias siempre existe un poco de autobiografía. Una vez llevé a una golfita a mi piso de soltero y esta chica me preguntó si vivía solo. Yo le dije que no, que vivía con mi

## «AHORA EL TEATRO ESTA ATRAVESANDO POR UNA GRAN CRISIS DE AUTORES»

—Usted tiene varias comedias de tema policíaco, como *La decente* y *Carlota*. ¿Le atrae mucho el género detectivesco?

—Sí, yo soy un lector de novelas policíacas tremendo. Leo a Simenon y a muchos otros. Me gusta mucho este tipo de literatura. Es casi lo único que leo.

—Se ha dicho que el teatro de las últimas décadas no está a la altura de los otros géneros literarios. ¿Qué opina usted?

—Yo creo que sí, que tienen razón. Ahora el teatro está atravesando por una gran crisis de autores, porque no los hay. En Francia e Inglaterra pasa más o menos igual y en América no digamos. Hay crisis, y por eso se echa mano de todos los clásicos; además, en Francia se hacen continuamente reposiciones de obras, pero aquí en cambio, no se hacen muchas. A mí, ahora que me he retirado, me han hablado de hacer un ciclo de mi teatro, pero esto no se hace con muchas garantías. En Francia sí; Anouilh, Pagnol, Achard se reponen con mucha frecuencia; pero en España siempre se cree que las reposiciones no van a dar dinero, y en vista de esto no las ponen.

—¿Cómo ocupa usted la mayor parte de su tiempo, ahora que está retirado?

—Pues mire usted, le contaré mi vida. Me despierto a eso de las once; me dan el desayuno en la cama; luego leo el ABC; después me levanto, me baño y arreglo. Después me voy al escritorio a ver la correspondencia, pues siempre tengo cartas que contestar y cosas así. A las dos no he terminado, pero almuerzo y me acuesto a dormir la siesta. Me levanto a eso de las seis; sigo con los papeles y la correspondencia; después miro televisión, como, y a las once P. M. me acuesto y leo novelas policíacas hasta que me duermo.

—¿Le gustaría haber tenido hijos?

—Sí. Los hijos animan mucho. A cierta edad especialmente es muy bonito tenerlos. Yo no tengo sobrinos, no tengo nada y me encuentro, no solo, porque tengo una vida interior muy intensa, pero desamparado.

Miguel Mihura estuvo últimamente a punto de casarse con una viuda de treinta y cinco años, con dos hijas, pero le propuso que se quedaran —después de casados— ella en su casa y él en la de él. La señora no aceptó estas condiciones, y el autor ha seguido viviendo con un hermano, tres años mayor que él, que tampoco se casó. Con la muerte de ellos se extinguirá el apellido de los Mihura.

tía, y eso se me quedó. Luego con esa sola frase salió Maribel. Le escribí esta obra a una actriz venezolana que no conocía nadie, porque ella me lo pidió. Se la escribí con mucho gusto, pero el tercer acto no me quedó bien, y faltaban diez días para levantarse el telón. Cuando se lo leí no me gustó nada; lo rompí y me senté a escribir con inspiración, y en cuatro días terminé el tercer acto. Era como si me lo hubiesen dictado. El oficio sirve para determinadas situaciones, pero para hacer cosas buenas es la inspiración lo que cuenta.



# Canícula: las cigarras

Hay algunas pequeñas percepciones que dan una viva sensación de la canícula. El canto de las cigarras en un alcornocal o en un pinar (más en un alcornocal que en un pinar), a las once de la mañana (hora vieja), en un día seco y crepitante, bajo un cielo inmenso y vacío, es una de ellas. Otra es oír, en una habitación en penumbra, a las tres de la tarde, con tiempo húmedo y bochornoso, volar una mosca. Ha de ser una sola. Si hay más, la sensación canicular se convierte en franca incomodidad. El volátil, además, ha de planear, en el aire grisoso del cuarto, de una manera sonambúlica, como si la atmósfera fuera muy densa. Otra sensación es a las cuatro de la tarde (siempre hora vieja), encontrarse en un camino hondo y dejar que el oído se pierda en el zumbar de las abejas. Las abejas aspiran ahora el jugo de las flores que se van secando, intensamente perfumadas, del espliego y del tomillo. Y no sé lo que es más estival: el perfume fuerte, casi áspero, de las flores o el zumbido del insecto que desfibra el oído y pone, en el rumor, un hálito dorado. También es canicular, en las noches de cielo borroso, de una luz que parece coagulada, ver una bombilla eléctrica de resplandor pobre colgada en una calle remota de un pueblo cualquiera, de un pueblo de mar insomne, lejano, indiferente.

También hay versos que dan una intensa sensación canicular. Por ejemplo, aquellos de Alfredo de Musset, que son tan exactos:

«Dans Venise la rouge,  
pas un bateau qui bouge...»

Y ahora que ha saltado el nombre de Venecia, otra cosa quiero decir, como recuerdo personal: en verano, no sé por qué, pienso en Venecia. Es quizá porque algunos de mis viajes a aquella ciudad, inolvidable y única, se produjeron por ese tiempo y tengo todavía, prendido en la pituitaria, el olor entre fétido y angélico de los canales y de los canalillos. Cuando el olor se hacía demasiado ácido, que parecía escocer, salíamos a San Marcos, con los cafés llenos de turistas, que devoraban helados, a respirar el aire húmedo, el viento del mar del

«canalazzo». ¡Ah, Venecia! ¡Qué lejos y qué cerca!

Pero, en fin, el insecto canicular por excelencia es la cigarra. Los antiguos apreciaron sus cantos monótonos, y Anacreonte —el viejo Anacreonte— los poetizó de una manera alada y ligera. Por este tiempo, paseando por los campos poblados ahora de gavillas sobre los rastros dorados, se hace imposible no ver las adorables diosas de la temporada: Pomona, Ceres, Demeter. Las musas —unas señoritas que parecen de buena familia— las acompañan a una distancia prudente. Estas señoritas son muy cautas, un poco melindrosas, de excelente educación, pero están un poco, bastante más flacas que las señoras que abren el cortejo o llevan el cabello tirado hacia atrás y un gran moño formado por magníficas trenzas.

—¿Pero, usted ve realmente estas figuras en el campo? —me pregunta un conocido.

—¡Pues, claro que sí! ¿Podría ver algo más agradable? ¿O es que usted cree que en el paisaje no hay más que esa tropa de veraneantes?

—Usted ve estas diosas porque ha tenido ocasión de frecuentar las esculturas de los museos.

—No sé, no sé... Las diosas no son blancas. En el campo no hay nada blanco, si se exceptúan las paredes acabadas de enjabelgar. En los museos, las estatuas lo son más o menos, en realidad tirando a menos. Ahora bien: las diosas de este tiempo, son morenas, y Demeter es una morenaza...

—Usted es un hombre dado a las más extravagantes fantasías. ¡Qué carrera se ha perdido usted...!

—El derecho de soñar es libre, sobre todo cuando no se tiene dinero. Lo que puedo asegurarle es que Demeter es una morenaza de ojos de almendra de una importancia evidente.

—Un gran tipo, si he de creerle...

—No tiene usted idea. Hombreros magníficos, ¡y qué brazos! ¿Me comprende? ¡Qué madurez de brazos, Dios mío! Pero no era esto lo que le quería decir. Lo que le quería decir es que cuando estas señoras divagan por el campo se oye en la lejanía el canto de las cigarras...

JOSE PLA  
(Destino, núm. 1979)

# LAS COPLAS DE FRANCISCO SALGUEIRO

Por Carlos FARACO

Para los poetas, los que escriben y los que no, la copla es el cubo de colores que baja al pozo del alma a recoger esos chinarrros de mar que llenan de heridas y marcas y recuerdos su fondo limoso.

Félix Grande, a través de su reciente libro *Mi música es para esta gente*, nos cuenta «cómo, con muy mala voz y una formidable osadía cantó algunas coplas gitanoandaluzas, sólo para mostrar algunas de esas letras terribles y hermosas que tantas veces nos han hecho palidecer de envidia a los profesionales de la escritura cuando hemos intentado el poema breve».

## PACO SALGUEIRO POR SIGUIRIYAS

Pues bien, mira tú por dónde, Francisco Salgueiro *a golpe de corazón* (con esa gimnasia que le da al alma el contar los latidos) consigue arrancarle al papel, desde su profesionalidad de poeta y pluma, un puñado sangriento de «sonidos negros», de arpegios terribles, broncos,

*¡Si será negra mi suerte:  
veredita que yo sigo,  
siempre me espera la muerte!*

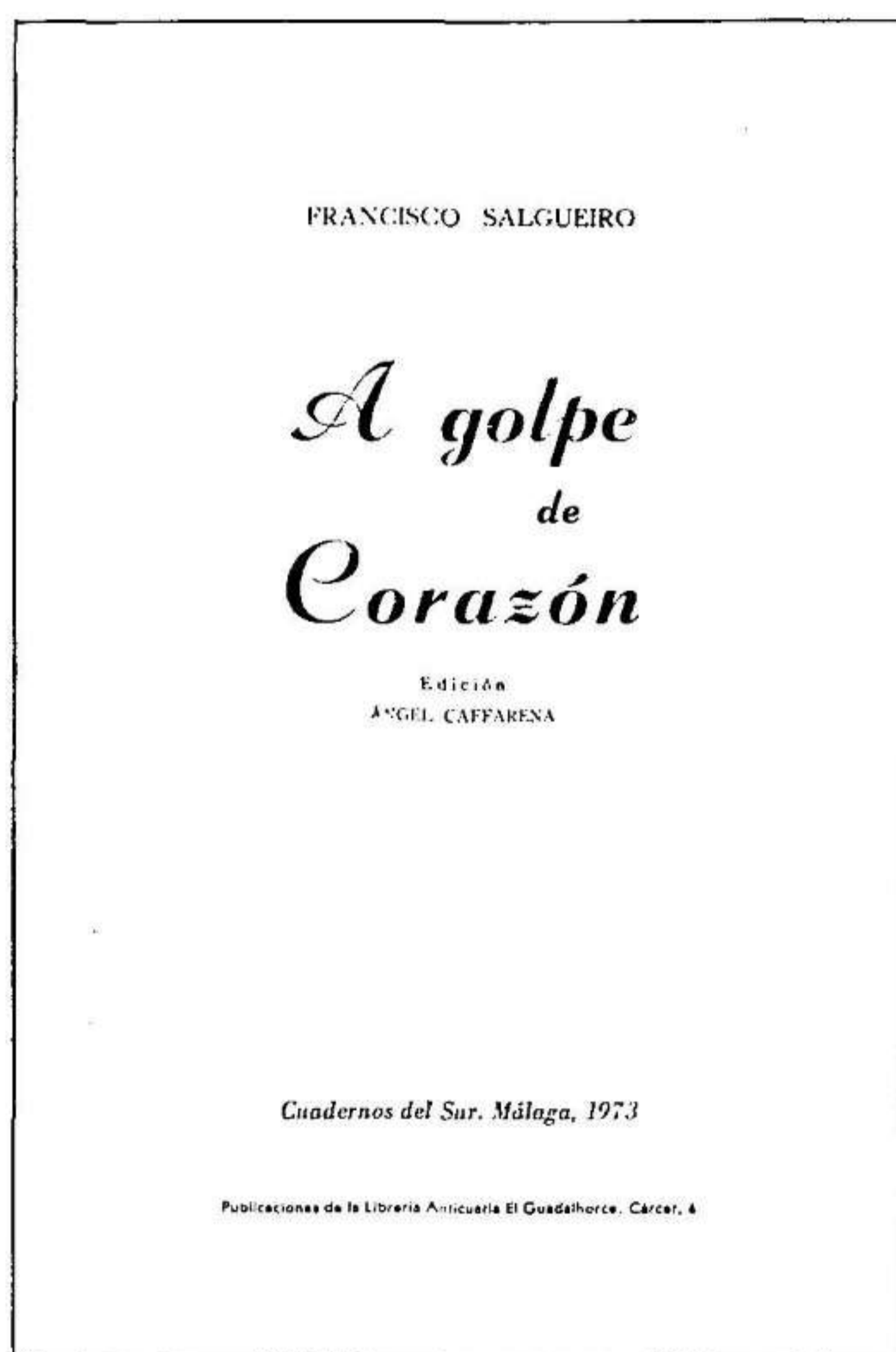
(Pág. 23) (\*)

coplas desesperadas de violencia,

*Las tijeritas de plata,  
¡a ver si cortas la tierra  
que me sube a la garganta!*

(Pág. 42)

He de advertir que hablo de una vertiente aislada, de la obra de Salgueiro, de la que más me llamó la atención. Y no la mezclaré con el resto de su actividad



literaria. La tomaré como unidad y buscaremos la disciplina oculta del verso flamenco, perfección que, por otra parte, nadie puede atreverse a discutir hoy en día.

## ANÁLISIS DEL CORAZÓN

Desde una perspectiva íntima de intercomunicación del poema entre lector y autor, el poeta se aparece, radiante, con su capa, bonete y clarín de pregonero viejo. El poeta Paco es un súbdito rendido a tres grandes sentires:

1. El despecho.
2. La protección.
3. El pánico a la muerte.

Vayamos con el primero. Se trata de un despecho de origen amoroso, casi femenino, es el morro que pone el niño caprichoso, la frente alta y sudorosa que engalla el altivo artesano. *Despecho* casi como *venganza*. Arraigado, trágico hasta la paradoja, suicida hasta la ironía.

*Compañera de mi alma,  
ya nadie sabe quién eres;  
hasta tus propias raíces  
lloraban por conocerte.*

(Pág. 20)

A veces, la desesperanza es tan honda, tan majestuosa, que el poeta necesita un halo mítico para dar forma al sentimiento. Y brota la mayúscula como en un juego macabro, y nace un concepto de *no retorno*. Salgueiro entonces emplea el sadismo del abandono como una presencia venenosa más de la muerte:

*Plazuela de No Volver*

(Pág. 13)

*Calle del No Volverás*

(Pág. 44)

la calle, la plaza, lo cotidiano e inmediato usado como riel metafísico. Ir paseando y sacar del amasijo popular la doctrina de vida. Y este ámbito de lo familiar es el que nos va a dar la clave del que asistemáticamente propusimos como segundo sentir: la protección.

Acabamos de ver consumado el despecho de la realidad, que nada tiene que ver con el sueño. Venimos del maltrato de la ternura increíble de la mujer bequeriana (de la negación de la diosa de los mandiles que es damisela, que es muñequita frágil). Pues bien, ahora nos vamos a topar con el King-Kong que protege a la bella, que la mimó, que se expone al desprecio y al abandono sin pensarlo dos veces

*Está empezando a llover,  
debajito de mis manos  
yo te tengo que meter.*

(Pág. 19)

sí, he subrayado esa autoobligatoriedad que se impone Salgueiro y que da la talla de su desbordante humanidad.

A veces, en una misma copla aparecen los dos sentires, los dos latidos; el del corazón caliente que acerca la pulpa viva a la brasa

*El aire que tú respiras  
lo tengo en un relicario;  
me lo llevaré a la tierra  
escondido entre mis manos.*

(Pág. 12)

y, de seguido, el latir congelado, el plumazo rápido y frío

*Un arbolito planté;  
tú lo arrancaste un día  
y lo quemaste después.*

(Pág. 12)

Es la bofetada entera de la vida, que la siguiya nunca ha olvidado; es el contragolpe del mirar detrás de los días, del sacarse entera la arcada que nos hace bilis allá en lo hondo, en la «jondura» de las entrañas, donde no se puede resolver sin pescar alegrías y penas.

Y en el camino de la amargura topamos una y otra vez —una y otra copla— con el horror de la muerte. La crueldad, entonces, se hace una inmensa piedra fría:

*¡Maldita la araña negra,  
por los huesos me persigue,  
hasta la sangre me hiela!*

(Pág. 17)

La realidad «heraclitiana», la batalla de los contrarios, la dialéctica del ir viviendo por el ir muriendo fulge ahora. Y el fuego lo da una pasión desmesurada por la vida:

*¡Y saber que es una hoguera  
esta luz del corazón,  
que se ha de comer la tierra!*

(Pág. 20)

Fuego infinito, esperanza dantesca de un infierno omnipresente

*Aunque me coma la tierra  
y a mí me partan los huesos,  
esta hoguera de mi sangre  
tiene que seguir ardiendo.*

(Pág. 39)

Rebeldía ante la propia muerte y miedo y resignación al silencio que aguarda tras el umbral trágico. El poeta se advierte a sí mismo. Y al plantar cara se condena:

*No lo vayas a olvidar:  
por aquella puerta oscura  
también tienes que pasar.*

(Pág. 9)

No hay un momento de respiro en este tránsito doloroso del sentir. Todo parece abocado a lo apocalíptico; Francisco Salgueiro, en trance flamenco de pánico a la muerte, escribe sin un temblor su propia Pasión, una pasión mayuscularia si no bíblica, que le devuelve al principio, que cerrará el círculo sentimental, el pentagrama vital a golpe de corazón. Del pánico al despecho, con la esperanza callada de una resurrección:

*Puse los brazos en cruz;  
vinieron las golondrinas,  
pero no viniste tú.*

(Pág. 17)

Suena la guitarra. Junto a la ventana abierta, escrito en la pared blanca, brilla el aviso imborrable de que Paco Salgueiro está lleno de vida.

*Compañero de mi alma,  
nadie lo puede creer  
que se coman los gusanos  
boquita que yo besé.*

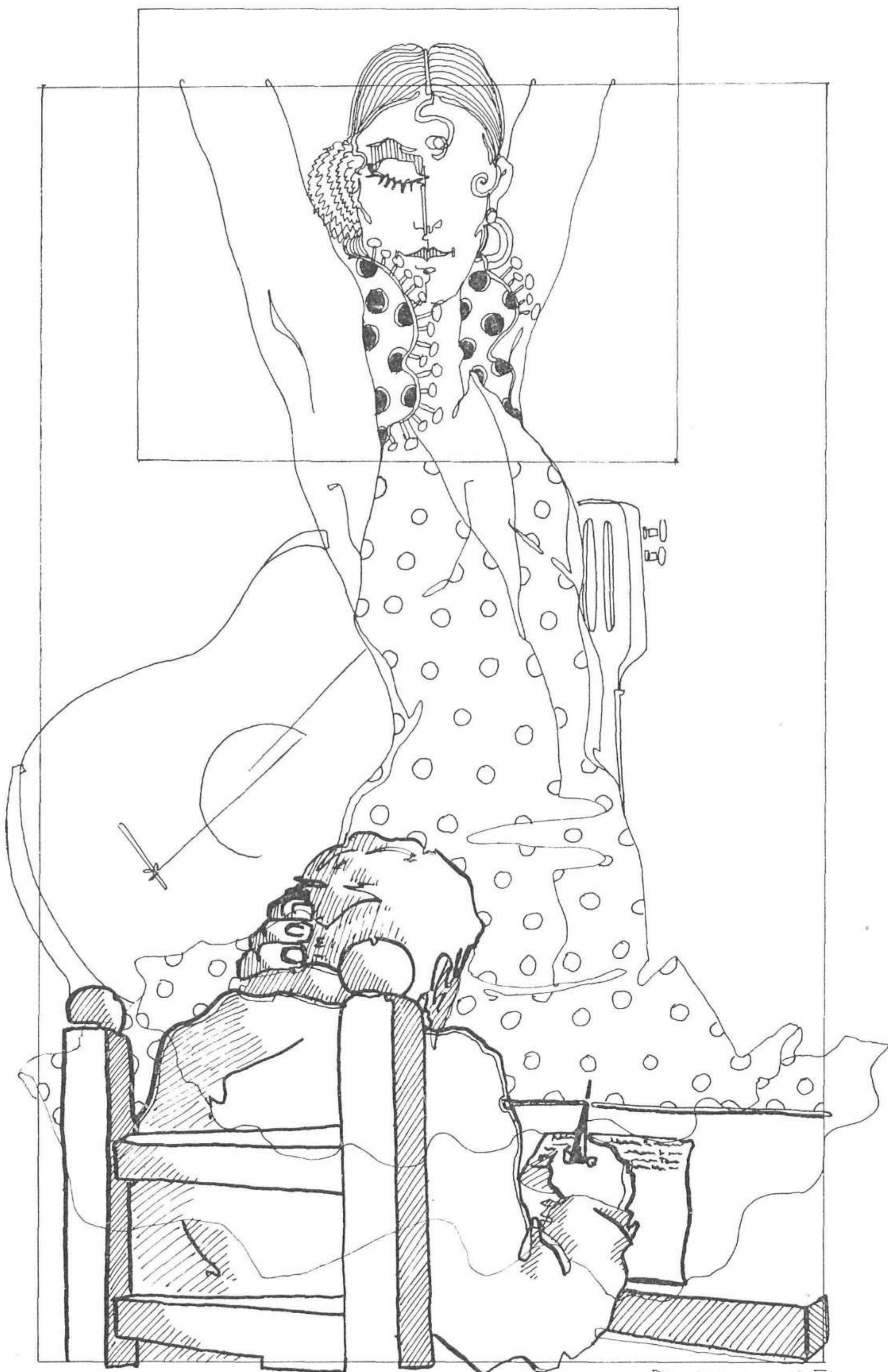
*Aquel hombre fue a parar  
a la callecita oscura,  
calle del No Volverás.*

*Mira qué amarga mi suerte:  
al nacer me condenaron  
a vivir mi propia muerte.*

(Pág. 44)

## CUANDO EL CANTE SE HACE DE GOLPES RABIOSOS

Admitiendo lo absurdo de apartar este apartado —y valga, por chula, la redundancia—, vamos a hacer un poco el re-



cuento de lo que el poeta dedica —a él inspira— de su inmediato entorno.

Ya dejó de ser lamentable, ya dejó de ser pastel prohibido: el grito del hombre. Ingenuo y deplorable es el seleccionador, el agrio censor que sepulta la rabia o la ilusión porque nacieron de una moral o de una manera humana de vivir distinta a la suya. Salgueiro dedica coplas enteras al golpe de corazón de sus compañeros, de esos otros hombres, grises, ocultos, lejanos, perseguidos, desconocidos, muertos, olvidados. Paco maneja, ahora y para ellos, con saña la fresadora de sus versos:

*Mi madre me lo decía  
y ella nunca me engañó:  
el martillito de oro  
puertas de hierro rompió.*

*Si es que sabes esperar,  
mañana serán limones  
las flores del limonar.*

*¡Quién lo había de decir;  
por no pisar la ceniza,  
en el fuego me caí!*

*A las claritas del día,  
cuando ya cantaba el gallo,  
al hermano de mi alma  
cuatro tiros le pegaron.*

(Pág. 32)

El cantaor mira ya el vaso vacío. Son las claritas del día. Huele a humo, duele el corazón de golpearlo toda la noche. La guitarra es un Fénix redivivo que alarga sus notas postreras. Se escuchan toses. Se escucha el cansancio. Por la ventana que se peina de claror escapa la última copla, se va susurrada, entre vino y humor agrio

*Mira qué mala fortuna:  
los pueblos se están quedando  
más solitos que la una.*

(Pág. 30) 13



Dr. José Antonio Pérez-Rioja

## DIÁLOGO CON LAS INSTITUCIONES Y CENTROS CULTURALES ♦

# EL CENTRO DE ESTUDIOS SORIANOS

Por José LOPEZ MARTINEZ

POR ser Soria una de las ciudades españolas de mayor arraigo literario, no hemos querido dejar fuera de esta serie de trabajos que venimos realizando el Centro de Estudios Sorianos. Situada entre el Urbión y el Moncayo, sobre la meseta del alto Duero, Soria y sus tierras están presentes en capítulos muy importantes de la historia de nuestras letras. La tradición comienza desde el propio Romancero y prosigue con el marqués de Santillana, marcando su cota más alta con Bécquer y Antonio Machado, sin olvidar al maestro Gerardo Diego. Por otra parte, el centenario de Machado hace que Soria sea noticia durante todo el año en los medios informativos y culturales del mundo hispánico en especial.

De la creación del Centro de Estudios Sorianos y de todo lo relacionado con sus actividades nos habla su presidente, el doctor don José Antonio Pérez-Rioja. Nos dice que el Centro se fundó el año mil novecientos cincuenta y uno por un grupo reducido de estudios de la localidad, entre los que figuraba él.

—Inmediatamente tuve el honor de ser elegido por unanimidad secretario de la recién nacida institución, con la grata aunque difícil tarea de estructurarla y ponerla en marcha. A los cuatro años de ilusionada labor, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nos dio el *espaldarazo* a nivel nacional, incorporándonos —como uno de sus centros locales adscritos— al Patronato *José María Quadrado*.

La misión principal del Centro consiste en impulsar y desarrollar los estudios de investigación soriana, en una amplia dimensión multidisciplinar, a la vez que la de fomentar y acoger todas aquellas iniciativas o tareas culturales complementarias o estimulantes de esa misma tarea

estudiosa. La Junta de gobierno, presidida, como queda dicho, por don José Antonio Pérez-Rioja, la forman actualmente don Teógenes Ortego Frías, don Heliodoro Carpintero, don Víctor Higes Cuevas y don Clemente Sáenz Ridruejo.

—¿Actividades más sobresalientes realizadas en los últimos años?

—De una parte, la intensificación de los trabajos de bibliografía soriana; de otra, la conmemoración —en mil novecientos setenta— del centenario de los hermanos Bécquer (exposición, ciclo de conferencias, publicaciones) y la iniciación, desde el verano de mil novecientos setenta y uno, de los Cursos de Estudios Hispánicos para universitarios españoles y extranjeros.

### ACTOS, TAREAS Y CURSOS DE ESTE AÑO

En lo que se refiere a este año, cabe destacar la participación del Centro de Estudios So-

rianos —con una Ponencia sobre *Archivos*— en el Pleno del Patronato *José María Quadrado*, celebrado en la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, el mes de febrero; y el homenaje a Machado, con una exposición bibliográfica en la Casa de Cultura, diez lecciones dentro del IV Curso de Estudios Hispánicos y un ciclo de conferencias sobre el epígrafe general *Antonio Machado y Soria*, a cargo de Heliodoro Carpintero, Julián Marías, Enrique Lafuente Ferrari, Rafael Lapesa, Manuel Terán y José Antonio Pérez-Rioja, que darán luego ocasión a publicar un libro sobre dicho tema, editado por el Patronato *José María Quadrado*.

—Hablemos del capítulo de publicaciones.

—El Centro, desde su fundación, publica la revista *Celtiberia*, de investigación local y de periodicidad semestral. Sus cuarenta y nueve números publicados hasta la fecha constituyen ya un importante acervo documental en Historia, Arqueología, Arte, Literatura, Geología y otras

materias sobre Soria y su provincia, esencial para cualquier estudio que hoy se inicie sobre tales disciplinas. Publica, además, como Anexos de *Celtiberia*, la colección *Biblioteca Soriana*, ya con quince obras de carácter monográfico.

—Quisiéramos alguna información sobre dicha colección en la que seguramente habrá obras de verdadero interés.

—Entre las más recientes cabe citar *Bécquer y Soria (Homenaje en el primer centenario de su muerte)*, por varios autores (mil novecientos setenta); *Leyendas de Soria* (mil novecientos setenta y uno), recopiladas y anotadas por don Florentino Zamora, anterior presidente e ilustre investigador, recientemente fallecido; *Guía literaria de Soria* (mil novecientos setenta y tres), libro que, como posible modelo de guías literarias regionales o provinciales, me encomendó el Patronato *José María Quadrado*; y la última, que acaba de salir hace dos meses, una *Bibliografía soriana*, que me ha cabido el honor de dirigir —con la colaboración de los señores Zamora y Carpintero— en la que se registran, clasificadas por materias, más de dos mil títulos de obras o trabajos relacionados con Soria y su provincia, instrumento de consulta que ha de tener indudable utilidad para los estudiosos de nuestra historia local.

### VIDA CULTURAL SORIANA Y HOMENAJE A MACHADO

Seguimos conversando con don José Antonio Pérez-Rioja, sobre algunos de sus libros, sobre la vida cultural soriana en estos momentos, sobre cómo está celebrando la ciudad el centenario de Machado.



Un aspecto de la «Exposición Bibliográfica sobre Antonio Machado», celebrada en la Casa de la Cultura de Soria, en el mes de julio de 1975

—Quisiera que la información al respecto no viniera de mí mismo, sino desde *fuera*, desde cualquiera que, con máxima objetividad, venga a esta ciudad de veintiséis mil habitantes, donde—y basten estos dos solos ejemplos— puede comprobar que la Casa de Cultura celebra, cada año, más de doscientos actos (en mil novecientos setenta y cuatro, entre ellos, treinta y cinco conferencias y veintiséis sesiones académicas, diecinueve conciertos y veintitrés audiciones musicales, cuarenta y seis sesiones de largometrajes y cine documental, trece exposiciones, entre otros muy diversos) y que en la Biblioteca Pública—integrada en aquélla y que hoy se aproxima a los cuarenta y dos mil volúmenes, sin contar una hemeroteca local y gran abundancia de medios audiovisuales— ha efectuado, en mil novecientos setenta y cuatro, ciento seis mil cuatrocientos treinta y cuatro servicios de lectura, en sala y en préstamo. Aparte, naturalmente, de otros actos del propio Centro de Estudios Sorianos, la Caja de Ahorros, la Sección Femenina, Juventudes, centros docentes y otros grupos o entidades, que completan una panorámica cultural de indudable dinamismo.

—Soria y Machado. ¿Cómo está conmemorándose el centenario?

—Del homenaje a Machado, aparte de algunas otras manifestaciones en la ciudad y en algún punto de la provincia, cabe destacar—como se ha dicho anteriormente— el homenaje celebrado en la Casa de Cultura, así


como la citada exposición bibliográfica, compuesta de ediciones de obras de Antonio Machado y otras en colaboración con su hermano Manuel, biografías y bibliografías, estudios críticos generales sobre su obra, estudios sobre Antonio Machado y Soria y una *Corona Poética* u homenaje de otros poetas al máximo cantor de Soria: la exposición, coincidente en parte con el IV Curso de Estudios Hispánicos, atrajo a un público selecto y bastante numeroso a la vez. Por otra parte, el número cuarenta y nueve de la revista *Celtiberia* ha dedicado una separata homenaje a Antonio Machado, la cual ha visto la luz en los primeros días del mes de julio.

### PROYECTOS Y MIEMBROS NUMERARIOS DEL CENTRO

Don José Antonio Pérez-Rioja acaba de ser nombrado presidente del Centro de Estudios Sorianos. ¿Cuáles son sus proyectos?

—En primer término, mantener y superar—si es posible— la línea de rigor intelectual y de exigencia investigadora, trazada desde la fundación de la entidad. Y, a la vez, el propósito firme de formar nuevos equipos de jóvenes investigadores, que continúen en un futuro próximo la tarea iniciada hace ya veinticinco años. Si cualquier tipo de investigación o estudio requiere una preparación y una vocación a prueba, aún más la investigación local, porque con medios siempre escasos y un horizonte más limitado en todos los aspectos,

SORIA (ESPAÑA)



**IV CURSO DE ESTUDIOS  
HISPANICOS**

VERANO DE 1975  
(14 de julio - 13 de agosto)

Organizados por el  
Centro de Estudios Sorianos  
(C. S. de I. C.)  
en la  
CASA DE CULTURA

tos, exige un sacrificio y una dosis de entusiasmo todavía mayores.

Como colofón de este trabajo queremos hacer mención a todos los miembros numerarios del Centro. El señor Pérez-Rioja nos facilita la lista: la ya citada Junta directiva, cuyos miembros—y además, don Emilio Ruiz Ruiz—constituyen el Consejo de Redacción de *Celtiberia*. Los colaboradores de honor de *Celtiberia*: don Vicente García de Diego, don Gerardo Diego, don Pedro Laín Entralgo, don Julián

Mariás, don Luis Pericot, don Pablo de Fuenmayor, y los profesores extranjeros, Helen F. Grant, Anne Zielinski, Armistead y Elizabeth Chesley Baity. Los siguientes socios de honor: Diputación Provincial de Soria, Ayuntamiento de Soria, Caja General de Ahorros y Préstamos de Soria, don Ignacio Bertrand y Bertrand (Gijón), marquesa viuda del Saltillo (Madrid), don Epifanio Ridruejo Botija (Madrid), don Moisés Calvo (Zaragoza), don Gonzalo Ruiz Pedroviejo (Soria), marqués del Vadillo (Tera, Soria), conde de la Puebla de Valverde (Soria), don José Fernando de Mesa y Hocés (Madrid), Ayuntamientos de Covaleda y de Vinuesa, duque de Frías (Madrid), marqués de Dávila (Madrid), Centro Soriano de Zaragoza, don Juan José Rivas Extremera (Zaragoza), don Antonio Torroba (Madrid), don José González de Gregorio (Madrid), señora viuda de Torroba Llorente (Madrid), marqués de Surco (Madrid), don Félix Sebastián Febrel (Bilbao), conde de Castejón de Agreda (Madrid), marqués de Velamazán (Madrid), marqués de Santa Coloma (Las Arenas, Bilbao), marqués de G. de Castejón (Madrid), marqués de Yurreta y Gamboa (Las Arenas, Bilbao), conde de la Almodena (Madrid), Banco de Bilbao, doña Iciar Alzola de Gandarias (Bilbao) y don Ramón Gonzalo Zamora (Rubí, Barcelona).

Además, un número—indeterminado y siempre abierto—de colaboradores, no sólo de Soria y su provincia, sino en el resto de España y en algunos puntos del extranjero.



## EL VERANO Y SUS LECTURAS

Las características físicas y psicológicas del verano son totalmente propicias a la lectura en profundidad, a la lectura seria y, mayor, a la lectura planificada y monográfica.

No excluimos otra posibilidad ni menospreciamos otras iniciativas. Nuestra tesis no es excluyente. Lo que sí hacemos es mantener y propugnar la idea arriba proclamada.

El verano tiene tres notas que convienen beneficiosamente a la lectura:

1. El verano nos da más tiempo: junto a nuestros días de vacaciones, es innegable que todo el resto de la temporada estival nos ofrece—por razones del ritmo de vida planteado en esas fechas—

algunas horas más de ocio que las que nos brinda el curso.

2. El verano connota un mayor reposo: el clima de cierta pasividad, la proliferación de actividades «cerradas por vacaciones» y la propia disposición climatológica sensibilizan más en nosotros el reposo, que se busca más y mejor.

3. El verano parece como si rejuveneciera nuestras fuerzas: el reposo, el aumento de tiempo y el tono vital que sube de nivel en esta temporada nos embarga de una mayor serenidad, mayor claridad mental y mejores condiciones generales biológicas.

He aquí tres disposiciones óptimas para la lectura: tiempo para

la dedicación; reposo para mejorar la atención y comprensión; energía vital para transformar la lectura en ideas propias, en regeneración cultural

Concebimos la referida «lectura mayor» de una manera programada y monográfica... ¿Estamos pensando en el lector profesional? No. Estamos pensando en el lector simplemente. Que acude al libro, a sus libros, no ya para evadirse—excelente menester cuando se trata de relajar el tenso arco del estudio o la labor diaria—sino para realimentarse.

JOSE LUIS LEZAGA

(El Libro Español, agosto 1975.)



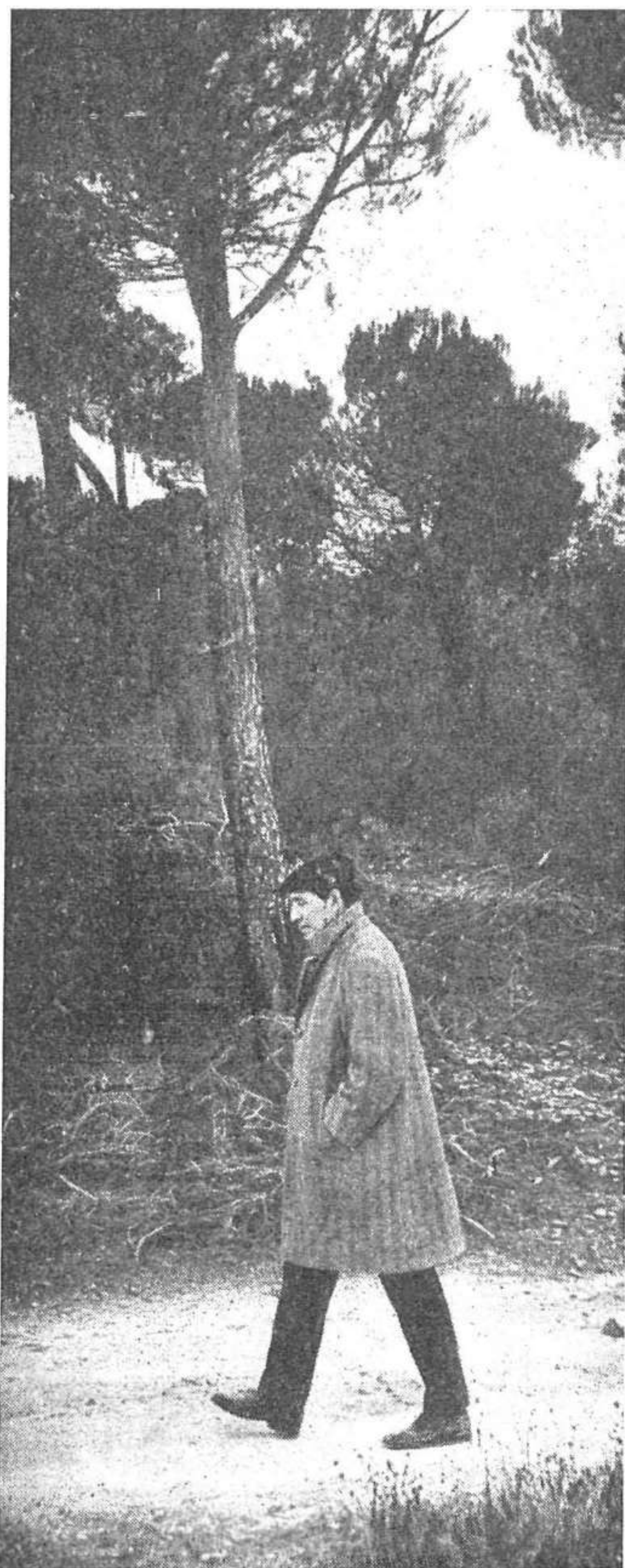
## MIGUEL DELIBES

### MI OBRA Y EL SENTIDO DEL PROGRESO

[...] En esta tesitura, mis personajes se resisten, rechazan la masificación. Al presentárseles la dualidad técnica-naturaleza como dilema, optan resueltamente por ésta, que es, quizá, la última oportunidad de optar por el humanismo. Se trata de seres primarios, elementales, pero que no abdican de su humanidad; se niegan a cortar las raíces. A la sociedad gregaria que les incita, ellos oponen un terco individualismo. En eso, tal vez, reside la última diferencia entre mi novela y la novela objetiva o behaviorista. Ramón Buckley ha interpretado bien mi obstinada oposición al gregarismo cuando afirma que en mis novelas yo me ocupo «del hombre como individuo y busco aquellos rasgos que hacen de cada persona un ser único, irrepetible». Es ésta, quizá, la última razón que me ha empujado a los medios rurales para escoger los protagonistas de mis libros. La ciudad uniforma cuanto toca; el hombre enajena en ella sus perfiles característicos. La gran ciudad es la excrecencia y, a la vez, el símbolo del actual progreso. De aquí que el Isidoro, protagonista de mi libro Viejas historias de Castilla la Vieja, la rechace y exalte la aldea como último reducto del individualismo: «Pero lo curioso —dice— es que allá, en América, no me mortificaba tener un pueblo y hasta deseaba que cualquiera me preguntase algo para decirle: "Allá, en mi pueblo, al cerdo lo matan así o asao." O bien: "Allá, en mi pueblo, la tierra y el agua son tan calcáreas que los pollos se asfixian dentro del huevo sin llegar a romper el cascarón..." Y empecé a darme cuenta entonces de que ser de pueblo era un don de Dios y que ser de ciudad era un poco como ser inclusero y que los tesos y el nido de la cigüeña y los chopos y el riachuelo y el soto eran siempre los mismos, mientras las pilas de ladrillos y los bloques de cemento y las montañas de piedra de la ciudad cambiaban cada día y, con los años, no quedaba allí un solo testigo del nacimiento de uno, porque mientras el pueblo permanecía, la ciudad se desintegraba por aquello del progreso y las perspectivas de futuro.»

Esto ya expresa en mis personajes una actitud ante la vida y un desdén explícito por un desarrollo desintegrador y deshumanizador, el mismo que induce a Nini, el niño sabio de Las ratas, a decir a Rosalino, el encargado, que le presenta el carburador de un tractor averiado, «de eso no sé, señor Rosalino, eso es inventado». Esta respuesta displicente no envuelve un rechazo de la máquina, sino un rechazo de la máquina en cuanto obstáculo que se interpone entre los corazones de los hombres y entre el hombre y la Naturaleza. [...]

(Del discurso de ingreso en la Real Academia Española.)



### La caza de la perdiz roja (Fragmento)

—¿Roja, jefe? ¿A qué ton le dice usted roja a la perdiz?  
—Se dice roja, ¿no?  
En el rostro del Juan Gualberto, el Barbas, se dibuja un gesto socarrón, displicente. Alza los hombros:  
—¡Hombre, por decir!  
—La perdiz tiene el pico rojo, ¿no?  
—A ver.  
—Y las patas rojas, ¿no?  
—A ver.  
—Entonces...

El Juan Gualberto es taimado y sentencioso. Lo era ya veinte años arriba, a raíz de cumplir los cincuenta. El buen perdicero, el perdicero en solitario, reserva la premura para una necesidad. Verbigracia: cuando el

bando apeona hacia la ladera y es preciso sorprenderle a la asomada. Por lo demás, el Juan Gualberto, el Barbas, es cauto y cogitabundo; gusta de llamar al pan, pan y al vino, vino:

—Por esa regla de tres lo mismo podía decirle usted roja a la chova de campanario.  
—Lo mismo.

Pero el cazador, que conoce la perdiz pardilla, la perdiz andina y la perdiz nórdica, sabe que ninguna como la patirroja:

—Mire usted, Barbas, para bajar una pardilla o una perdiz cordillerana basta con reportarse.

El Barbas, para aculatar mejor la escopeta, saca el brazo derecho fuera de la americana. Su hombro izquierdo está tazado deshilachado por el tirón del morral. El Juan Gualberto, el Barbas, lleva más de cincuenta años en el oficio y conoce el ganado y sus trochas y sus querencias. Cuando echa un cacho en el campo se coloca en el cruce de dos caminos, al amparo de un carrasco, porque la liebre, como es sabido, busca el perdedero por las veredas:

—La caza no avisa.

—No avisa; no, señor.

—Ya conoce usted el refrán: al cazador, leña; al leñador, caza.

—Así es.

El Juan Gualberto utiliza una escopeta de gatillos exteriores, mohosa y desajustada, que no vio la grasa desde la guerra de Marruecos. Cuando tira, para extraer el cartucho vacío, introduce por la boca del cañón una ramita seca de fresno a modo de baqueta y empuja hasta que sale. El Juan Gualberto, el Barbas, fuma sin echar humo, fuma una vieja colilla que es en su boca como la lengua, un apéndice inseparable. A veces la prende con un chisquero de mecha, de fuego sin llama, y, en esos casos, en torno al Barbas se forma una atmósfera irrespirable, de paja quemada. Pero el Barbas, prende su colilla para dejarla apagar otra vez:

—Es la manera de sacarle el gusto al tabaco, jefe.

El perro del Juan Gualberto, el Barbas, atiende por «Sultán», y está viejo y sordo y desdentado como el amo. Es un perrote carniseo y zambo, fruto de un cruce pecaminoso de loba y pastor. Pero aún rastrea y se pica y, si la pieza aguarda, hasta hace una muestra tosca y desangelada, las muestras de «Sultán» son inevitablemente toscas y desangeladas, pero advierten, sirven, al menos, para que uno se ponga en guardia. Y si la liebre se arranca, ladra y alborota como un podenco.

—¿Qué tiene usted que decir de este perro?

—Nada.

—Por eso —el Barbas mira tiernamente para el bicho—. Al animal sólo le falta hablar.

El Juan Gualberto, el Barbas, para todo encuentra salida y si el cazador le dice que su perro es viejo, ya se sabe, replicará que los años dan experiencia. Y si el cazador le dice que nada para Castilla como un perdiguero de Burgos, dirá que los perros de raza son como esos señoritos de escopeta repetidora y botas de media caña, que luego no pegan a un cura en un montón de nieve. Y si el cazador le dice que su perro ha perdido los vientos, le saldrá con que los vientos únicamente sirven para enloquecer a los perros y levantar las perdices en el quinto pino.

A menudo, el Juan Gualberto, se queda como pensativo, la colilla perdida entre los pelos de la cara, la frente fruncida noblemente bajo la boina pringosa, la misma boina que dejó en el pueblo, allá por el año nueve, para sentar plaza.

—Digo yo que qué tendrá esto de la caza que cuando le agarra a uno, uno acaba siendo esclavo de ella.

—Así es.

—Digo yo, jefe, que esto de la caza tira de uno más fuerte que las mujeres.

—Más fuerte.

—Y más fuerte que el vino.

—Más.

Al Barbas, es punto menos que inútil andarle con altas filosofías. La caza tira de uno porque sí, porque se nace con este sino, como otros nacen para borrachos o para mujeriegos. Para Juan Gualberto, el Barbas, la caza tira de uno y sanseacabó. Al Barbas, es punto menos que inútil mentarle a don José Ortega y Gasset.

—¿Era ese señor una buena escopeta?

—Era una buena pluma.

—¡Bah!



# Navidad sin ambiente

Don José Ortega entendía que mediante la caza todavía el hombre civilizado «puede darse el gusto durante unas horas o unos días de ser paleolítico», es decir, de retornar a un estado provisional de primitivismo. No es una mala razón. Mas aún cabe preguntarse si un ejercicio que requiere tamaño sacrificio queda compensado por el hecho de sentirse paleolítico durante una jornada. El cazador presume que don José Ortega omitió volver la medalla, es decir, recapacitar en las ventajas del retorno, o sea en la revalorización de las pequeñas cosas, en las satisfacciones que ordinariamente desdeñamos: unas zapatillas, unas alubias calientes, un baño tibio o un brasero de picón de encina. De este modo, la caza se convierte en un doble placer, en un placer de ida y vuelta. Durante seis días de la semana el cazador se carga de razones para olvidar durante unas horas los convencionalismos de la civilización, la rutina cotidiana, lo previsible. Al séptimo, sale al campo, se satura de oxígeno y libertad, se enfrenta con lo imprevisto, siente la ilusión de crear su propia suerte... pero, al propio tiempo, se fatiga, sufre de sed, padece calor o frío. En una palabra, en una sola jornada, el cazador se carga de razones para abandonar su experiencia paleolítica, y retornar a su estado de domesticidad confortable.

—Desengañese, jefe, el torero torea porque tiene sangre torera y el cazador, caza porque tiene sangre cazadora. Esto de la caza nace con uno; se mama. Todo lo demás son cuentos.

El Juan Gualberto mira de frente y al mirar ahonda, le desnuda a uno por dentro y el cazador titubea. En la frente, bajo la boina, se le dibujan al Juan Gualberto unos surcos profundos, paralelos, como los de la nava, abajo, en derredor del Castillo.

—Madrugar—añade, y escupe, y el escupitajo tiembla unos segundos en la púa de un cardo reseco—. Para el cazador no es sacrificio madrugar. El sacrificio es acostarse la noche del sábado. ¿Es cierto esto, jefe, o no es cierto?

Al cazador le basta el presentimiento de una perdiz para que en su interior se desate una revulsión psíquica. El cazador puede asegurar que ni un solo día de caza oyó el despertador. Es él—el cazador—quien a las seis y media de la mañana—hora que durante el resto de la semana salta sobre él en la total inconsciencia—despierta al despertador oprimiéndole el ombligo para que no alborote. Antes, de doce a seis, el cazador se ha despertado media docena de veces. Contra esto no hay quien luche.

—Tanto le digo del hambre, el frío o el dolor de pies. ¿Es que le duelen a usted los pies, jefe, cuando se le arranca una perdiz bien recia de entre unas escobas?

—No señor; no duelen.

—¿Y siente frío entonces?

—No, Barbas.

—¿Y siente hambre?

—Tampoco.

El Barbas levanta el dedo índice a la altura de su boina:

—Por eso—dice.

El Juan Gualberto, el Barbas, tiende la noble, profunda mirada sobre la nava apuntada de cereales. Del otro lado, se encadenan los tesos, blancos y desguarnecidos, como una muralla.

En puridad, el cazador no siente la fatiga o el hambre o el frío sino cuando la ausencia de caza es total; cuando tras horas y horas de patear el monte no salta pieza, ni se observa rastro de ellas, como si ese trozo de mundo hubiese sido previamente arrasado para su propio escarnio. Basta, sin embargo, que una perdiz se arranque en ese instante para que toda molestia se disipe; para que surja, de nuevo, el hombre íntegro y ávido que era el cazador al iniciarse la jornada. Ante una perdiz que apeona surco arriba o en raudo vuelo hacia el monte, el cazador se electriza, en fulminante metamorfosis se convierte en hombre-primitivo, se estimulan sus facultades de acecho, mimetismo y simulación. En suma, ante una perdiz que escapa, el cazador se siente desafiado. Toda una ardua jornada de fatigas e incomodidades no logrará sino encontrar el reto. El cazador no cesará mientras no procure a «su rival» un escarmiento.

—Ella nunca ponía el Niño de esa manera —dijo Chelo al sentarse a la mesa.

—Es lo mismo; cámbialo. Ni me di cuenta.

Cati se pasó delicadamente las manos por las mejillas sofocadas.

—Sentaos—dijo.

Raúl y Tomás hablaban junto a la chimenea.

Dijo Chelo:

—Mujer, es lo mismo. El caso es que el Niño presida, ¿no?

La silla crujió al sentarse Raúl, a la cabecera. Elvi rió al otro extremo.

—Deberías comer con más cuidado —dijo—. Yo no sé dónde vas a llegar.

Dijo Frutos:

—¿Por qué no habéis prendido lumbre como otros años?

A Cati le temblaba un poco la voz:

—Pensé que no hacía frío —levantó sus flacos hombros como disculpándose—. No sé...

—Bendice —dijo Toña.

La voz de Raúl, a la cabecera, tenía un volumen hinchado y creciente, como el retumbo de un trueno:

—Me pesé el jueves y he adelgazado, ya ves. Pásame el vino, Chelo, haz el favor.

Dijo Cati:

—Si queréis, prendo. Todavía estamos a tiempo.

Hubo una negativa general; una ruidosa, alborotada negativa.

—¿No bendices? —preguntó Toña.

Agregó Frutos:

—Yo, lo único por el ambiente; frío no hace.

Cati humilló ligeramente la cabeza y murmuró:

—Señor, da pan a los que tienen hambre y hambre a los que tienen pan.

Al concluir se santiguó.

Dijo Elvi:

—¡Qué bendición más original, chica! Ella nunca bendecía así.

Rodrigo miró furtivamente a su izquierda, hacia Cati:

—Se me hace raro no verla aquí, a mi lado, como otros años.

Tomás, Raúl y Frutos hablaban de las ventajas del «Seat 600» para aparcar en las grandes ciudades. Dijo Raúl:

—En carretera fatiga. Es ideal para la ciudad.

Chelo tenía los ojos húmedos cuando dijo:

—¿Os acordáis del año pasado? Ella lo presentía. Dijo: «Quién sabe si será la última Navidad que pasamos juntos.» ¿No os acordáis?

Hubo un silencio estremecido, quebrado por el repique de los cubiertos contra la loza. Raúl estalló:

—Llevaba veinte años diciendo lo mismo. Alguna vez tenía que ser. Es la vida, ¿no?

Cati carraspeó:

—Esa bendición se la oí un día al padre Martín. Es sobria y bonita. Me gustó.

Tomás levantó la voz:

—A mí, como no me gusta correr, tanto me da un coche grande como uno pequeño.

Elvi fruncía su naricita respingona cada vez que se disponía a hablar. Dijo:

—Raúl tiene pan, pero haría mejor pidiéndole a Dios que no le diese hambre. Si no, yo no sé dónde va a llegar.

Elena pasaba las fuentes alrededor de la mesa. Y cuando Elvi habló, unió su risa espontánea a la de los demás.

—No, gracias, hija; no quiero más —dijo Frutos con un breve gesto de la mano. Rodrigo denegó también. Dijo luego:

—Ella ponía la lombarda de otra manera. No sé exactamente lo que es, pero era una cosa diferente.

Raúl se volvió a Tomás:

—Pero, bueno, ¿quieres decirme qué kilómetros haces tú?

Dijo Frutos:

—Con la chimenea apagada no me parece Nochebuena, la verdad.

Toña saltó:

—No es la chimenea.

Cati se inclinó hacia Rodrigo:

—Está rehogada con un poco de ajo, exactamente como ella lo hacía.

Elvi arrugó su naricilla:

—Sigo pensando en esa bendición tuya, tan original, Cati. Creo que no está bien. Para arreglar ese asunto entre los que tienen hambre y los que no tienen hambre, me parece que no es necesario molestar a Dios. Sería más sencillo decirles a los que tienen pan y no tienen hambre, que les den el pan que les sobra a los que tienen hambre y no tienen pan. De esa manera, todos contentos, ¿no os parece?

Tomás se soliviantó un poco:

—Haga los kilómetros que haga. Yo no tengo necesidad de correr, y en carretera tanto me da un «Seiscientos» como un «Mercedes»; es lo que te quiero decir.

—A mí no me parece Nochebuena —dijo Frutos después de observar atentamente la habitación—. Aquí falta algo.

Chelo amusgó los ojos y miró hacia Cati:

—Cati, mona —dijo—, si te miro así con los ojos medio cerrados, como vas de negro, todavía me parece que está ella —se inclinó hacia Raúl—: Raúl —añadió—, cierra los ojos un poco, así, y mira para Cati. ¿No es verdad que te recuerda a ella?

Cati hizo un esfuerzo para tragar. Toña hizo un esfuerzo para tragar. Raúl hizo un esfuerzo para tragar. Finalmente, entrecerró los ojos y dijo:

—Sí, puede que se le dé un aire.

Rodrigo se dirigió a Frutos, cruzando la conversación:

—No te pongas pelma con el ambiente. No es el ambiente. Es la lombarda, y el besugo también. Este año tienen otro gusto.

Frutos enarcó las cejas.

—Lo que sea no lo sé. Pero a mí no me parece que hoy sea Nochebuena.

Cati descarnaba el alón del pavo nerviosamente, con increíble destreza. Luego se lo llevaba a la boca con el tenedor en porciones minúsculas.

Dijo Raúl:

—Pásame el vino, Chelo, anda.

Chelo le pasó la botella. Inmediatamente se incorporó y, sin decir nada, colocó al Niño en ángulo recto con el largo de la mesa, encarando a Cati. Inquirió:

—¿Y así?

Dijo Elvi:

—No os molestéis. Es la bendición tan rara de Cati la que lo ha echado todo a perder.

Toña gritó:

—¡No es la bendición!

—Bueno, no os pongáis así. Lo que hay que hacer es beber un poco —dijo Raúl—. El ambiente va por dentro.

Y repartió vino en los vasos de alrededor. Frutos se puso en pie y sacó del bolsillo una caja de fósforos:

—Aguarda un momento —dijo—. ¿Tenéis un papel? —se dirigió a la chimenea.

Chelo le dijo a Toña:

—Toña, por favor, cierra un poco los ojos, así, y mira para Cati.

—Déjame —dijo Toña.

Las llamas caracoleaban en el hogar. Frutos se incorporó con una mano en los riñones. Voceó mirando al fuego:

—Esto es otra cosa, ¿no?

Añadió Chelo:

—Yo no sé si es por el luto o que...

Frutos reulaba sin cesar de mirar a la lumbre:

—¿Qué? ¿Hay ambiente ahora o no hay ambiente?

Hubo un silencio prolongado. Rodrigo lo rompió al fin. Le dijo a Cati:

—¿Pusiste manzanas en el pavo?

—Sí, claro.

Rodrigo encogió los hombros imperceptiblemente. Frutos apartó su silla y se sentó de nuevo. Continuaba mirando al fuego. Toña le dijo irritada:

—No te molestes más; no es el fuego.

Elvi frunció su naricita:

—Cati —dijo—, si probaras a bendecir de otra manera, a lo mejor...

Se oyó un ronco sollozo. Raúl dejó el vaso de golpe, sobre la mesa.

—¡Lo que faltaba! —dijo—. ¿Pues no está llorando la boba ésta ahora? Cati, mujer, ¿puede saberse qué es lo que te pasa?

de Nueva York

# HEMINGWAY, VIVO EN UN MUSEO

Por José María CARRASCAL

Trece años después de que decidiera terminar su vida con un escopetazo, Ernesto Hemingway sigue admirando al gran público e intrigando a los investigadores. El primero compra sus obras como en los días álgidos de su fama. Los segundos rastrean incesantemente por su personalidad, tratando de descubrir su secreto, que como la dama de Wilde, tal vez sea el no tenerlo.

Para ayudar a estos últimos acaba de inaugurarse en la Biblioteca «Presidente Kennedy», de Waltham, Massachusetts, un archivo Hemingway, que contiene buena parte de la herencia escrita y fotografiada dejada por el escritor en su aventurera existencia. Allí se encuentran los manuscritos, algunos a mano, otros a máquina, de Adiós a las armas, Por quién doblan las campanas, Islas en la corriente, El viejo y el mar y Fiesta. Falta, sin embargo, Jardines en el edén, novela no publicada en 1946, sobre la que Carlos Beker, el biógrafo «oficial» de Hemingway, ha dicho que «está llena de ineptitud». Tampoco están, por ahora, las miles de cartas privadas, los manuscritos de sus historias cortas y los artículos para revistas del escritor. En esto, como en tantas cosas, se nota la mano vigilante de Mary Hemingway, la viuda del novelista, tan cuidadosa de su reputación después de muerto como en vida. Fue ella la que ha hecho la casi entera donación, y al preguntársele por qué había elegido la Bi-

blioteca J. F. Kennedy para depositar los documentos, ha contestado que porque su marido admiraba al asesinado presidente, cuyos objetivos se aproximaban a los ideales de vida de aquél. Algo también habrá tenido que influir la relación personal, ya que el matrimonio Kennedy invitó alguna vez a Mrs. Hemingway a la Casa Blanca.

Las 15.000 páginas ahora disponibles van a ofrecer trabajo durante años a los estudiosos de Hemingway, que proliferan fascinados por la personalidad del Premio Nobel y Pulitzer. Los documentos pueden ser examinados tan sólo con permiso de la viuda, pero se confía en que ésta será «generosa». Un reportero del New York Times ha metido ya sus narices entre ellos y nos dice que una de las cosas que más pronto emerge es la influencia que F. Scott Fitzgerald ejerció sobre su amigo y colega. Así, entre los papeles se encuentran dos comienzos de Fiesta, descartados por consejos de este escritor, y nueve páginas a lápiz de Fitzgerald de crítica previa a la publicación de Adiós a las armas (por cierto que una de las cosas que se comprueban es el cuidado con que Hemingway seleccionaba sus títulos, habiendo examinado hasta nueve para esta novela, entre ellos: «Tristeza y placer», «Amor en la guerra» y «He fornicado, pero en otro país y al lado del lecho de la muerte»). Los comentarios de Fitzgerald sobre Adiós son tan precisos

como agudos: «Esto podría resistir un buen corte», dice en una ocasión; «Aquí estás un poco hipnotizado contigo mismo», apunta en otra, para para sentenciar en una tercera: «Esta parte o se elimina o se reescribe». No faltan, sin embargo las palmadas: «¡Qué hermoso libro es éste!», termina, a lo que Hemingway añade un comentario irreverente, pues hay que decir que sus papeles le muestran como hombre de lenguaje fuerte.

Fitzgerald influyó también en la conformación definitiva de Fiesta (cuyo título en inglés es El sol también sale), la historia de la generación perdida americana en Europa entre las dos guerras mundiales, cuya versión mecanografiada fue precedida por otra escrita a lápiz en cuadernos escolares franceses, que curiosamente lleva el título de Fiesta. Esta versión comienza con los San Fermín de Pamplona, que más tarde se metería en el interior del libro. Por cierto que uno de los pasajes que fueron descartados revela la fascinación que sobre Hemingway ofreció el toreo. Hablando admirativamente de un joven matador, dice: «Toreros como éste son tan raros como Caruso... hay abundantes tenores y no falta de sopranos, como hay toreros aceptables, pero cuando sale uno verdaderamente grande usted conoce la diferencia.»

Como decíamos al principio, trece años después de su muerte, Hemingway continúa siendo objeto de tanta atención popular como de controversia para los críticos.

Los detractores le acusan de ser un sentimental, antiintelectual, pasado de moda, cuasi conservador, fascinado por la muerte y el combate. El profesor Grebstein, de la Universidad de Nueva York y autor de Hemingway Craft, dice que el novelista ha sido falsamente interpretado: «No estaba sublimizando la guerra, ni la caza, ni el matar, sino que hablaba de la muerte en un sentido simbólico.» «Su mayor aportación es que hizo la literatura respetable para un montón de personas que estaban completamente apartadas de ella», apunta el profesor Bruccoli, de la Universidad de Carolina del Sur, quien concede: «Si, en muchos aspectos hoy nos parece un conservador. No hay en sus obras ni sexo en grupo, ni drogas, ni quema de edificios, hoy casi obligados. Pero Hemingway permanece debido al código de absoluta integridad con el arte, y al diablo con la moda.»

En cualquier caso, ya el hecho de que se discuta sobre él muestra que sigue vivo. Más que su museo.

# Arquit para “el vien

**R**ICARDO Bofill, fundador y director del Taller de Arquitectura, de Barcelona, es noticia en París. Si las cosas no se tuercen, él será el principal encargado de realizar el «aménagement du Trou des Halles», operación urbanística de envergadura en el emplazamiento del antiguo Mercado Central de la capital francesa. Tratado con reservas por la prensa y por la opinión pública—no tanto porque se discutan sus cualidades y competencia, sino por la manera poco democrática en que el Consejo Municipal de París decidió sobre las maquetas presentadas—nuestro dinámico e imaginativo compatriota sometió un proyecto moralmente avalado de antemano por el propio Presidente de la República y cuya idea general ha sido aprobada, pero a la cual deberán incorporarse ciertos elementos de otro de los planes. A la hora en que escribimos, se estudia el proyecto definitivo sobre nuevas bases y Bofill trabaja conjuntamente con otros dos arquitectos franceses: La Tour d'Auvergne y Aillaud, este último nombrado oficialmente a última hora.

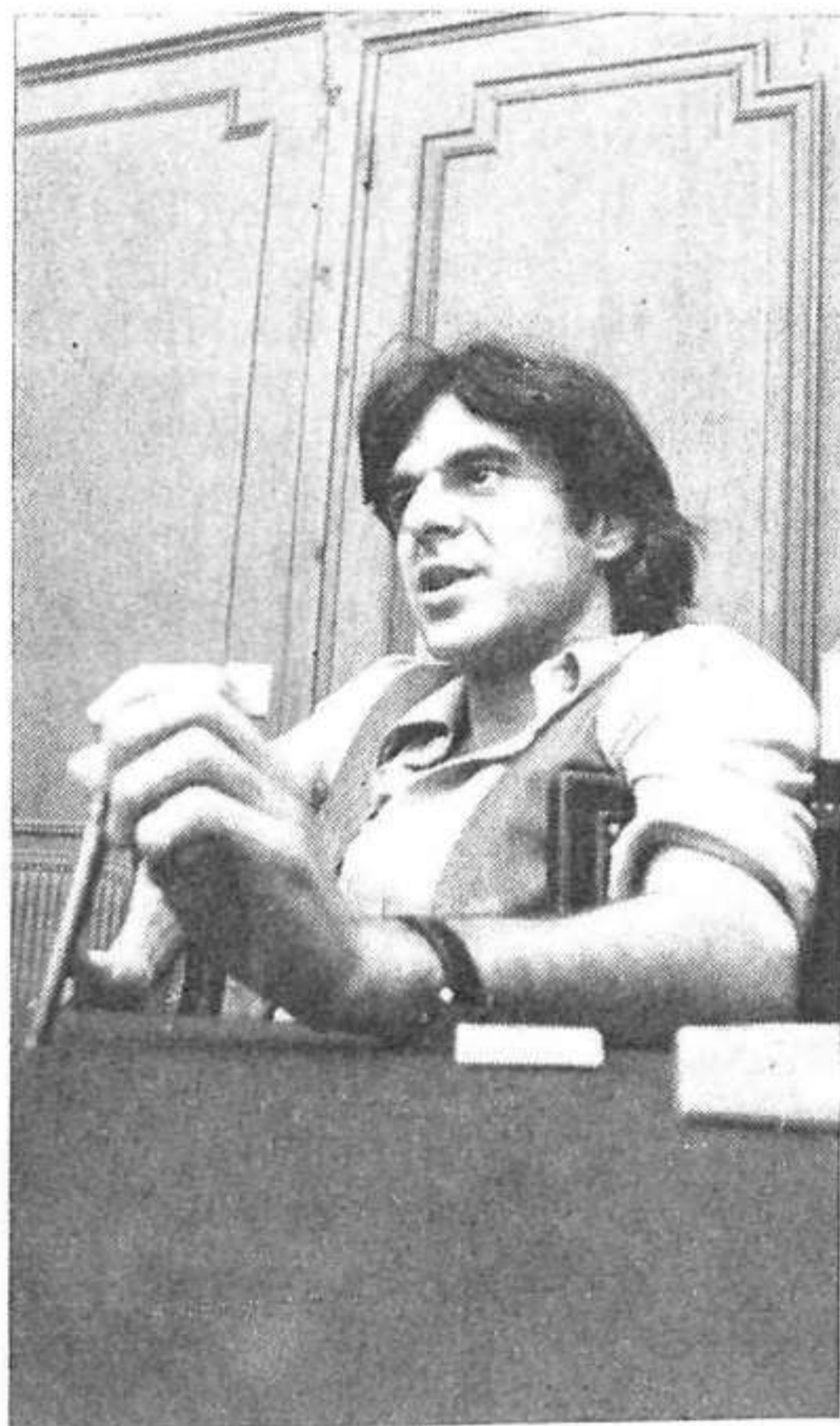
La brecha abierta en el corazón de París está aún lejos de ser cerrada. La operación es más compleja de lo que parece y el consejo de especialistas llamado a consulta no ha salido con poderes absolutos para empezar a actuar. Tres arquitectos admitidos a presentar sus maquetas: monsieur Bernard, monsieur de La Tour d'Auvergne y Ricardo Bofill, a quien todo el mundo daba de antemano como designado ya por el propio Presidente de la República. Este asunto del «Agujero de les Halles» tiene complicaciones que afectan a centros motores y sensibles, además de la llaga doliente desde que, hace unos años, se desmantelaron los famosos pabellones

de París

# ecto español

# tre de París”

por María Fortunata PRIETO BARRAL



Bofill, durante una conferencia de prensa

de hierro que construyera el modernista Baltard. Una parcela de París desventrada, un enorme foso cuya utilización implica ahora el acondicionamiento de 15 hectáreas, en uno de los barrios más antiguos de la capital, en torno a una iglesia gótica.

No son simples los problemas de urbanismo y reconstrucción, sobre todo cuando se trata de una ciudad como París, histórica, monumental y con difíciles exigencias de tráfico. A lo cual vienen a añadirse enrevesados trámites de gestión, financiación, responsabilidad, acuerdos y desacuerdos entre las jurisdicciones municipales y estatales, etc. Las inevitables rivalidades y los intereses inmediatos, lamentable desproporción entre la mezquina escala del mandato temporal de

unos cuantos y la envergadura de una realización que ha de quedar ahí para todos y para la posteridad. Con ésta van cuatro veces que el Consejo Municipal de París se pronuncia definitivamente. Y todavía no es seguro que la decisión no haya de ser rectificada. Todo está ahora en cómo Bofill acepte el convenio de injertar algunos de los elementos de otro arquitecto y compartir con él ciertas responsabilidades. No, el asunto no es fácil.

Dada la importancia de la operación y cómo Francia presume de democracia, podía haberse esperado un amplio concurso internacional: una ciudad como ésta pertenece al patrimonio universal y todas las iniciativas hubieran sido pocas para lograr lo mejor, sin olvidar la opinión popular que hubiera aportado, probablemente, opiniones de buen sentido práctico. La gente llamada a vivir en el lugar conoce e intuye mejor, muchas veces, las ventajas y los inconvenientes que los teóricos de la planificación sobre el papel. No ha sido así. El reproche que surge unánime es que todos los responsables se han inclinado servilmente a la voluntad del Presidente—el «Príncipe» de turno, aunque ahora sea el jefe de una República—que parece estar firmemente convencido por las ideas de Bofill, a quien ha recibido una vez.

El asunto se remonta a 1968. En previsión de lo que se haría al quedar derruido el Mercado Central, unos cuantos arquitectos franceses fueron invitados a presentar maquetas y las seis seleccionadas se expusieron al público, que acudió numerosísimo: 60.000 personas se pasaron y protestaron ante proyectos verdaderamente inadecuados en el mejor de los casos, horribles algunos de ellos. Y el Consejo Municipal tuvo el buen acierto de rechazarlos todos, sin alarmarse

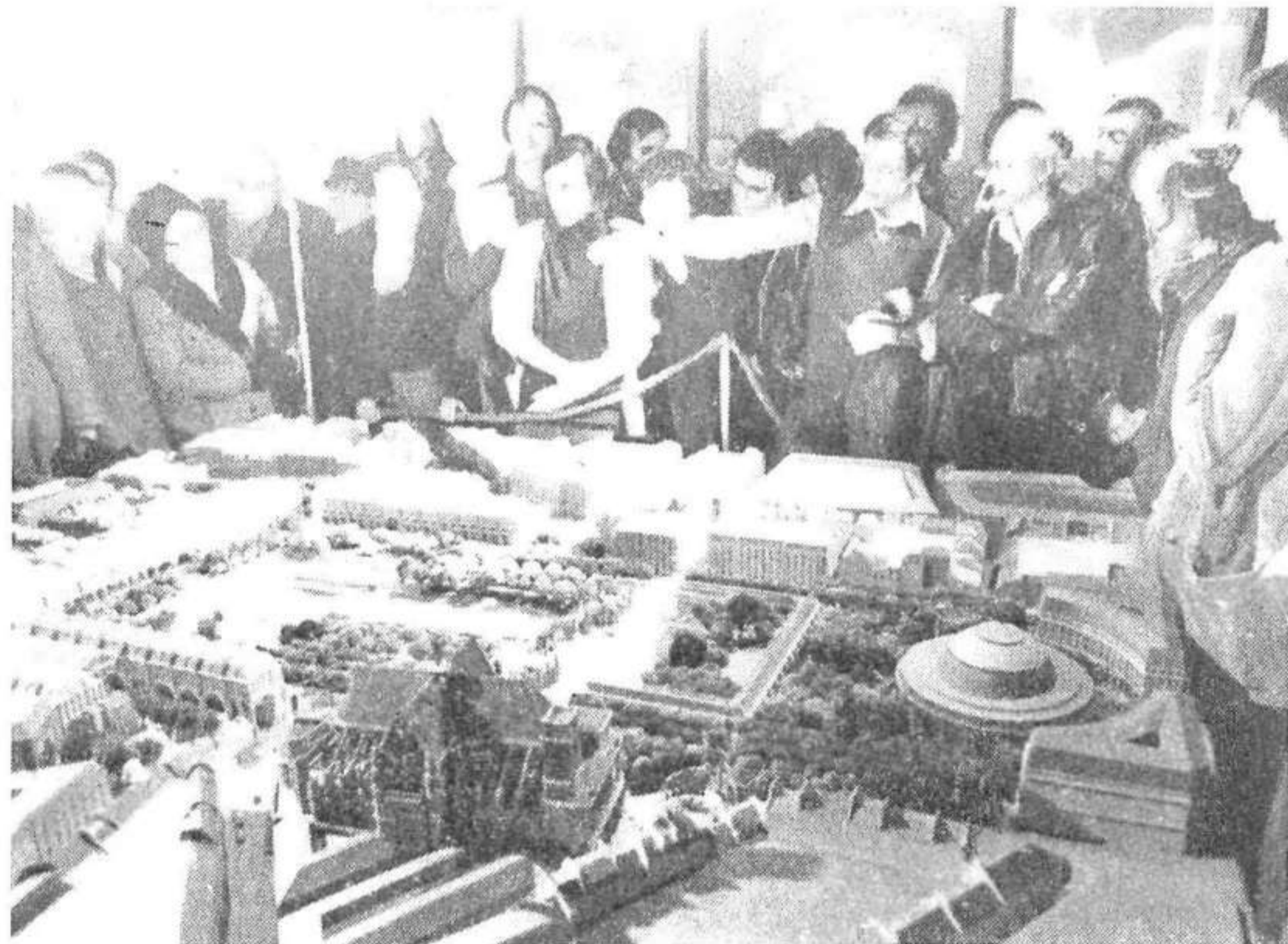
demasiado, esa es la verdad, de tan frustrante primer tanteo. En aquel momento, la idea principal era un gran complejo comercial, suerte de «shopping center» internacional, que el Presidente condenó, felizmente, con un veto inapelable, exigiendo en su lugar una zona de arbolado. Siete años después no se ha encontrado todavía la fórmula idónea, y el «Trou des Halles» sigue abierto, motivo de sarcasmos, bromas y críticas más o menos acerbas: los periódicos y la radio inventan risibles concursos para llenar el tremendo agujero.

## A MERCADO MUERTO, URBANISMO NUEVO

Por fin, hace unos meses, se volvió a convocar discretamente a ocho o diez arquitectos, entre los cuales ya figuraba Bofill, y se preparó con igual discreción una encuesta restringida que permitía dar la sensación de que ha habido consulta pública. De hecho, sólo tres maquetas fueron seleccionadas y expuestas durante nueve días en el ayuntamiento, junto a una «urna de ideas» en la que todo visitante estaba invitado a depositar su opinión. Unas 20.000 personas han acudi-

do a examinar los proyectos, pero sólo se han manifestado poco más de 4.000 y sus observaciones, clasificadas de manera ambigua, no reflejan la realidad. Incomprendiblemente, el proyecto que ha recogido más sufragios es el que se ha eliminado. En resumen: la maqueta de Bernard recibe 700 adhesiones; la de La Tour d'Auvergne, 250 votos, y la de Bofill, solamente 100 sufragios. Sin embargo, en general, un 55 por 100 de votantes parece preferir la arquitectura del español, mientras que la mayoría encuentra sosas y faltas de carácter las construcciones de los otros proyectos. El Consejo Municipal de París decide que se estudie una nueva maqueta tomando como base la idea general de Bofill con algo de lo que propone el señor de La Tour d'Auvergne.

Sin pecar de partidismo, hay que reconocer que el proyecto de Bofill es netamente superior a los otros dos, inspirado en una síntesis de los estilos galo-romanos. «Arquitectura pretenciosa y decadente» han calificado sus adversarios con injusticia a todas luces «chauvinista». Los soportales en arcada tienen muy bella traza y convienen al clima lluvioso; la vegetación está bien



Uno de los colaboradores de Bofill explica ante los visitantes



Demolición de los pabellones de Baltard

## BENJAMIN MUSTIELES ENTRE EL PASADO Y EL FUTURO

(viene de la pág. 36)

Azorín. Las palabras del escritor vienen como anillo al dedo para retratar al escultor: callado, severo, amable, casi humilde si no se le adivinara la pasión por su obra, poco dado a reuniones sociales y al que es más fácil hallar en casa que en tertulias, aunque si le encontráis en ellas no le será difícil admitir vuestras ideas, aunque seguramente nunca las compartirá.

Benjamín Mustieles recibió de su padre, otro Mustieles escultor y levantino, el amor por su oficio. Ya de niño conoció el litoral del mar de todos los clasicismos, y por las playas de Burriana y Castelldefels recibió las brisas de todas las gracias helenísticas. Y se le entró el color y la luz en los ojos para hundirse en el alma y pugnar por salir hacia las formas y hacia los lienzos. Que, como es lógico, nuestro Benjamín empezó ya en pintor y en creador de volúmenes y en soñador de versiones humanas para transformar bloques de piedra y pellas de barro.

En este extraño laberinto urbano madrileño, que hace que un mismo número de una casa tenga duplicado y triplicado, hemos visitado al escultor en la calle de Tutor. Sucede que la casa de los artistas siempre encierra sorpresas para el visitante, y la de Mustieles nos depara una de las más agradables. Porque si sabíamos que el matrimonio es una de esas parejas a las que el arte y la pasión por la belleza ha completado su mejor entendimiento, la esposa, Esperanza Sigüenza, es una de nuestras mejores concertistas de violín—he aquí

que ahora sabemos que el hijo, el tercer Mustieles, promete al futuro artístico de la familia la continuación de una dinastía en la que nuestro visitado es hoy el Presente y en el que el padre constituye el mejor orgullo de un reciente pasado de escultores.

«En Mustieles—dice su biógrafo, José Ramón Ametller—se notan a la perfección sus años de estudio en Italia y Francia, sus viajes por Inglaterra, Holanda, Bélgica, pero es, sin lugar a dudas, París la ciudad que más influencia ha tenido sobre él en cuanto a su arte se refiere.» Y no vamos a ser nosotros quienes contradigamos esta afirmación, aunque sí aseguramos que esta influencia francesa no ha venido sino a completar la personalísima inspiración de Mustieles, sin que ninguna acción posterior haya logrado romper la armónica concepción de sus obras, todas ellas nacidas al socaire de las brisas mediterráneas, lo que quiere decir que Mustieles es un clásico al que por muy actual que resulte su obra se le adivina su pasión por la medita helenística, su decidida vocación hacia lo que nunca pasa, sino que queda inserto en esas líneas esenciales a las que cada vez va reduciendo más la acción de su mano. Porque éste es uno de esos que se dan cuenta de que la escultura, como la poesía, sólo se logra reduciendo retórica, buscando la palabra o la arista elemental, aquella donde reside la razón de la belleza.

En pasados tiempos—y sobre todo en su etapa francesa—Mustieles trabajaba una y otra vez líneas y rasgos, buscaba la gracia de la postura sorprendida o del gesto que quería ser inmobilizado. Naturalmente, el barro era el mejor elemento para estas creaciones, que más tarde fijaban para siempre su gracia en la perennidad del bronce. ¡Qué delicadeza la de esa muchacha encorvándose, que pudiera estar muy a gusto en cualquier fuente parisiense!

Pero Mustieles regresó a España, se quedó definitivamente en Madrid, y a los vientos que le llegaban de su Levante de la infancia se le unió su dedicación a la enseñanza del arte y por allí a la decantación de cada figura, a buscarle a la piedra sus más leves alusiones y a ir dejando así estas mujeres tendidas en las que todo es suge-

equilibrada con los volúmenes de piedra; un teatro en gradas al aire libre se presta a múltiples manifestaciones; los centros deportivos, locales sociales y comerciales, las viviendas y estaciones de metro que se imponían como condiciones básicas, quedan integrados sin destacar en un conjunto armónico y grandioso al mismo tiempo.

Tiene razón Bofill al insistir en que la sociedad actual está a punto de pasar de una época, caracterizada por la euforia del crecimiento y el alarde tecnológico, a otra de restricción y de nuevo humanismo. En la arquitectura, es bien sabido que la era precedente—o todavía en vigencia pero condenada ya—ha producido una desoladora uniformidad de gigantismo en la que el ingeniero ha prevalecido casi siempre sobre el arquitecto, con métodos estándar y una estética lamentable. El papel del urbanismo, de ahora en adelante, es reconstituir la cultura y el carácter de cada país, de cada región, estableciendo nuevas relaciones entre el hombre y su medio ambiente. Por eso, su proyecto tiene en cuenta la evolución histórica y las apetencias del profano habitante de hoy y de mañana.

### CONSIDERACIONES SOCIOLOGICAS

Naturalmente, las reacciones polémicas plantean interrogantes que no son triviales discusiones bizantinas de forma. Las estructuras de la sociedad ciudadana son tales que cabe preguntarse si la complejidad de las soluciones urbanísticas pueden ser asumidas por un hombre sólo, aun en el supuesto de que sea un genio. Y no es nada seguro que sea precisamente el arquitecto quien mejor puede preverlas y resolverlas. No hay siempre a mano un Miguel Ángel, un Bernini, un Mansart, para responder plenamente a la iniciativa de un «Príncipe» esclarecido, y las circunstancias son, de todas maneras, muy otras. Las consideraciones de orden social pueden jugar, hoy, un papel tan decisivamente importante como la estética y la funcionalidad, y el factor humano será el que, en definitiva, ponga el alma a posteriori, sancionando el acierto o el fracaso con instintivo e infalible veredicto. Numerosos son los ejemplos de construcciones bien concebidas, concienzudamente estudiadas, que no responden, sin embargo, en la práctica, a las previsiones y los habitantes acaban por darles un carácter diferente al inicial, mientras que, al contrario, por no se sabe qué misteriosa simpatía común, lugares menos adecuados cobran una vida intensa y un destino grandioso. Este mismo barrio que ahora está en candelero, es un caso así: los jubilados pabellones de Baltard, que habían constituido el viejo Mercado, se convirtieron en animado foro cultural por espontánea adhesión de la gente y allí donde se almacenaban hortalizas y se despachaban toneladas de carne, surgió una vida nueva, el «vientre de París» se hizo espíritu. Las estafalarias construcciones

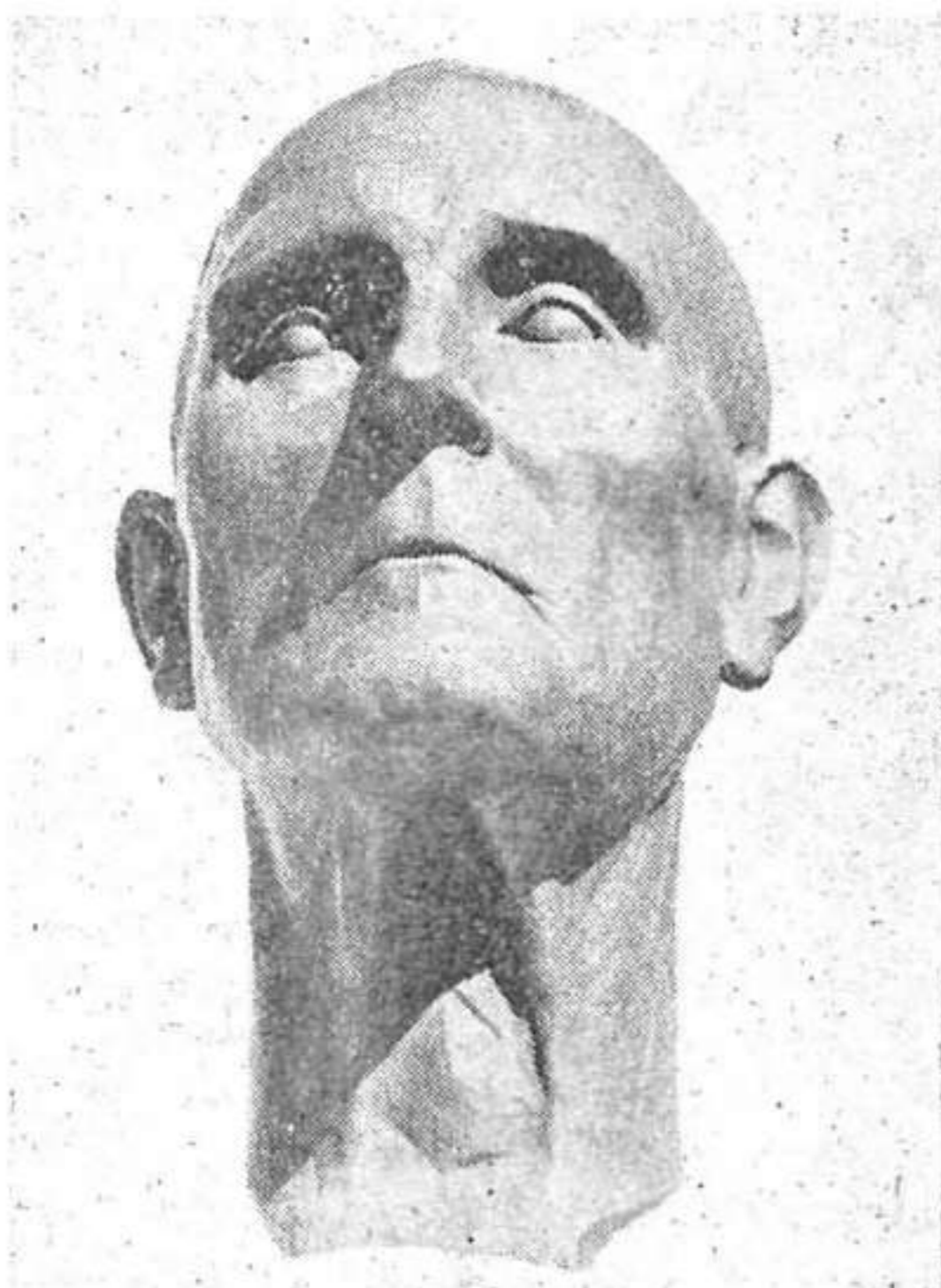
de hierro—modelo en su género, pero insólitas para cualquier aplicación funcional—, impregnadas todavía de olores a pescado y a casquería fueron durante un par de años catedral de gozosas manifestaciones culturales; allí se montó el mejor documento audiovisual sobre Picasso que jamás se haya hecho, allí tuvo más relieve que en parte alguna el Orlando Furioso, allí se iniciaron jóvenes compañías de teatro y de ballet y nació un comercio artístico que se hundió cuando se llevó a cabo la decretada destrucción que las autoridades habían sopesado con cordura.

### DEBATE RADIOFONICO SOBRE URBANISMO

En realidad, como muy bien ha puntualizado Bofill en un apasionado debate difundido por radio, no hay más que dos tipos de logros en el urbanismo: las aglomeraciones de carácter popular, anárquicas, que nos encantan por su tipismo, como son las ciudades árabes con sus zocos y sus casbahs, y la ciudad monumental impuesta por una autoridad autárquica o despótica, alardes tal vez de ambición y orgullo, pero que ofrecen algunos de los más maravillosos ejemplos. La situación en nuestra época es totalmente nueva. Por primera vez en la historia, el problema se plantea en una relación de factores proporcionales a tres dimensiones: la concepción, que puede no depender sólo de un arquitecto, sino de un equipo de creadores de varias disciplinas; la realización, que ha de resolver todas las dificultades materiales, y la utilización, por cuanto el sistema democrático debe tomar en consideración la opinión de los usuarios. Claro está que el tercer factor es tan amplio como se quiera, ya que no puede reducirse a la población estable del barrio ni siquiera a la de toda la ciudad o la de Francia entera.

¿Será Bofill ese creador genial que París está necesitando? Por de pronto, demuestra tener talla y autoridad para no equivocarse. Si se le tacha de ambicioso, nunca la ambición fue mala para los grandes empeños, y su posición es clara y valiente: las críticas en torno a su proyecto suelen ser motivadas por razones y circunstancias temporales, cuando es evidente que algo de tal trascendencia no puede ser pensado en función de la moda ni de la candente actualidad en el seno de un régimen. «Hay que mirar más lejos y con una visión histórica, dejando a un lado los politiqueros del momento.» «Toda sociedad que evoluciona me interesa, sea de derechas o de izquierdas», ha subrayado Ricardo Bofill, y la evolución en lo que atañe al urbanismo, es dar preferencia al espacio abierto, a los edificios destinados a actividades colectivas, a las áreas transformables según las necesidades, incluso en detrimento del principio de rentabilidad. En una palabra, la creación de una nueva ciudad donde el hombre pueda pasear y sentir la belleza de una fachada, de un árbol, de una fuente.

(Fotos de Evelyn Mesquida.)



rencia, armonía y, de manera especial, gracia y belleza.

A veces el artista, que siempre ha gustado preparar cada obra desde su primera idea con la paciencia del que sabe que para improvisar algo hay que tener alma y cuerpo propicios al milagro, vuelca sobre el dibujo sus primeras ideas, se esfuerza en resolver problemas y en diseñar escorzos y obras, pero ocurre que estos dibujos acaban por ganar su propio espíritu y lo que iba para diseño se va transformando en obra con vida propia y el dibujo del escultor se convierte también en obra definitiva, en la que el artista vuelca todo su sentimiento creador, de donde el escultor se nos transforma, claro está, en pintor de composición originalísima, donde las formas que iban para pesar en el volumen escultórico adquieren potencia de vuelo y entidad por sí mismas.

Pero hay algo que nos avisa de que estamos ante la obra de un escultor, por mucho que la belleza de los dibujos nos lo oculten: es la insistencia en la figura humana.

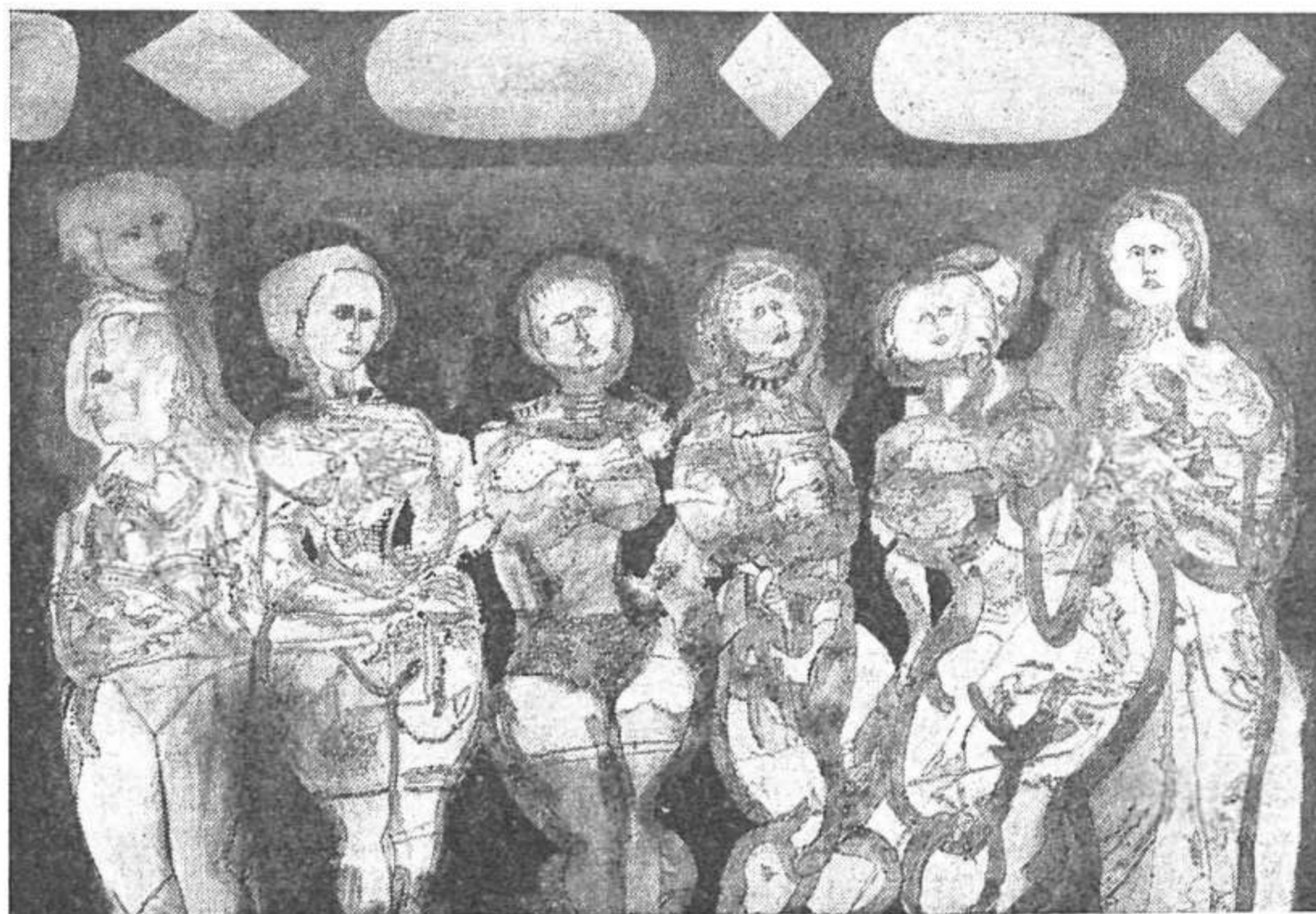
Los dibujos de Mustieles son una constante dedicación a lo que la figura humana tiene de milagro y de motivo de admiración. Hay en sus obras, tanto las escultóricas como las de

pintura, un halo de lirismo, de callada poesía que se desprende de estas muchachas o de estos hombres que han motivado su obra. Figuras de friso helénico, de pie monumental, como aquel que el propio artista ha levantado en honor del músico Granados. Y hay una constante, tanto en los dibujos como en la escultura, de gestos absortos, de brazos que juegan su papel en la armonía del conjunto, de torsos bellamente modelados para los que no es preciso que nada venga a interferir con ánimo de ornamentación la gracia o la simplicidad del conjunto. Y esto, que es viejo como el mismo arte, es lo que le da, precisamente, su más viva y palpitante actualidad, es lo que hace que sus figuras no envejecen ni pase de moda su escuela. Arte de hoy que él supo beber en la fuente directa del padre escultor y que, por su obra y por su sangre, irá hacia un mañana que no querrá saber mucho de modas y caprichos pasajeros, pero que tendrá que admitir como suyo, como de su misma época, esta razón de tanta silueta femenina, de tanta humanidad transida de amor a lo que nos rodea, de auténtica lección de arte en fin, que esto es lo que se desprende de esta obra y esta dedicación de Benjamín Mustieles.



## EL VENDAVAL CARDONA TORRANDELL Y SU VOCACION ETICA

Por Carlos AREAN



La pintura de Armando Cardona Torrandell es una de las más importantes que hoy se realizan en España en su modalidad, pero nos sería absolutamente imposible penetrar en sus implicaciones más queridas, caso de que no tuviésemos en cuenta en todo momento que el pintor se plantea en sus obras un problema ético y que hay siempre un compromiso entre su conciencia de hombre que lucha por la redención de los otros hombres y todo cuanto de una manera muy a menudo cáustica realiza en sus lienzos y en sus dibujos. Cardona sabe que el vértigo puede despertar en el espectador una tensión similar a la suya y que si el motivo de la obra es el dolor de una patriota torturada en una guerra colonialista, la pintura no pasa de ser un vehículo para una finalidad mucho más alta. Su sometimiento a los imperativos de una conciencia clara fue la que le obligó a penetrar con parsimonia en esa lucha por la vida en la que se encuentran metidos casi todos los pintores jóvenes en una sociedad como la del Occidente actual, en la que la oferta de obras de arte supera en exceso a la demanda. Cardona Torrandell pasó privaciones, pero no dio a conocer su primera obra, el «Retablo de las gentes», hasta que una vez cumplidos los veintiocho años llegó a la conclusión de que su manera de hacer se hallaba lo suficientemente conformada para que resultase la más idónea para una mejor comunicación de su ideario ético. Antes de alcanzar ese equilibrio entre idioma y contenido, prefirió trabajar en silencio y destruir muchos originales. Sus obras anteriores a 1956 ofrecían un anticipo de lo que es su labor actual, pero entre ambos

momentos había de atravesar Cardona Torrandell el de la excitación del color, la luminiscencia de la superficie y la intensificación de las búsquedas texturales. Todo ello lo realizó en un momento neofigurativo—cuando nadie hablaba todavía de nueva figuración—centrado en los primeros meses de 1959, y en otro no imitativo, cuya cima la alcanzó en 1960. Ambos momentos enriquecieron su oficio. Todo lo que entonces aprendió perdura en su manera de decir actual, pero, aunque ahora el trazo predomina con vibración más irrefrenable que antes sobre la marcha, su personalísima utilización contestataria de una neofiguración esquemática de raigambre expresionista, en la que subraya las amarras que la ligan a la realidad circundante.

En las obras dadas a conocer en 1956 había una ordenación con predominio muy marcado de verticales y horizontales en formatos preferentemente alargados. Cardona Torrandell dejaba fluir su predilección por las masas campesinas o se inventaba una escena de cuento de hadas o de pesadilla nocturna. Los colores eran planos y el dibujo esquemático, pero no a ultranza. Esa facilidad en la melodía de la línea, esa seguridad en los quiebros y ángulos del carbón o el lápiz al resbalar sobre el papel o el lienzo, era ya entonces tal como lo es hoy, cualidad predominante en la pintura de Cardona, aunque con aceptación de algunas levisimas degradaciones laterales en algunas figuras, lo que hacía que éstas pudiesen hallarse ceñidas, en un lado, por el color manchado y, en el otro, por la línea. Era también muy intensa en aquella época la búsqueda de situaciones arquetípi-



cas, la captación de una realidad profunda, en la que lo más importante no era el campesino o el caballo o el campo perdido en la lejanía, sino la vida interior de cada personaje. En otras obras de aquel mismo período—tal vez por contraste o por vía de complementación— su preocupación la constituían las máquinas, símbolos de una alienación nada literaria, pero se trataba siempre de unas máquinas absurdas, de unas bicicletas coronadas por un castillo, una botella o una cafetera, de entrelazamientos de tres ruedas y un ancla o de otros muchos entronques inusitados, intensamente eficaces por ello mismo para acelerar la toma de conciencia que preconizaba el autor. El color era denso, puro contraste y muy adecuado en su nitidez a los imperativos escuetos de la época técnica.

En el período intermedio aceptó Cardona Torrandell una ruptura transitoria de las amarras con lo real. La línea tan ágil y sugerente de su dibujo exactísimo desapareció casi por completo. Pintaba a base de grandes manchas y descubría la enorme emotividad que puede lograrse con disoluciones coloidales. El temple, el agua y el óleo tienen cada uno su lenguaje característico, pero si el disolvente se mezcla, la materia se distribuye con vetas y concentraciones, con resquebrajaduras y desparramamientos aparentemente incontrolables. Durante un par de años sacó Cardona Torrandell todo el partido posible de este procedimiento y utilizó como complemento del mismo las ordenaciones concéntricas, en las que alguna amplia mancha rotativa parecía envolver al resto de la composición y encerrarla en una especie de castillo interior.

Las máquinas siguieron apareciendo todavía en esta etapa, pero en el final de la misma volvió a sentirse Cardona obsesionado por la figura humana y pintó grandes rostros, en los que el pigmento se agrietaba y emergía en breves estrías. Esta nueva etapa, al igual que la intermedia, sacó todo el partido posible de ese invento barcelonés del color luminiscente y de la multitonización fundida al brillo y a la luz inventada. Al concentrar la luminiscencia en la totalidad del rostro, en unos ojos o en un ropaje, pasó ésta a ser un elemento más entre los que sostienen el vigor expresionista de los seres humanos que Cardona recrea-

ba con ansiedad desde su propio dolor. Era el preludio del compromiso político y ético en el que se sumió Cardona a partir de entonces. El dolor humano se convirtió poco a poco en su tema único y Cardona fustigó sin piedad y con clarividencia a todos los verdugos y se identificó con ternura y sin miedo con todos cuantos padecen hambre, soledad o persecución.

La etapa siguiente es ya la actual y surgió casi sin solución de continuidad. Las formas evanescentes requieren de nuevo una línea de dibujo, pero la desbordan habitualmente. Muy poco a poco fue suprimiendo Cardona el desparramamiento de las manchas, aunque no renunció ni a la matización interior, ni a la luz surgida desde el corazón de cada una de ellas. La línea, con su ritmo sinuoso o angulado y sus grosos cambiantes, se convierte en sustentáculo máximo de la intensidad expresiva. Todos los últimos lienzos tienen un trasfondo de dibujo agigantado y se completan a veces con encolados en los que la forma arrancada de un periódico es repintada y fundida en el conjunto de las grandes masas pintadas.

El trasfondo expresionista de Cardona se impuso en esta etapa de nuevo, pero se patentiza ante todo en la extensa serie de sus nuevos dibujos a la línea o a salpicado de mancha. Todo se logra en ellos sin trampa ni cartón. Huecos que palpitan en medio de la mancha rota en disolución coloidal, prolongan filamentosamente el movimiento de la forma por encima de la línea infinitamente enmarañada y quebrada del dibujo a pluma. Signos y figuras poseen plena autonomía con independencia del color o de la materia, pero se integran con ellos en su función plástica de intensificar la expresividad y en la ética de convertir por confluencia de todos los medios, en más eficaz la solidaridad o la denuncia. Es indiferente que Cardona realice una sola figura en formato normal vertical o una teoría siempre inacabada de múltiples personajes en uno horizontal desmesuradamente alargado. En ambos casos, el ritmo procede de dentro y no de fuera, y se concentra más en la línea en la abreviatura de la notación y en la capacidad sugeridora del quiebro nervioso y salpicado, que en la palpabilidad más unida y naturalista, pero menos cortante, de la mancha o de los volúmenes.

La pintura de Cardona lleva hasta sus últimas consecuencias todos los supuestos no formulados de la neofiguración esquemática. Este esquematismo, en el aspecto formal y en el del ritmo, parte en Cardona de un estudio de la forma interior de cada personaje, pero podría hablarse también de un segundo esquematismo, con el que capta lo esencial de cada ser humano, traduciendo plásticamente en el papel o en el lienzo y renunciando a todo añadido típico o convencional.

Es curioso que este análisis de las formas-madres de seres y cosas lo hayan realizado también, en el extremo opuesto, los pintores cubistas. No podían ser, no obstante, más dispares las intenciones. En el cubismo analítico el análisis era puramente formal y se limitaba, en principio, a una recuperación del rigor y el orden.

En Cardona el análisis permite condensar las tensiones y automatizar lo esencial que cada forma posee en cuanto sustentáculo de expresión. De ahí que los cubistas pintasen pausadamente sobre pautas de dibujo medio, en tanto la factura de Cardona, en la que el dibujo es también pintura, no podía ser otra cosa que gestual. Es la finalidad la que prima, y Cardona tenía que abreviar desgarradoramente su notación, pero no podía, debido a su deseo de comprometer al espectador en su combate extraplástico, limitarse a inventar unas armonías que no fuesen idóneas para desenmascarar un sistema o convertirse en un grito de alerta.

En algunas de las últimas obras de Cardona, los rojos ardientes, que eran antes tan sólo contrapuntos del gris y del negro, han comenzado a invadir con fulgores de fuego y de sangre la casi totalidad del soporte. Campesinos de Castilla o payeses de su tierra imponen sus trazos sobre estas llamaradas tensas y obsesionadas. El terror y la angustia pueden fundirse en última instancia con la esperanza, y Cardona acaba por ser constructivo siempre, incluso cuando parece destruir o desesperar. Su fe en el hombre lo guía, y su violencia es la del vendaval que deja expedito el camino y barre la niebla.

CARLOS AREAN

## Itinerario de EXPOSICIONES

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

«EL ARTE GRAFICO EN LA FUNDACION MAEGHT»,  
en la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada

Una extraordinaria exposición sobre «El arte gráfico en la Fundación Maeght» ha tenido lugar en la sede de la Fundación Rodríguez-Acosta, en Granada. La exposición incluía litografías y aguafuertes, sobre tirada única de setenta y cinco ejemplares, de Braque, Bury, Calder, Capdeville, Chagall, Chillida, Miró, Palazuelo, Tal-Coat y Tápies, entre otros, junto con una serie de ediciones originales ilustradas por estos y otros artistas, así como álbumes, monografías y libros de arte que resumen más de veinticinco años de actividad editorial, en la que artistas, poetas, escritores y artesanos han desarrollado su obra bajo estrictos criterios de calidad y rigor.

La Editorial Maeght, una de las de mayor prestigio mundial entre las de su género, fue fundada en París el año 1946, un año después de la apertura de la Galería del mismo nombre. En la muestra presentada en Granada, y dentro de las publicaciones, destacan como primicia editorial las monografías dedicadas al gran escultor Giacometti, los primeros estudios completos sobre la obra de Rebeyrolle, de Riopelle y Adami, y entre otros libros, los cuatro tomos sobre Arte Abstracto ampliamente ilustrados, obra de Michel Ragon y Michel Seuphor.

La editorial dispone de una sección dedicada a litografía y grabado donde cada artista realiza su obra, de la que una vez impresa artesanalmente se hace una tirada limitada de copias que van firmadas por su autor, destruyéndose las planchas después de la impresión.

EDUARDO SANZ,  
en la Galería Calidoscopio, de Zamora

Zamora cuenta con una nueva galería de exposiciones. Se trata de la galería Calidoscopio, que ha abierto sus puertas con una exposición de Eduardo Sanz. Composiciones con espejos, adosadas al muro, y formas escultóricas aparecen ornamentadas de muy diversa manera, combinando la inser-

ción sobre el espejo de formas geométricas pintadas: líneas, triángulos y círculos, con imágenes reflejadas, en una cambiante perspectiva óptico-cinética.

Hay una serie de espejos-retrato que se enfrentan al espectador para darle una imagen sugeridora del pasado, a través de la fotogra-

# LA PINTURA DE RAMON CASTAÑER

## TESTIMONIO DEL HOMBRE Y DE SU ENTORNO

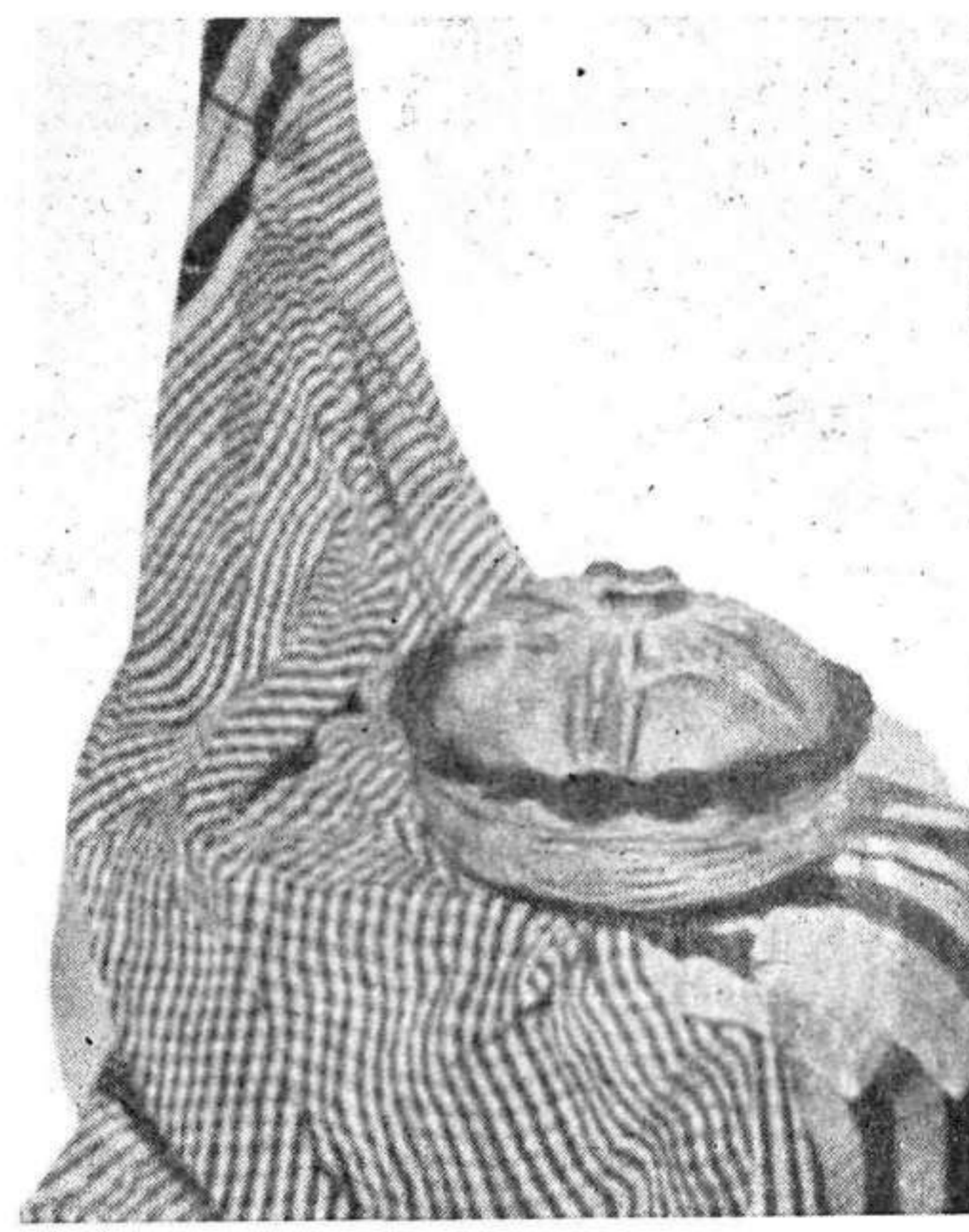
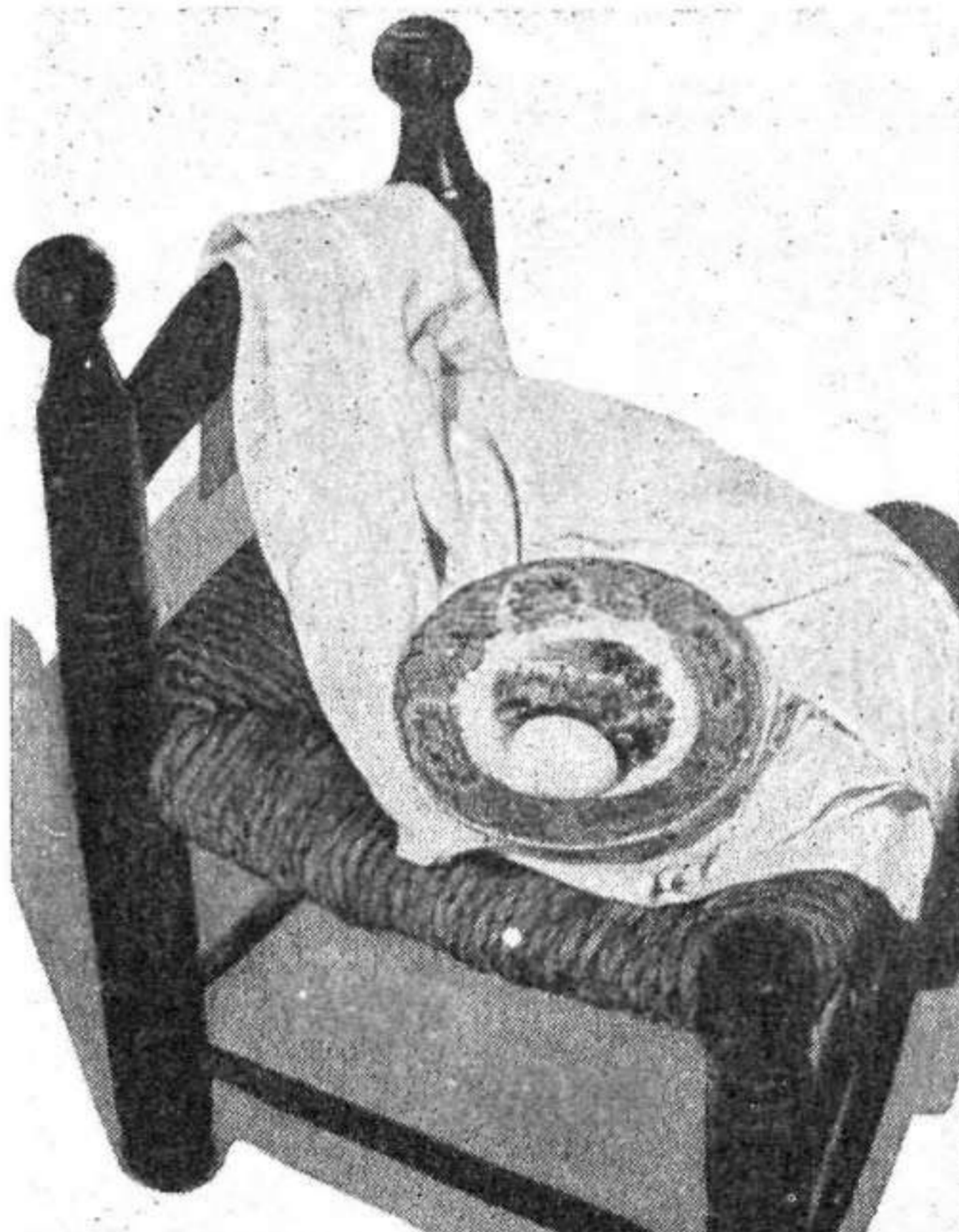
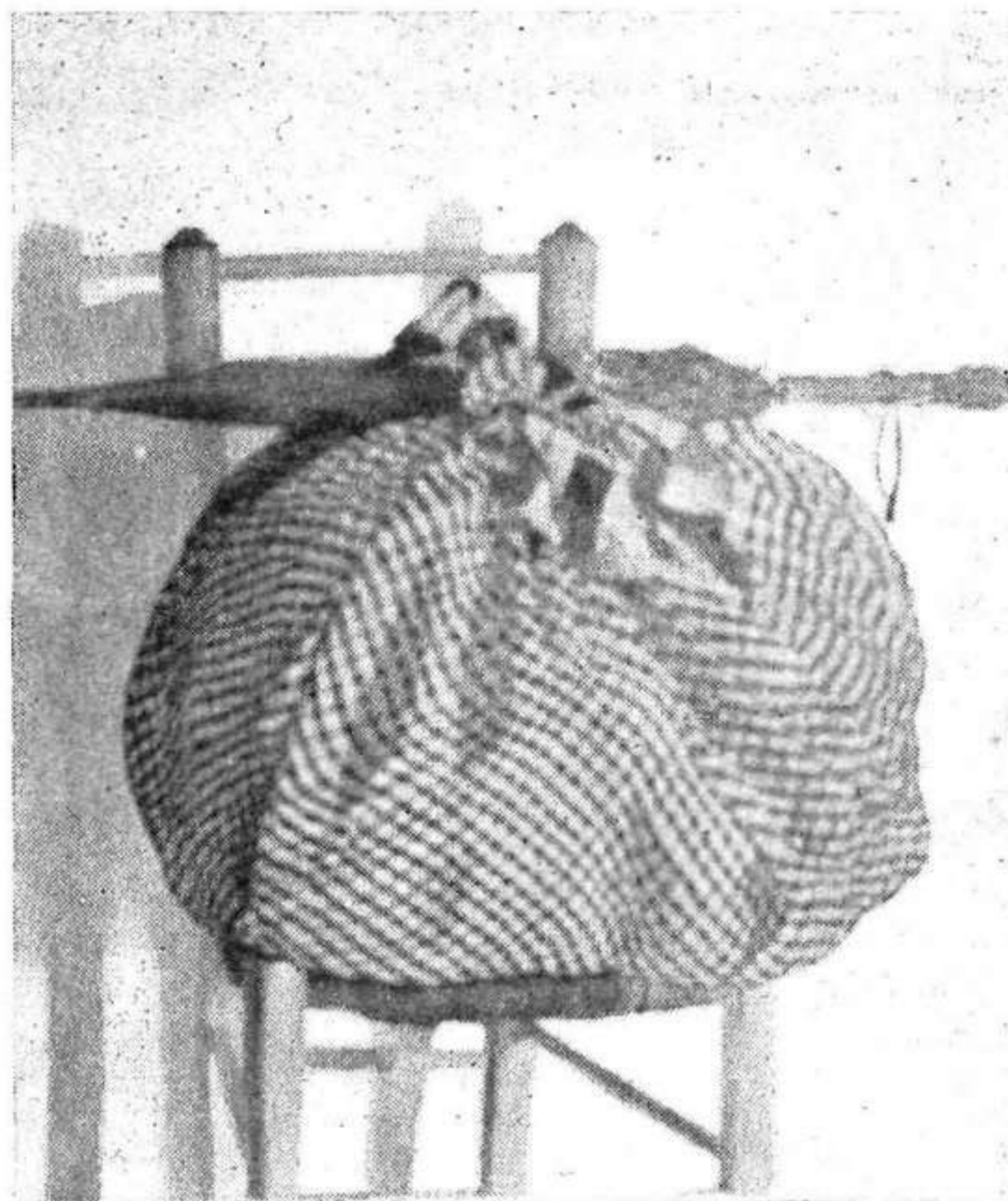
Por las sendas rurales de Castilla y de Levante, el hombre campesino rinde tributo a la vida del pan, del sudor y el cansancio. Estos hombres rudos y mujeres de negra pañoleta a la cabeza llevan grabado sobre sus rostros el surco del trabajo, de los soles ardientes y del frío invernal. Son rostros para una geografía humana de la tierra, con su cosecha de esperanzas, de alegrías y duelo.

El asunto del sentimiento que vivifica aquello que contempla. Castañer es un pintor de la realidad. Su obra da testimonio de las gentes sencillas, de su entorno e incluso de los objetos que les son de uso cotidiano, reveladores de un costumbrismo que ha dejado a un lado la anécdota para convertirse en esencia conceptual y en estricto ejercicio pictórico no exento de valores emotivos.

Su bien perfilado dibujo responde a una definición clarificada e intelectualizada de los volúmenes. Al trazado se sobrepone aquí el virtuosismo de una línea que perfila contornos e incide en plegados y recovecos, dando una visión precisa de aquello que transcribe. Pero esta precisión, que pudiera emular al objetivo de una cámara fotográfica, aparece intencionadamente trascendida por la intensa expresividad del color. De sus figuras en negro a los blancos luminosos de sus muros; de los ocres y bronce a los amarillos intensos, a los verdes o a los rojos atemperados, la luz aparece íntimamente identificada con el color ofreciendo contrastes que abarcan desde la ceguera luminosa al claroscuro y la penumbra.

dado, según el concepto clásico, de la definición y de la fijeza, con esa misma voluntad de rigor se manifiesta el color, fijado en el momento de mayor trascendencia expresiva.

A lo largo de su evolución pictórica, el artista ha cultivado desde una figuración de corte academicista a una neofiguración expresionista, y en su actual etapa, un neorrealismo de matiz neodadaísta, aun cuando Castañer no se limita en su obra a la presentación simple y llana de objetos en bruto, y pone en todo caso de manifiesto su potencial expresividad anímica. En cuanto al tratamiento de la materia, ha utilizado en ocasiones los contrastes de adensamiento, lisura y erosionado de la misma, así como la ve-

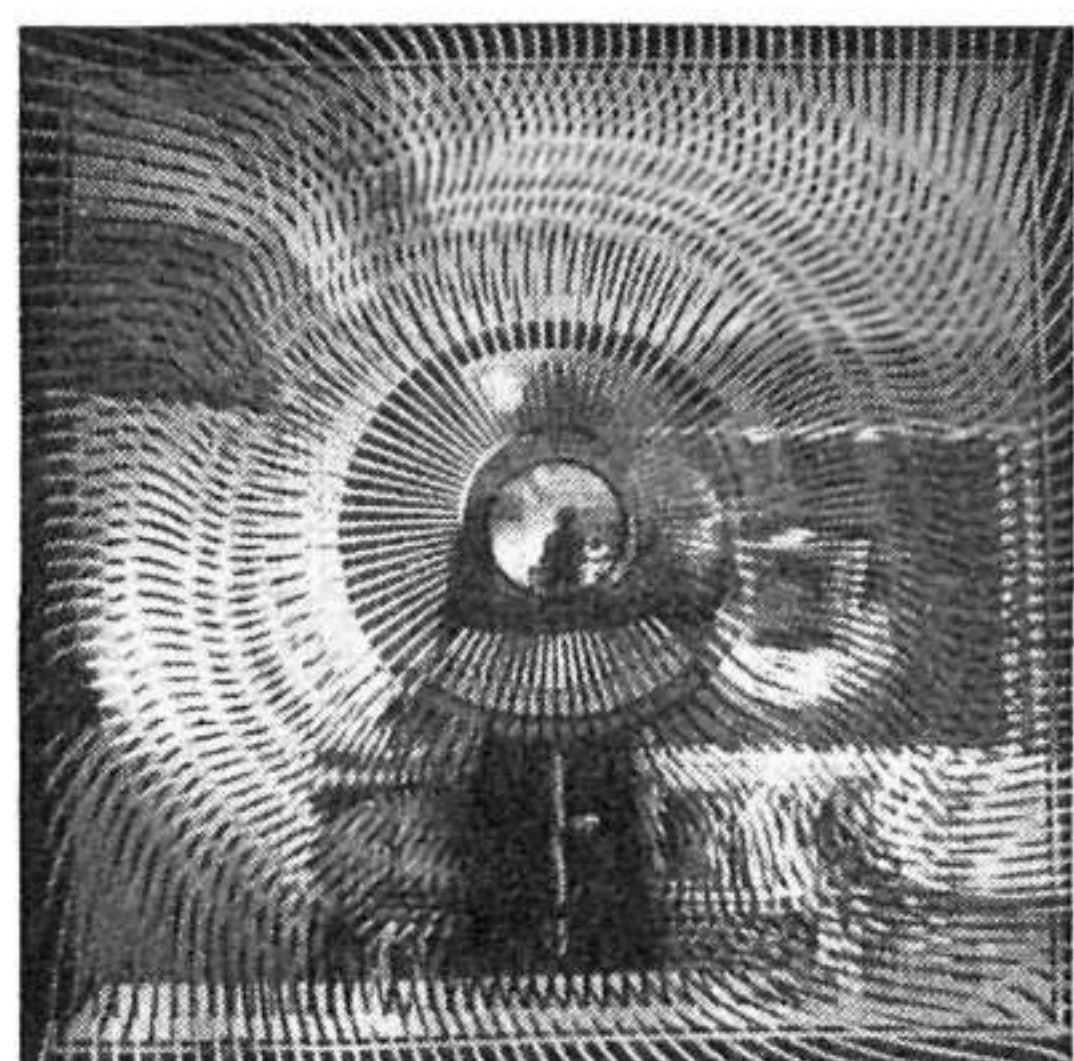


Ramón Castañer, nacido en Alcoy y radicado desde hace años en Madrid, donde ha desarrollado gran parte de su carrera pictórica, aporta a esta realidad su personal visión poética, merced a una plástica en la que aúna la recreación objetiva de la formas con la lucidez del color, tra-

Sobre las blancas paredes encaladas se ordena un juego de llaves artesanas; una silla de mimbre soporta el atillo con viandas que han de aliviar la jornada en el campo; o una red que envuelve frutas de un naranja y un verde exuberantes, se transforma en alegoría de la tierra en sazón.

Castañer gusta de la perspectiva plana, de manera que cada una de sus obras se ofrece como el fragmento acabado de un mundo que resulta difícil penetrar. Huye en su pintura de toda lucubración subjetiva en cuanto a la forma. Ocurre, sin embargo, que si su dibujo ha quedado pren-

ladura en capas asordadas. En su obra reciente la materia pictórica aparece convertida en finísima capa que secunda el virtuosismo del dibujo y la expresividad del color, elementos que acreditan y definen el purismo plástico de una composición armoniosa y sutilmente equilibrada.



fía de anónimos personajes, y otras obras con proyección de futuro que aluden a curvaturas seriadas y retículas en confluencia que los espejos potencian en dinámica perspectiva. Al brillo acerado, el juego de la luz, y el enfrentamiento de dos y hasta de tres paneles de espejos en una misma obra, con sus respectivas inserciones de formas geométricas pintadas e incluso de objetos en el interior de los mismos, viene a sumarse la incorporación de contemplador que que aparece reflejado e integrado en la obra, como un elemento más

en el riguroso laberinto de formas pintadas o reflejadas.

Tal vez sea la última exposición de Eduardo Sanz en la que el pintor presente obra realizada con espejos. Al parecer se dispone a dar un giro total a su obra, a abandonar los espejos y volver a la pintura al óleo. Esta exposición en Zamora tiene, por tanto, el interés de cerrar una etapa en la que Eduardo Sanz ha logrado su plena realización artística por una vía de expresión en la que se ha servido de elementos pictóricos no tradicionales.

**BEN YESSEF,**  
en la Casa Grande, de  
Puerto de Santa María

El artista marroquí Ben Yesséf, que cursó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tetuán y obtuvo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla el título de profesor de Dibujo y el primer premio de Pintura, éste el año 1968,

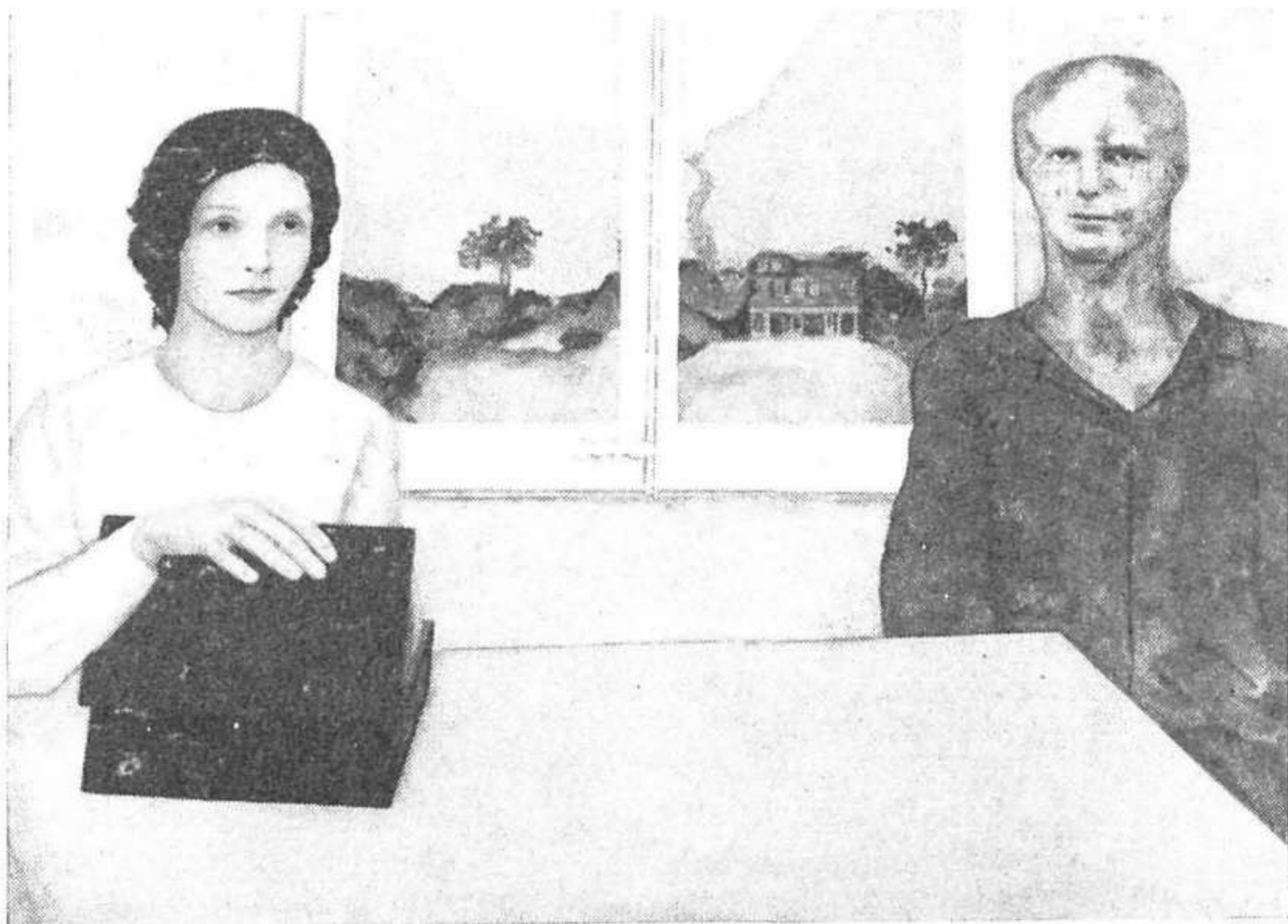


acaba de presentar una exposición de dibujos y grabados en la Casa Grande de Vistahermosa, Club de Golf, de Puerto de Santa María.

La obra que este joven artista presentó hace tres años en Madrid se hallaba en la línea de un costumbrismo dotado de connotaciones simbólicas e impregnado de lirismo. Adolescentes, hombres y mujeres del pueblo o sencillas escenas del mercado eran captados por el pintor merced a la sensibilísima gama de matizaciones, veladuras e incisivos trazados que registraba su dibujo. «Paloma», «Murmurador» o «Concentración», entre otras de las obras que ahora presenta, responden a un expresionismo de amplia resonancia lírico-dramática, a través del cual nos llega vivenciado el propio sentimiento del artista ante aquello que contempla y plasma. Este nos parece el logro más destacado de su exposición actual, en la que pone una vez más de manifiesto sus magistrales dotes de dibujante y grabador, al servicio de una expresividad cada día más íntima.

## Barcelona: por Francesc GALI

**LAURA SAURI,**  
en la Galería D'Alaro



Veinte son las obras que exhibe: pinturas y dibujos en los que el hacer creador de la joven artista se mueven en el ancho campo que cabe entre la realidad y la imaginación, entre el rigor representativo y la interpretación—por extensión—surrealista. Siempre sirviendo a la alta poesía que expresa siguiendo un camino que lleva su obra indefectiblemente a la belleza.

Belleza que nace—también en las pinturas—en el dibujo que, desde la línea sutil a la sombra, desde el minucioso repetir a la lírica sugerencia, traza y termina unas imágenes logradamente plásticas.

Su temática es como un cierto tiempo ido, resucitado en el hoy, en la que, Laura Sauri, hace surgir su estro delicadamente—también fuertemente—creador: precisamente el que encuentra en su sensibilidad—hecha de contrastes—la mejor expresión.

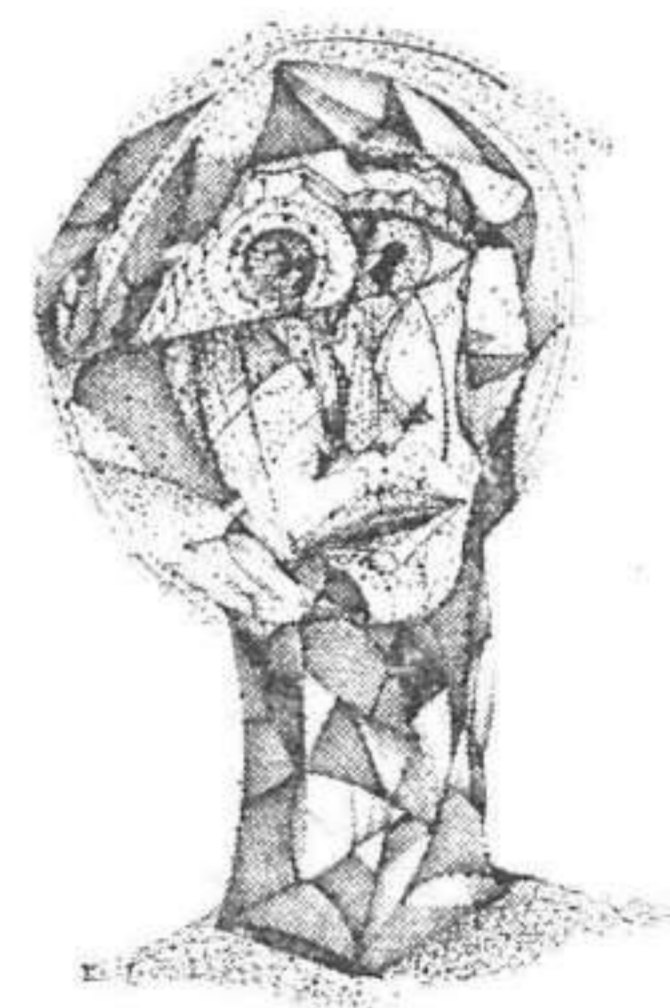
Una exposición—la de esta artista—que merece la recomendación de la visita: se trata de una creadora que tiene reservado un puesto de honor en la nómina futura de los realizadores plásticos de nuestros días.

**JOAN PIJOAN,**  
en la Galería Simón

Nuestra primera visita a la Galería Simón nos ha puesto ante los ojos —la mirada—las raras caligrafías que dan vida a los dibujos de un artista—también nuevo para nosotros— que con tintas de color crecen de fondos uniformes o hábilmente sombreados.

Se trata de Joan Pijoan, artista que hace surgir—en un mundo que además de ser otras cosas pertenece al del surrealismo—un buen número de imágenes que llegan al papel desde una inspiración—la veo así—liberadora de demonios: de seres—humanos y animales de todas clases—que crecen desde su inicio hasta su terminación, en líneas y en sombras perfectamente concebidas para sus dibujos.

Dibujos que revelan a un artista superiormente dotado para la caligrafía que—tal vez suceda cuando



haya expulsado todas sus protestas—dará en el campo concreto de la creación plástica, que se basa en la línea, lo mejor.

**CARLOS D'ORS,**  
en Pic Galería

A pesar de que Carlos d'Ors ha recordado que «la pintura es cosa de la mente», pienso—al contemplar la abundante obra que expone en Pic Galería, de Vianova i la Geltrú—que es también—precisamente la suya—cosa de sensibilidad.

Sensibles me parecen sus intentos que, partiendo del expresionismo, pretenden y consiguen unos finales elegantemente plásticos.

Plasticidad a la que Carlos d'Ors llega gracias a la feliz colaboración que consigue entre la línea, la forma y el color utilizando un lenguaje decididamente poético.

Es con este idioma, hecho de rit-

mos, que sus obras más dispares cobran unidad: lo mismo cuando hace el retrato que cuando intenta el bodegón, inventa composiciones o refleja unos paisajes, su expresionismo tiene un acento marcadamente lírico que suaviza las aristas—si las había—, reconstruye los cuerpos—si estaban rotos—, y orchestra extremos—decididamente alejados—conjuntándolos.

El hecho de que su pintura sea varia se me antoja un «todavía» rico en perspectivas, en futuro: no en vano la fina sensibilidad que le asiste la tiene puesta al servicio de una mente ordenadamente intencionada.

**ORTEGA,**  
en el Club Náutico de Arenys de Mar

Marinas, paisajes, bodegones y floreros—en un total de 41 óleos—dan temática diversa a una exposición importante: me refiero a la que el pintor Ortega presenta en el Club Náutico de Arenys de Mar.

Exposición en la que el artista barcelonés demuestra una sensibilidad afinada que derrama—a manos llenas—gracias al oficio que la sirve. Oficio que, asimismo, pone de manifiesto a un feliz intérprete plástico que, desde el dibujo hasta el tratamiento que da a la materia,

rica y contenida, en el color—con el que consigue transparencias, volúmenes y relieves singulares—acierta con objetividad a desarrollar los más variados temas que aborda.

Temas en los que consigue una realidad—a la vez—profunda y poética que, sobrepasando la mimética repetición, convierte en creativa. Virtud, ésta, para una pintura—como la de Ortega—que busca dificultades: que vence, indefectiblemente, siguiendo el camino que lleva a la belleza.



## A MORO MUERTO, GRAN LANZADA

**JUAN ANTONIO CASTRO (y creación colectiva):** De la buena crianza del gusano. *Teatro Alfil. Cooperativa de teatro «El espolón del gallo».* Dirección: Francisco Heras. Escenografía: Angel L. Aragonés. Intérpretes: Laura Palacios, Marina Valverde, Jesús Sastre y Jesús Cracio. Fecha de estreno: 19 de agosto de 1975.

Habrà que explicar de entrada que el desfase temporal enunciado en el encabezamiento de este comentario no es, con toda posibilidad, culpa del autor de la idea temática, Juan Antonio Castro, ni de los entusiastas, eficaces y muy preparados componentes de la cooperativa teatral «El espolón del gallo». ¿Entonces? Entonces... la responsabilidad del asincronismo quizá haya que atribuirlo a condicionamientos y normas que han hecho imposible, antes de ahora, la escenificación de una sátira así de evidente de los excesos de un cierto autoritarismo ideológico.

Aclarada esta cuestión previa —de importancia capital, me parece—, procede examinar el «espectáculo de creación colectiva» estrenado en el Alfil. La muy socarrona intención caricaturesca que a la trama han dado Juan Antonio Castro y sus cooperativos colaboradores se manifiesta a las primeras de cambio: cuando el fasción protagonista aparece en escena no dice que lo han destituido, sino que utiliza el eufemismo ese del «me han cesado», flagrante incorrección gramatical que nuestra prensa usa —adolecedoramente— casi tanto como la inadecuada aplicación del verbo «detentar».

Considero que, a partir de aquí, es obligado restar quilates contribuidores a Juan Antonio Castro para sumárselos al director, al escenógrafo y a los cuatro intérpretes, todos los cuales han cooperado, mediante sugerencias, inflexiones vocales, expresividad corporal, grises unitarios en los trastos escenográficos

y un extenso etcétera a la creación de una atmósfera sociopolítica y casi sainetesca —en el mejor sentido del vocablo—, que deja en cueros vivos las vergüenzas de un autoritario sistema político... ya periclitado.

Desde el instante mismo en el que pasa a la categoría de «ex», el político autoritario resuelve retirarse al campo para allí, lejos del mundanal ruido, dedicarse a la crianza de gusanos de seda. Y arrastra consigo a la mujer y a la hija, bien a pesar de éstas, sometidas a la tiránica voluntad del político apeado de su cargo, pero terne en su proclividad autoritaria.

La manifiesta intención satírica del espectáculo tiene su feliz contrapunto en frases repletas de carga irónica y de humor. (Quizá el mejor hallazgo coloquial de los muchos que esta «creación colectiva» tiene radique en los comentarios del despota al cruce entre delicados gusanos-hembra japoneses y forzudos, potentes y viriles gusanos mesetarios.) Y es que, además de andar imitando el paso de la oca, el jefe de la familia es racista. Más claro, agua.

Pero Juan Antonio Castro y los de «El espolón del gallo» son inteligentes y, lo que parecía ser una fácil parodia de los sistemas fascistas, asciende en los últimos minutos de la trama a una en todo tiempo vigente denuncia del enfrentamiento dicotómico de opresores y oprimidos. Así, cuando el jefe designa como sucesor suyo a un ayudante servil y untiuso hacia fuera, calculador y

ambicioso en su fuero íntimo, éste empieza a tratar a las dos pobres mujeres como lo había hecho su predecesor, azuzándolas en el trabajo hasta la extenuación... Y entonces sí, la pieza alcanza su auténtica dimensión testimonial de una injusticia que se repite: al autoritarismo fascista sucede otro de signo opuesto —¿acaso tecnocrático?—, pero igualmente despótico para con los de abajo.

Desconozco si tal desenlace estaba ya sugerido en el guión

previo de Juan Antonio Castro o surgió durante los ensayos. Sea como sea, enhorabuena a su ideador. Y, por supuesto, a todos los componentes de la Cooperativa de Teatro «El espolón del gallo»: hay brillantez en su trabajo, llevado con excelente ritmo y total entrega.

Felicitación que ha de hacerse extensiva a los responsables de la programación del teatro Alfil, que han acertado a llevar a su escenario un espectáculo colmado de dignidad artística.

## EN LAS FUENTES DE PLAUTO



«¡Vuelve, querido!»

**JEAN STUART:** ¡Vuelve, querido! (versión libre de Luis Tejedor). *Teatro Benavente.* Dirección: Víctor Andrés Catena. Intérpretes: Angel Picazo, Sonsoles Benedicto, Loreta Tovar, María Amparo Soto y José Pagán. Fecha de estreno: 26 de agosto de 1975.

Con desigual fortuna, autores de todos los tiempos han bebido en las fuentes de Plauto —y, concretamente, en su comedia *Los menecmos*—, sirviéndoles de pauta para la ideación de piezas basadas en los equívocos y situaciones cómicas producidas por el intercambio de personajes entre dos hermanos gemelos. Por citar sólo el más ilustre de los dramaturgos que recurrió a la fórmula de Plauto, ahí está Shakespeare con *La comedia de las equivocaciones*.

Para la construcción de esta

comedia del francés Jean Stuart, que nos llega ahora de la mano del muy experto Luis Tejedor, dicho autor ha recurrido a tan antañona fórmula.

Y le ha salido una comedia —la verdad, ante todo— sin otra pretensión que la de divertir. En su versión hispana lo consigue y buena parte del éxito habrá que atribuirlo a la admirable interpretación de Angel Picazo en el (o los) protagonista(s) y a la espléndida creación de Sonsoles Benedicto, en el papel de una criada cuyos soliloquios tienen



«De la buena crianza del gusano»

# laboralmente, ¿que es un escritor?

## LOS TRATADISTAS DEL TEMA

(Guillermo Díaz-Plaja)

Por Eduardo TIJERAS

un claro antecedente en los de la fámula jardiesca de *Eloísa está debajo de un almendro*, y que el buen arte de la actriz realizó al máximo. (Dado que la versión de Tejedor es libre, y ante el parentesco de esta «Suzane» con la «Práxedes» de Jardiel, pienso —quizá indebidamente, pero lo pienso— que buena parte de cuanto dice la criada de ¡*Vuelve, querido!* se debe a incorporaciones de invención propia que el traductor añade.) Una vez más, Angel Picazo probó las muchas y muy diversas facetas que pueden imprimirse a una creación interpretativa, sin mengua de la sobriedad. No actuó sobriamente Sonsoles Benedicto porque el tipo que corporeizaba admitía cualquier exceso expresivo, pero la actriz acertó a excederse en los momentos en que era aconsejable para provocar la hilaridad del público... y sus ovaciones.

De los restantes intérpretes, Loreta Tovar incorporó adecuadamente su personaje, de tan ingenua frivolidad, y José Pagán da los matices que requería el más ingrato cometido de la obra. En cuanto a María Amparo Soto, estuvo distante y desangelada. Ante la perfecta sincronización de los restantes, la suya era una disonancia que rompía la calidad armónica del conjunto... Y no es que sea mala actriz, no. Pero, por esos misterios que el teatro tiene, no pudo acompañarse al ritmo de los otros intérpretes. Cosas...

La comedieta no es nada del otro jueves, pero está bien construida y acaso ello justifique su permanencia en los teatros parisienses durante más de ocho años consecutivos. Se trata de un vodevil con final rosa, cuyas muy bien dosificadas sorpresas contribuyen a mantener la atención del público pese a la levedad de la invención. Y también la ágil y eficiente dirección escénica de Catena, en el marco de una funcional y vistosa escenografía realizada por Manuel López.

A la traducción —o versión libre— de Tejedor hay que ponerle una nota negativa: el empleo por tres veces del vocablo «polución» en lugar del más correcto contaminación. La circunstancia de que el adaptador sea médico especializado en ginecología induce a pensar que la inexacta traslación del término es deliberada, atendiendo al habla popular. Pero Tejedor sabe muy bien —véase en el Diccionario de la Academia la primera acepción que admite para polución— que si algo no faltó en una isla desierta en la que durante cinco años convive una pareja: ella, de veinte años, y él que —como en el cuplé— «le doblaba la edad», es justamente polución —véase el Diccionario—, por muy libre de contaminación que estuviera. Ya sé que el reparo es mínimo, pero había que dar cuenta de él en las páginas de una publicación que lleva el título de ésta. Por lo demás, la versión de Luis Tejedor es impecable y, en cierto sentido —como queda insinuado antes—, enriquecedora.

**S**OBRE el problema laboral del escritor hay poca bibliografía, pero la poca que hay es válida y sienta las bases de lo que, matiz más o menos, estamos desarrollando en estas páginas.

La bibliografía adopta diversas formas: ensayo, artículos de periódicos recogidos en libro, entrevistas, etc. La penuria del escritor, «en España y en el extranjero», es ya un lugar común. La problemática no es materia inédita. La resolución jurídica, social y política, sí. Tengo a la vista una serie de trabajos, todos en castellano y publicados en España, que señalan este eterno conflicto y cuyo conocimiento es imprescindible para los escritores que quieran reincorporarse al asunto y estimular un poco la apatía de los poderes establecidos o, es otro bonito recurso, lamentarse de la penuria cultural ambiente. Lo malo es que una cosa, compleja y ciertamente, está en relación con la otra.

Algunos títulos de tal bibliografía son *Sociología de la literatura*, de Robert Escarpit (Ediciones Oikos-Tau), autor también de significadas obras colindantes con el conflicto laboral del escritor, tales como *La revolución del libro* (Alianza Editorial, 1968) y *El deseo de leer* (en colaboración con Ronald E. Barker, Ediciones Península, 1974); *El escritor ante el hecho social*, de J. G. Manrique de Lara (Plaza y Janés, 1974), ya citado en otra ocasión; *Sociología del consumo literario*, de Enrique Gastón (Los Libros de la Frontera, 1974), y, entre otros, *El oficio de escribir*, de Guillermo Díaz-Plaja (Alianza Editorial, 1969), del que nos vamos a ocupar seguidamente, como nos ocuparemos en su día de los restantes tratadistas mencionados.

También habría que tener en cuenta, y espero que así pueda ser, las conclusiones de las Primeras Jornadas Nacionales de

Escritores, celebradas en Córdoba (Argentina) y reseñadas en la revista *El Escarabajo de Oro* (julio-septiembre 1974) por su director, Abelardo Castillo, y las que habrán de celebrarse en Arcos de la Frontera (Cádiz) a primeros de agosto, todo lo cual viene a refrescar el interés del rol que le está reservado al escritor en una sociedad dada y de los propios medios a su alcance para realizarlo.

Guillermo Díaz-Plaja, de la Academia Española, catedrático, autor prolífico, ex director del Instituto Nacional del Libro Español, experimentadísimo profesional del libro, la conferencia, la colaboración periodística, ha reunido sus reflexiones, breves y perspicaces, en *El oficio de escribir*, que asimismo contiene, a modo de tautología o corolario, el discurso pronunciado en el I Congreso de Escritores de España, en San Sebastián, el 19 de septiembre de 1968 (por cierto, no fue el primero como congreso intrínsecamente considerado, pues el 27 de julio de 1937 se celebró en Madrid y Valencia el II Congreso Internacional de Escritores, aunque sí creo que puede considerarse el primero en cuanto congreso «nacional», es decir, sin otras connotaciones internacionales).

La mejor cantera para determinar todas las triquiñuelas y abusos de confianza de que se vale la sociedad para lesionar los intereses económicos del escritor es sin duda Díaz-Plaja, cuyo largo y meritorio ejercicio le ha deparado una singular perspectiva pigmentada en hiperestesia. Sólo que eso Díaz-Plaja lo lleva muy bien. Quiero decir que lo lleva con humor, con ironía, sin incurrir jamás en lo que está muy cerca de la jemería y la lacrimosidad. Todo lo contrario: hay donaire en Díaz-Plaja, «distanciamiento», bonhomía. Pero no se le va una (salvo, quizá conscientemente, el análisis profundo de las cir-

cunstancias politicosociales que determinan el problema).

Cuando estuvo por primera vez en Santiago de Chile y pronunció la primera de sus conferencias en la Universidad del Estado, oyó estupefacto que unos profesores le decían: «Muy linda la conferencia. ¡Lástima que ya la conocíamos!» Al manifestar Díaz-Plaja, asombrado, que se trataba de un texto inédito y que era la primera vez que visitaba Chile, le comunicaron que la Universidad poseía ya la copia magnetofónica de esa misma conferencia pronunciada un año antes en Madrid (*El oficio de escribir*, p. 183). Sobre otras objeciones de fondo —el matiz especial de la conferencia, según las irrepetibles circunstancias de tiempo y lugar—, el autor añade muy justa y sordamente indignado: «La propiedad evidente que el conferenciante tiene sobre su producto intelectual queda absolutamente menospreciada por esta alegre libertad con que, a cualquier persona o entidad, le basta con colocar un micrófono en la mesa del conferenciante para llevar tranquilamente la disertación a su casa y hacer con ella lo que desee.» Se trata de un abuso de la propiedad ajena. Y por este camino, considerándolos «gajes del oficio», Díaz-Plaja pasa revista a las actividades conexas a la profesión de escritor: colaboraciones periodísticas (es precisa la creación de un Estatuto de la Colaboración Periodística que dignifique y regule este aspecto capital), asesorías literarias (orientaciones al editor nunca compensadas), participación en jurados de premios (otra actividad donde no funciona la «profesionalidad»), conferencias (que le son pagadas al autor, en el mejor de los casos, subrepticamente, con una «finura» que parece estar reclamando automáticamente el avergonzamiento del receptor), reproducciones radiofónicas, en-

trévistas periodísticas (basta esta frase de Eugenio d'Ors a un entrevistador: «Joven, lo que usted desea es uno de esos artículos que yo escribo y usted cobra»), prólogos gratuitos, etc., que le inspiran a Díaz-Plaja, estos últimos, una expresión humorística y desolada: «Pero pedir al editor que compense esta generosidad es, en general, pedir peras al olmo» (\*).

La parte digamos más «noble» de *El oficio de escribir* se entrega a un estudio reiterativo —y en cada reiteración se aportan nuevos matices cada vez más agudos— sobre la incapacidad lectora de «nuestra gente», glosas contemporáneas a la célebre sentencia de Larra. Las estadísticas conducen al desaliento. No se lee bastante, es la conclusión. Pero Díaz-Plaja, a fuer de atender el proceso que conduce a la inapetencia lectora del español medio, no acaba de aceptarlo como cosa definitiva en orden a la breve curiosidad masiva despertada por el libro. Rechaza la falta de dinero, de poder adquisitivo. Al español le falta más la «necesidad psíquica» de leer que el dinero, no en todos los casos, claro. Otro compuesto causal—el pluriempleo, la trepidación de la vida callejera, el fin de semana, la televisión—hace que Díaz-Plaja se pregunte: «¿Justifican, en cualquier caso, la inapetencia lectora? ¿No son, no podrían ser, bien mirado, el *week-end* campesino y la pequeña pantalla estímulos para leer, el primero por la paz que comporta y la segunda por la cantidad de programas literarios que la televisión contiene?» De hecho, no. El idílico *week-end* desemboca, antes que en la ambición lectora, en la neurosis, y la televisión literaria «enjuga», «llena», «suplanta» por sí sola la mínima curiosidad literaria que ella misma ha suscitado, a no ser que la empresa publicitariamente con un libro de consumo y consiga venderlo, previo pago de su esfuerzo, con la celeridad de un dentífrico con sabor a menta. Y eso tampoco es. Codificando distintos órdenes de valores—carestía de la vida, pluriempleo, falta de tiempo, sollicitación televisiva, divulgaciones periodísticas (que entran a saco en los libros y los «sustituyen»), ineptitud publicitaria editorial (se limitan en los anuncios, pobretones, a grafiar el autor y título, como el que descarga paquetería; jamás he visto anunciado un libro con la misma



gracia con que veo anunciadas marcas de güisquis o jabones de baño; la publicidad del libro en España es de lo más pedestre que existe en el mundo, invita a todo menos a leer), etc.—es como únicamente se puede llegar a explicar y a comprender que un elevado porcentaje de españoles estén alejados del «oficio de leer». Tras un tanteo desazonador, Guillermo Díaz-Plaja llega a la conclusión «aflictiva» de que los españoles «no leen porque no les da la gana». Dicho así, fuera del contexto, podríamos dar la impresión de que trivializamos al autor. Nada de eso. Lo que ocurre es que Díaz-Plaja se resiste a aceptar como buenas, como absolutamente determinantes, las razones habituales que se manejan en la explicación del fenómeno. Cuando dice que el español no lee «porque no le da la gana» es a continuación de desmontar los argumentos al uso y haber intentado probar su inanidad.

Su aproximación a las cuestiones jurídicas derivadas del contrato autor-editor y el alcance de los derechos de autor es muy equilibrada y sustantiva, sobre todo porque ronda, sin llevarse las manos a la cabeza, más bien con una cierta lógica que gira en torno a la ética de la cultura, la declaración hecha por Fidel Castro estableciendo el derecho a editar en su país cuantos libros fueran necesarios sin necesidad de anuencia por parte de sus derechohabientes, nueva concepción del derecho de autor que de alguna manera se relaciona con el espíritu del Protocolo de Estocolmo (1967), en el que se aceptaba en principio «que el derecho de autor individual y privativo debía conjugarse con el derecho de la masa subdesarrollada a adquirir las formas de cultura, que sólo pueden proceder del patrimonio individual de los escritores».

En suma, *El oficio de escribir*, de Guillermo Díaz-Plaja, reafirma una línea de reivindicación laboral y económica literaria, a la que, por cierto, todavía hay que darle unos cuantos empujones prácticos.



## LOS ABUSOS PUBLICITARIOS

Entre las características de nuestro tiempo están las proporciones desorbitadas que alcanza la publicidad. No es que tenga nada contra ella y la encuentro natural cuando es honesta, o sea siempre que es información sin llegar a los límites de la coacción, en cualquiera de sus muchas posibles formas. Hasta cierto punto, el auge de la publicidad en la vida moderna es una consecuencia de la complejidad de ésta y está justificada en la necesidad que tienen las masas, en tanto que obligadas a ejercer su poder adquisitivo, de conocer los productos que se ofrecen a su elección. Como también, por la otra parte, el fabricante o el vendedor necesita dar a conocer su producto, ya que mal puede comprarlo la gente si no tiene noticia de su existencia.

Todo esto es muy lógico y está muy bien, siempre y cuando se lleve a cabo en un juego limpio. Pero, por desgracia, no siempre es así...

... Me molesta la publicidad hecha con mala educación: por ejemplo, todo el uso de imperativos—compre usted tal producto, tal licor, use tales prendas—. ¿Qué derecho tiene a dirigirse a mí un señor que no me conoce, mandándome algo? Esto cuando no se llega al insulto: no sea usted idiota, invierta usted en tal banco, veranee en tal lugar. Es verdad que más a menudo se peca por el extremo contrario, es decir, por el halago, para captarse la simpatía del presunto comprador: usted, que es un hombre refinado, sabrá apreciar que tal producto... o tal bebida es sólo para gustos exquisitos, etc. Abusiva me parece también la publicidad que no tiene en cuenta la sensibilidad de aquel a quien va dirigida. Si estoy comiendo y mirando la televisión, me abre muy poco el apetito que me hablen de las virtudes de un desodorante, de la protección de la mujer en sus trastornos mensuales o de los calzados que evitan la transpiración...

... La verdad es que el pobre ciudadano se encuentra hoy indefenso e inerme ante las argucias, lícitas o no, de la publicidad. Esta es, por lo demás, también un serio gravamen para el productor, pues cuesta mucho dinero, aunque, al fin y al cabo, lo pague indirectamente el comprador. Es evidente que sin ella podría bajarse el precio o mejorarse la calidad. Pero quien no anuncia no vende, hay que distinguirse en la enorme algarabía de voces de los mercados que quieren darse a conocer y esto es muy caro. Y no hablemos ya de la avalancha de concursos, bonos, loterías, premios, etc., con que se tienta la elemental e ingenua avaricia del público. ¿Por qué, por ejemplo, cuando yo quiero que me den un buen coñac, me ofrecen la posibilidad de un viaje a Canarias?

La única publicidad lógica sería para mí la profesional, la informativa, como se tiende a hacer cada vez más, por ejemplo, en la industria farmacéutica. La otra, la que permite lanzar un producto mediocre a base de gastarse millones en publicidad, no tan sólo no es ética, sino que si bien se mira, llega a ser incluso una gran desventaja de los países capitalistas en su rivalidad con los socialistas, donde sobre la industria no cae la pesada carga publicitaria.

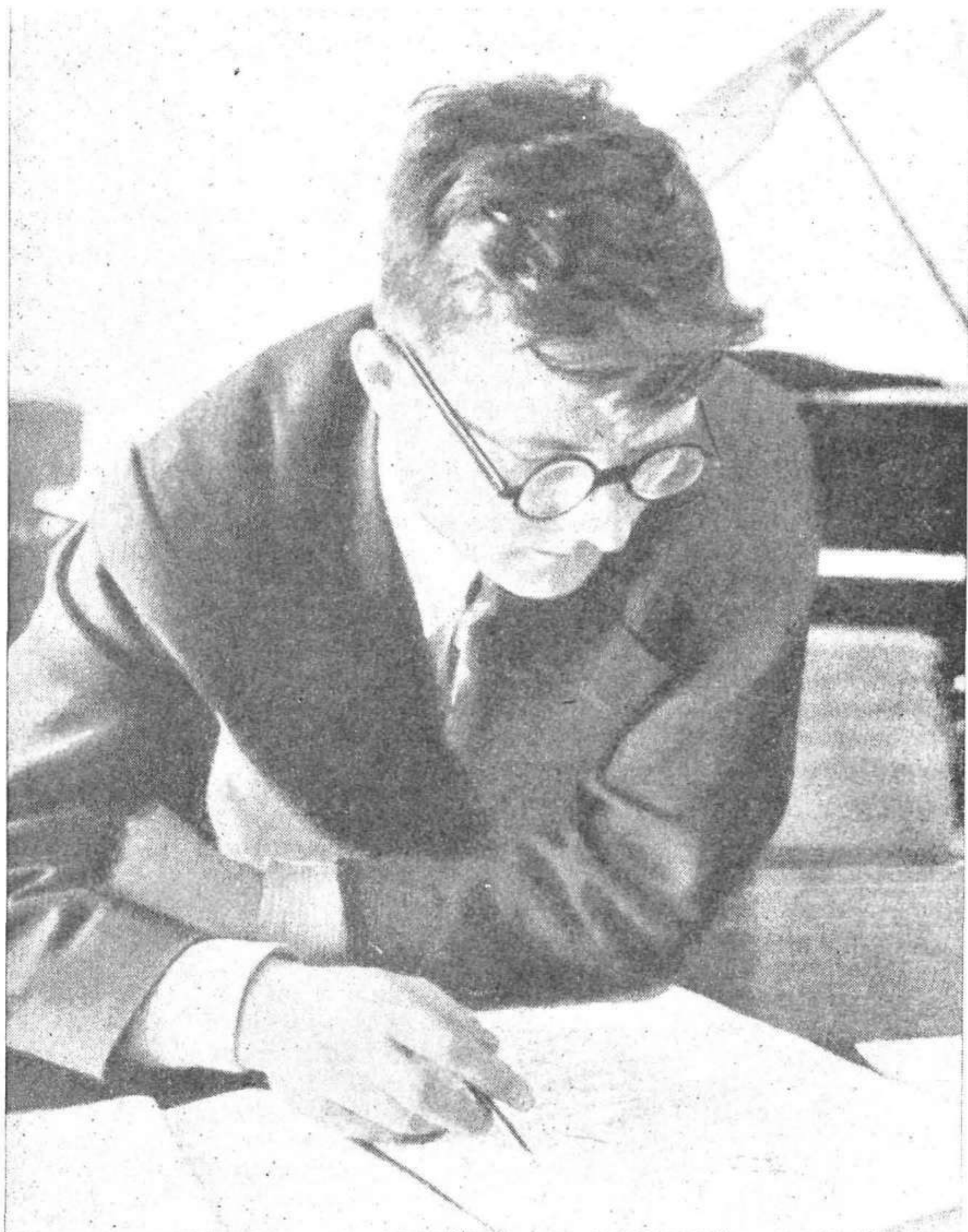
Pero son éstas realidades que no pueden cambiarse. Por mi parte, y como recurso individual no colectivo, procuro cerrar ojos y orejas a todo lo publicitario, quizá tan sólo se me escapa una sonrisa ante un anuncio en que chispea el humor o el ingenio, pero en los anuncios luminosos de la plaza de Cataluña preferiría ver en lugar de nombres de hojas de afeitar, bancos o cigarrillos, el decálogo, el sermón de la montaña, el binomio de Newton o la fórmula de Einstein.

Ya ven si soy ingenuo.

MIGUEL MASRIERA

(«La Vanguardia Española», 9-IX-1975.)

(\*) Sin embargo, recientemente yo he cobrado un prólogo. Consigno el dato como una curiosidad: 2.500 pesetas por el prólogo al libro de Alonso Ibarrola titulado *Florece para ciudadanos respetuosos con la ley*, editado por FELMAR, col. «La Fontana Literaria», Madrid, 1975. ¿Se transforma el panorama? ¿Se incorporan los editores a una más consciente valoración de la profesionalidad literaria? Supongo que habrá tiempo de contar con cierto detalle las circunstancias de esta insólita remuneración, sobre todo porque ilumina un aspecto, un matiz de la relación autor-editor.



## EN LA MUERTE DE DIMITRI SHOSTAKOVITCH

**L**EGANDO al umbral de sus sesenta y nueve años, ha muerto en Moscú el compositor Dimitri Shostakovich. La noticia, difundida por la Agencia EFE, añadía que había ocurrido el sábado 9 de agosto, de un ataque al corazón, y que la información oficial decía: «El genio de Shostakovich y sus obras perdurarán a lo largo de los siglos», calificándole «como un hombre de un gran sentido de responsabilidad cívica, espiritual generosidad y excepcional modestia». «El arte soviético y el arte mundial han sufrido una irreparable pérdida.»

Esta declaración oficial viene a ser el inevitable epitafio de un compositor sucesivamente aclamado, amonestado, aprobado, reprobado y rehabilitado. Porque ésta ha sido la trayectoria de su obra a lo largo de los años, como consecuencia de los sucesivos cambios de criterio respecto de lo que debe y no debe ser la música. Cuestiones ideológicas adjetivas cuando se trata de analizar una obra musical, pero que, sin duda, han condicionado su obra en las diferentes etapas.

Por otra parte, no hay duda de que con su muerte, la música rusa pierde a su compositor número uno. Nacido en San Petersburgo en 1906, ingresó en el Conservatorio a los trece años, concluyendo y estrenando su Primera Sinfonía, con la que ya logró gran prestigio, a los veinte. Y así se define su primera etapa en la que recibió la influencia de Rimsky-Korsakov y Prokofiev, para pasar, en su evolución, a la de Strawinsky, Hindemith e incluso la de la Escuela de Viena, a través de Wozzek, de Alban Berg.

Compositor de extraordinario talento, se siente atraído por las nuevas tendencias de la música y surgen sus primeros aciertos: La nariz, ópera en tres actos, con libro de Preis, basado en el cuento de Gogol; La edad de oro, ópera en tres actos, cuya «polka» se hizo muy cono-

cida en Occidente, y la ópera Lady Macbeth del gobierno de Mtsensk, sobre la novela de Nicolás Leskov, compuesta entre 1930 y 1932. Se estrena en el Primer Festival de Música de Leningrado en 1934 y confirma el entusiasmo por Shostakovich. Pero los problemas no iban a demorarse. En 1936 se establecen los primeros criterios «oficiales» sobre la música, que estiman esta ópera y otras muchas obras como «burguesas».

La idea «oficial» fue crear unas normas para que los compositores logran, más o menos, «calidad al alcance de todos». Y en contra de la misma pretendida idea de progreso, obligan a los compositores a volver la vista a las formas del pasado, a utilizar temas del folclore y a lograr que su música se acerque a todos los públicos. Con este criterio, Shostakovich es amonestado y tanto La nariz como Lady Macbeth, prohibidas.

Shostakovich acepta la «regañina» y para ofrecer su arrepentimiento escribe en 1937 su Quinta Sinfonía, que subtitula: «Contestación de un artista soviético a unas críticas justas.» Y aunque utiliza un lenguaje más convencional y algunos temas folclóricos, esta Sinfonía tiene un primer tiempo de extraordinaria calidad, en el que persisten los elementos de influencia strawinskyana.

Se suceden obras de cámara, la Séptima Sinfonía, llamada de Leningrado por haberla compuesto durante el sitio a la ciudad por los alemanes, y, en esta etapa «posamonestación» llega a su Novena Sinfonía, en 1945. Pero 1948 va a ser otro año decisivo con motivo de celebrarse el Primer Congreso de Compositores Soviéticos. En este Congreso surge un Decreto del Comité Central reconsiderando y endureciendo los criterios basados en que la música se estaba «aburguesando». La protesta más fuerte se di-

rige a la ópera de Muradeli, La gran amistad, condenándose su música y su libro, pero alcanza a gran parte de los compositores y, entre ellos, a Shostakovich.

Los criterios oficiales son—tenían que ser forzosamente—vagos y quedan definidos en un folleto de Andrei Jdanov titulado Sobre la literatura, la filosofía y la música, que si está bien claro en los dos primeros aspectos, no tiene sentido al referirse a la música. Shostakovich da una nueva contestación de arrepentimiento con su obra El canto de los bosques, un oratorio que, pese a lo teóricamente poético del título, se refiere a la repoblación forestal del Sur; naturalmente, la letra que canta el coro, ya que la música, intencionadamente vulgar, en muchos pasajes, poco puede decir de la repoblación forestal.

En 1953, al morir Stalin, se produce otro cambio. De nuevo se apoya «la búsqueda de lo nuevo». Pero hasta 1958 no llega la reconsideración definitiva de Muradeli, Shostakovich y de los otros. Y entre estos altibajos, Shostakovich recibió seis veces el premio Stalin de música, que pasó posteriormente a denominarse premio Lenin.

Shostakovich reconsidera su ópera Lady Macbeth, libreto y música, y surge con un nuevo título: Katerina Ismailova, y nace su Concierto para violín y orquesta, llega su Sinfonía número 11 «1905», y en 1958 estrena su primera ópera Moscú, barrio de los Tcheriomouchki, obra cómica sobre los problemas de alojamiento. El tema tomado en su vertiente humorística responde al modo de ser de Shostakovich, en cuya música el humor es casi una constante.

La obra de Shostakovich se completa con la música para películas, pero sólo una parte de ella es conocida en Occidente. Su última Sinfonía, la número 15, forma con las números 5, 7

y 10, las que suelen figurar en los conciertos, así como sus Conciertos y la nueva versión de Lady Macbeth. En gran parte de estos títulos, su calidad es oscilante. Se advierte su extraordinaria fuerza creadora, la profundidad de muchos de sus temas, su dominio técnico, su conocimiento del desarrollo, pero todo esto se alterna con pasajes de gran banalidad, que pudieran ser atribuidos a una falta de autocrítica, si no sospecháramos que se trate de vulgaridades conscientes, para atenerse a las «normas».

La misma consideración alcanzada por Shos-

takovitch, debió suponer unas más duras amonestaciones, ya que en las dos ocasiones contesta a las acusaciones con obras que son a modo de «mea culpa». Pero hay, además, un hecho más dramático. A raíz de la segunda amonestación, se estrena en 1949 la obra de teatro *Ilja Golovin*, de Serge Michalkov, que es más o menos la «escenificación» de su vida desde el punto de vista de la amonestación. Un compositor, Golovin, «incumple» las normas y acaba quedándose solo. Su hija, fiel a ellas, se vuelve contra él. La mujer, una «burguesa

irrecuperable», se acomoda a las circunstancias. Pero la obra tiene un final feliz, porque el compositor Golovin se corrige y después de pedir perdón, compone obras que están al alcance de todos. El impacto de esta obra debió servir de lección a Shostakovitch que supo cubrir las apariencias y que realmente se atuvo a lo dispuesto. Pero su calidad de creador ha quedado y quedará en varias de sus obras y en gran parte de otras, por encima de las circunstancias. Efectivamente, el arte mundial ha sufrido una irreparable pérdida.

## DE ORQUESTAS Y PROGRAMAS



Rodrigo de Santiago, Tomás Marco, Amando Blanquer, Angel Oliver, José Evangelista, Francisco Otero y Jordi Alcaraz, compositores seleccionados en el Primer Concurso «Arpa de Oro»

### PREMIO «ARPA DE ORO»

★ Se ha hecho pública la selección del jurado para el Segundo Concurso de Composición de Música de Cámara, convocado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros. La convocatoria ha reunido 67 partituras de 55 compositores, de las que han sido seleccionadas las seis siguientes: *Anemos A*, de Francisco Guerrero; *Au bord d'Abimes*, de Félix Ibarrodo; *Autodate*, de Tomás Marco; *Endecha para una encordadura*, de Francisco Otero; *Fantasia para violonchelo y piano*, de Claudio Prieto, y *Concerto Grosso I*, de Jesús Villa Rojo.

La selección implica un premio de 50.000 pesetas y el estreno, que tendrá lugar este otoño. Una nueva decisión servirá para adjudicar los premios «Arpa de Oro» y «Arpa de Plata», dotados con 300.000 y 150.000 pesetas, respectivamente. El primer jurado ha estado presidido por Enrique Franco, con la colaboración como vocales de José María Franco Gil, Carmelo A. Bernaola, Fernando Ruiz Coca y Manuel Carra.

En el Primer Concurso el premiado fue José Evangelista, por su obra *En guise de fete*, y con él fueron previamente seleccionados Rodrigo A. de Santiago, Tomás Marco, Amando Blanquer, Angel Oliver—ganador del segundo premio—, Francisco Otero y Jordi Alcaraz.

La libertad de contenidos conduce a una libertad en la forma, de aquí que podamos comprobar que los títulos seleccionados no responden más que en dos casos a las formas tradicionales —*Fantasia y Concerto Grosso*—, lo que, por otra parte, tampoco implica un compromiso con la construcción clásica.

El premio previo, el posterior (en caso de lograr uno de los dos primeros puestos) y el estreno responden más o menos a la línea normal de los concursos musicales, pero el hecho de que las obras seleccionadas sean grabadas en disco es un complemento de especial aliciente. Tal vez sea ésta la causa principal de que acudan al concurso número tan elevado de compositores, ya que la cifra de 55 es de considerable importancia. Aunque no es fácil, por no disponer en todos los casos de la información completa, sería curioso analizar la curva de obras y, sobre todo, de compositores que acuden a premios y concursos, porque frente a estos totales importantes se producen en otros casos ausencias desoladoras, y en alguna parte debe residir el secreto.

### ORQUESTA DE LA RTVE

★ En su momento prometimos un comentario sobre la programación anticipada por la Orquesta Sinfónica de la Radiotele-

visión Española para la temporada 1975-1976 y, a menos de un mes de su inauguración, ésta parece la ocasión más propicia. Se extenderá desde el 11 de octubre hasta el 25 de abril, con un total de 52 conciertos y 26 programas, ya que, como en las temporadas anteriores, el mismo programa se repetirá sábados y domingos.

Abrirá la temporada uno de los directores titulares, Odón Alonso, que actuará en otros cuatro programas. Con él, Enrique García Asensio, también di-

rector titular, que ofrecerá cuatro programas. Y no podía faltar Igor Markevich, director fundador de la Orquesta, que interviene en tres programas, entre los que figura el de clausura de la temporada. El resto lo cubrirán 13 directores invitados, con un solo programa cada uno. Entre ellos, el director del Coro de la RTVE, Alberto Blancafort, con la *Misa en sí menor*, de Bach, aunque, como director del Coro, participará en los montajes de otras ocho actuaciones del mismo.



La pianista María Joao Pires actuará con la Orquesta RTVE, dirigida por Manuel Ivo Cruz, con el Concierto número 2, de Beethoven



Petrouchka (tres danzas), con Capricho y Apollon, son los títulos de Strawinsky programados por la Orquesta RTVE

Participará un total de 23 solistas: 11 pianistas, cuatro violinistas, tres violonchelistas, dos sopranos y un guitarrista, un clarinete y un viola. Entre ellos, la representación de españoles ha sido cuidada, con nombres como Narciso Yepes, Joaquín Achúcarro, Hermes Kriales, Rafael Orozco, Emilio Matéu, Máximo Muñoz o Angeles Gulín.

Sin embargo, el punto controvertido suele residir en las obras programadas, sobre las que existen opiniones muy diversas. La línea tradicional prefiere los títulos de repertorio; otro grupo—menos numeroso desgraciadamente—, las novedades, y por último, el que lógicamente considera que debe velarse de modo especial por la música española.

En este último aspecto no podemos decir que la progra-



Angeles Gulín será solista con la Orquesta de la RTVE en María Egipcíaca, de Respighi

mación haya sido generosa, ya que se han incluido tan sólo cuatro nombres de compositores españoles: Xavier Montsalvatge—*Reflexus*—, Manuel de Falla—*Noches en los jardines de España*—, Tomás Marco—*Escorial*—y Salvador Bacarisse—*Concertino*—. Queda un programa en blanco, que supondrá el centenario de su nacimiento. Y, duraciones aparte, cuatro títulos españoles frente a los 67 programados es proporción muy pequeña, tan pequeña que es sólo ligeramente superior al 5 por 100.

Por el contrario, la proporción de «novedades» en un sentido amplio es importante. Ya hemos comentado en otras ocasiones que el punto donde acierta plenamente la programación de esta Orquesta es en la selección de obras menos conocidas. De este modo complace a los aficionados a la fidelidad a un repertorio, al menos por lo que se refiere a los compositores, y al mismo tiempo amplía ese repertorio. En este apartado hay que dar la bienvenida a títulos como *Penélope y Balada*, de Fauré; *Concierto para violín y orquesta*, de Glazunov; *Capricho*, de Strawinsky, o la *Sinfonía número 3* y el *Concierto para violín y orquesta*, de Saint-Saens, entre otras.

En el capítulo de la música actual también hay alguna presencia, que «tolerará» el grupo tradicionalista y considerará muy limitada el deseo de escuchar y conocer la música de su tiempo. Dos títulos de Anton von Webern: *Seis piezas e In Sommer Wind*; *Concierto para orquesta*, de Lutoslawski; *Expecto Resurrectione*, de Olivier Messiaen, y *Sinfonía*, de Luciana Berio.

No es posible programar a

gusto de todos y lo cierto es que se está produciendo una peligrosa escisión en este terreno. En varios países se ha creado la costumbre de considerar la música actual como un cuerpo aparte. De este modo, en unas salas se sigue con la machacona programación de siempre, mientras que se hacen «series» de conciertos de lo actual. Estimamos más procedente el equilibrio que acostumbre a un sector del público a las novedades, al esfuerzo de «escuchar», un paso volitivo más allá del «oír», que no corresponde a una sala de conciertos, sino a la música ambiental.

#### ORQUESTA NACIONAL

★ Con un total de 72 conciertos, en base a 24 programas, repetidos los viernes, sábados y domingos, se plantea la temporada 1975-1976 de la Orquesta Nacional. De ellos, ocho estarán



Witold Lutoslawski dirigirá a la Orquesta Nacional tres de sus obras y George Mester dirigirá su Concierto para orquesta a la de la RTVE

a cargo del director titular, Rafael Frühbeck de Burgos. En los otros programas intervendrán directores invitados y tres compositores: Ernesto Halffter, Cristóbal Halffter y Witold Lutoslawski. El primero presentará el programa homenaje a Falla, con la audición de la versión definitiva de *La Atlántida*; el segundo, con obras contemporáneas y una suya, y el último, con tres de sus títulos.

Además del Coro Nacional, intervendrán el Orfeón de Pamplona y el Donostiarra. Dos españolas entre las solistas: Teresa Berganza y Alicia Larrocha, y de nuevo la presentación de André Wats. Incluyendo el programa Falla, la música española estará presente con 12 títulos, una proporción razonable. Por otra parte, los conciertos señalados de Cristóbal Halffter y de Lutoslawski son el respiro de la música actual.

# LEONARDO BALADA LLAMANDO A TODOS LOS SONIDOS

Por Mary

*El momento musical presente lo veo lleno de posibilidades. Se está librando de doctrinas sectarias y estrechas y marcha hacia un concepto de libre uso de las posibilidades totales. Preveo un neorromanticismo expresionista en que los ideales elevados formarán parte nuevamente del objetivo de la obra creadora. La experimentación proseguirá, pero la consecución artística será prevalente. Guarda el sonido aún toda la resonancia que la distancia fue afirmando, el primer contacto que supo confundir las estructuras primitivas de un tiempo encadenado al testimonio del presente. Baja el clamor de la orquesta hasta los pasillos sin luz que dan ambiente a la aventura de la música, cuando al fin la voz parece aproximarse a un círculo diferente, reacción imprevista que mejoró el alcance de los altavoces arrastrando una obra del pasado repleta de significaciones, definiendo unos años en los que las horas caían con la lentitud perseguida por los deseos.*

Puede romperse en cualquier momento el contenido del pensamiento, el límite impuesto por la propia trayectoria, cuando indaga aquel antiguo «para qué», la pregunta que desarrolló una rápida línea de continuidad, pero que acabó interponiendo la monotonía de las palabras, las indecisiones, el tiempo fragmentado, las sombras de otros amaneceres en otro país, súbitamente desvanecidos en la pérdida. Ayer es, simplemente



Carmen DE CELIS

### biografía

LEONARDO BALADA nació en el año 1933, en Barcelona. Después de realizar los estudios musicales en el Conservatorio del Liceo, se traslada a Nueva York, donde reside habitualmente, y los perfecciona con Vicent Persichetti y Aaron Copland. Su primer éxito de resonancia internacional tuvo lugar en Nueva Orleans con el estreno de **Guernica**, en el año 1966. Un año después estrenaba en Madrid su **Concierto para guitarra y orquesta**. Actualmente ejerce como profesor de Composición en la Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburg.

#### COMPOSICIONES

Piano:  
**Música en cuatro tiempos** (1959).

Organo:  
**Las siete últimas palabras** (1962).

Guitarra:  
**Analogías** (1968).  
**Contrastes y semblanzas** (1962).

Bandoneón:  
**Minis** (1969).  
**Geometrías núm. 3** (1968).

Canto y piano:  
**Tres cervantinas** (1967).

Cámara:  
**Las moradas**, coro y siete instrumentos (1970).

**Mosaico**, para quinteto de metal (1970).

**End and Beginning**, conjunto sinfónico y de Rock and Roll (1969).

**Cuatris**, cuatro instrumentos (1969).

**Geometrías núm. 2**, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta y percusión (1966).

**Concierto para violoncelo y nueve instrumentistas** (1962).

**Sonata para violín y piano** (1960).

Ballet:  
**La casa** (1967).

Sinfónica:  
**Concierto para bandoneón y orquesta** (1970).

**María Sabina** (1969).  
**Sinfonía en negro** (1968).

**Guernica** (1966).  
**Concierto para guitarra y orquesta** (1965).

**Concierto para piano y orquesta** (1964).

**Música tranquila**, orquesta de cuerda (1960).

#### EDICIONES

General Music Publishing Co., New York.

te, un ayer ampliado con las últimas ráfagas, que no ocupan ya apenas sitio en el fluir de la memoria, acostumbrada a escenas con ritmo lento, a situaciones vividas plenamente, tendidas en el cristal por el que se ve pasar la zozobra de la intensidad, el silencio a la búsqueda de un lugar comunicador, de un medio desprovisto de raíces porque lo anterior dificulta a veces el nacimiento de la expresión, la última conquista de la música, el roce misterioso que se nota y se pierde sin razón, volver a comenzar de nuevo...

La obra está aquí todavía, confirmando el proceso seguido, la dificultad superada. Cubre las etapas necesarias hasta llegar a descubrir motivos importantes que impulsen a ordenar otra vez los sonidos, como si se tratara de una primera sensación creadora, de un íntimo regreso al cuaderno de fechas señaladas entre las vividas con la música, cuando está quieta, dejándose inventar, como un largo paseo sin palabras, pero lleno de trayectos interiores, de desvanes a los que ir a buscar, en solitario, la chispa capaz de incitar la primera imitación del sonido, el poderoso don de un pasaje bien construido, la secreta perspectiva en la que se asienta el pulso para calcular el vaivén de la música, muy lento hoy, como aquellos instantes que siempre trascienden en el sonido que queda de unas palabras olvidadas (quizá nunca oídas).

### FALLO DEL PREMIO «ALCARAVAN» DE POESIA

El Premio «Alcaraván» de Poesía, que anualmente se otorga en Arcos de la Frontera, ha correspondido en esta ocasión al poeta sevillano Joaquín Márquez por su poema «Recuerdos y presentimientos de la nieve», presentado bajo el lema «Nieve al Sur». El premio estaba dotado con diez mil pesetas y diploma de honor. Resultó finalista el poema «De los nombres del agua» (lema: «Claridad sobre el suelo»), original de Rafael Duarte Sánchez, de San Fernando (Cádiz). El jurado, bajo la presidencia honorífica del alcalde de la ciudad, señor Barrera Ruiz, estuvo integrado por Jesús de las Cuevas, Julio Mariscal, Antonio Murciano, Juan de Dios Ruiz, Cristóbal Romero, Manuel Capote Benot y Carlos Murciano, quien actuó como secretario con voto.

### CARACAS: HOMENAJE A PEREZ GALDOS

El Gobierno venezolano acordó, en Consejo de Ministros, sumarse a los actos que se efectuarán próximamente en Caracas, en homenaje al escritor español Benito Pérez Galdós. El escritor Adolfo Salvi, presidente del Comité Venezolano Pro-Monumento a Pérez Galdós, adelantó que los actos se iniciarán el próximo 22 de septiembre, con la llegada a Venezuela de significativas personalidades españolas.

El descubrimiento del monumento al autor de «Los Episodios Nacionales» tendrá lugar el 26 de septiembre en una solemne ceremonia, durante la cual el ministro de Relaciones Exteriores, don Ramón Escovar Salom, pronunciará el discurso de orden, antes de proceder a desvelar la estatua de Pérez Galdós, obra del escultor venezolano Juan Jean, que estará situada en el cruce de las avenidas General Medina y Los Ilustres.

En los círculos académicos y literarios ha despertado gran interés el anuncio del escritor Salvi sobre el homenaje a Pérez Galdós, una de cuyas obras, «Misericordia», fue presentada, hace dos semanas, en Caracas, por la compañía de los teatros María Guerrero y Español, de Madrid.

### EL «VILLA DE CENTELLAS» DE CUENTOS

El primer premio del Certamen de la Villa de Centellas, para cuentos, que anualmente concede dicho Municipio barcelonés, ha sido otorgado este año al escritor y periodista Manuel Gómez García, por su trabajo *Noche de la presencia de la muerte*.

### FALLO DE LOS PREMIOS «BENALMADENA» DE ENSAYO

El jurado del premio de ensayo «Benalmádena», después de considerar las obras presentadas, concedió el premio internacional de Lingüística y Crítica Literaria al ensayo Mío Cid: Estudios de Andoncrítica, del doctor Miguel Gari-Gómez, de Estados Unidos y profesor en la Duque University; y el premio de Economía y Ciencias Sociales a la obra El desarrollo latinoamericano y la Cepal, del doctor Gabriel Guzmán, español, y profesor de Estructura Económica en la Universidad Complutense.

### BURGOS: V FERIA DEL LIBRO

Durante los días 14 al 24 del pasado mes de agosto se ha celebrado en la ciudad de Burgos, con extraordinario éxito, la V FERIA NACIONAL del Libro, a cuyo acto inaugural asistieron las primeras autoridades provinciales.

Durante los días que ha durado este certamen han sido numerosos los autores que, en stand instalado por la Delegación Provincial de Información y Turismo, han firmado sus obras al gran número de lectores que lo solicitaron.

Coincidiendo con este acontecimiento, se celebraron a su vez interesantes conferencias a cargo de autores que exhibieron sus obras en el certamen.

Para celebrar este acontecimiento, el día 24 de agosto, verificada la clausura de la V FERIA NACIONAL del Libro, los expositores se reunieron en una cena de hermandad con el delegado provincial de Información y Turismo, don Luis Torres Royo.



poesia

# PREMIOS ESTAFETA PARA MENORES DE 25 AÑOS



cuento

## CUENTOS 10

# LA VUELTA

Por Carlos ROMEU NEDWED

¿Por dónde seguirá el camino? Parece que aquí hay una marca. Sí, es por aquí. Hoy no hay estrellas o no las veo. Cuidado con la rama. El cielo es como el hombre, oscuro, hay que acostumbrarse y penetrar en una densa capa antes de descubrir algo. ¿Por qué no me quedé entonces? Quizá era demasiado cómodo, demasiado tentador. Parecían felices.

¡Ay!

He de tener más cuidado, es el segundo desgarrón en poco tiempo. El primero fue hace dos días al querer atrapar la liebre. Nunca aprenderé.

Era hermosa, pero tenía la mirada triste. ¿Estaría sola? No es como Claudia.

Claudia.

Si no hubiese sido por el hombro. Me quedé demasiado tiempo.

No tengo prisa pero he de llegar. ¿Para qué? Sentimentalismo, curiosidad, cansancio, tanto da. Ella me lo dijo: ¡Quédate! Pero yo no podía. Lo intenté. Parece que allí estaré algo guarecido del viento, aprovecharé para descansar y arreglarme la mochila. He ido muy rápido. Otra vez todo tan parecido.

—Eres joven, tienes tiempo de crearte una situación.

—¡Quédate conmigo!

Hay tiempo, soy joven, no me atrae esa vida, ¿o sí? Es igual, me fui.

¿Luego? Luego ya veremos, así pensé entonces. El tiempo ha pasado.

—Muchacho, todos hemos tenido ilusiones, todos hemos querido marchar.

Fíjate cuántos han vuelto: todos o casi todos. Y somos felices, hemos madurado. La ilusión es el agua de la vida: se evapora con los años.

Cobardía ante el futuro, pensé. Yo he madurado, pero aquí, en la soledad.

Estoy cansado, ¿y si durmiera? Hace tiempo que no lo hago. No, es mejor que no. Más tarde.

Otra vez tendré que cuidar el hombro, no está bien a pesar del tiempo transcurrido.

—Pudo ser peor —dijo el médico.

—¡Si no es por él nos ahogamos todos!

Ella estaba allí, ¿o lo imaginaba? Era verdad, había sido duro pero no excesivamente —eres joven—, y además pudo haber resultado peor. Su padre era —¿es?, ¿habrá muerto?— una gran persona. Debía ser importante. Seguramente fue un joven notable de porvenir asegurado. ¿Lo cambiaron los años?

—Hay varios modos de encontrar alimento, con el rebaño o fuera de él —me dijo—. Cada uno tiene sus ventajas e inconvenientes. Si la oveja va con el rebaño el lobo ataca menos veces y, si va sola, cuando encuentra alimento le satisface más.

—¿Y si van dos ovejas? —era Claudia.

Estuve a punto, pero pasó.

Amanece. Antes de dormir he de buscar una fuente y llenar la cantimplora. Casi no bebo, pero hay que estar preparado ante cualquier posibilidad. El Sol todavía no está en lo alto. ¿Cuántas horas habré dormido? Quizá siete u ocho. Si fuera artista me quedaría a ver y admirar el paisaje, pero no lo soy. Es una lástima, me gustan los colores. Amarillo-ocre mezclado con verde.

—¿Te gusta? Es un verde muy bonito, ¿no?

—Estás preciosa.

Sí, lo estaba y además era inteligente. Era del rebaño aunque le gustaba salir en busca del alimento. Sabía y además

era natural. ¿Fue eso lo que me llamó la atención?

¿Qué camino sigó? El izquierdo conduce a la montaña y tengo provisiones todavía, aún no he de volver. No, todavía no. Los árboles mueren lentamente, no hay nieve. Tardaré poco ya. Alternan los colores. Bonita época Otoño, aunque algo triste. Un día probaré, puede que llegue a pintar algo.

—Son los retratos de la familia —me dijeron—. Todos con los ojos tristes como ella. ¿Cuántos años tenía entonces? Era joven y hermosa. Quizá sea feliz. No, los ojos son demasiado tristes. Me acogieron muy bien. Todas las noches había música. Sabían tocar. Se extrañaron cuando lo hice yo.

—¿Dónde aprendió? ¿Sabe que lo hace muy bien?

—¿Compone usted también, Ricardo?

—Sí señora, y si me lo permite haré un retrato musical de Claudia.

Ella enrojeció. Mirada triste.

Aquí hay una buena vara. Puede servirme. La navaja no, mejor el cuchillo.

Qué flores más bonitas, también ellas crecen en grupo y no se separan.

Allí hay una en soledad. ¿Morirá aquí sola? Está cortada, sólo el grupo como unidad es capaz de sobrevivir, pero ésta revivirá. Parece que sonríe, antes tenía el semblante triste. Mirada triste. ¿Será feliz?

—Estoy de acuerdo, la felicidad es la consecución de aquello que satisface nuestros deseos en ese momento y por ello la felicidad es dinámica, cambia a cada instante y no es la misma para dos personas aunque vivan los mismos hechos.

—Si las dos personas se quieren, ¿no desean lo mismo?

—No, Claudia. Sólo comparten algunos deseos, otros no. Esto hace que la felicidad, como tantas otras cosas, sea personal e intransferible, y en cierto modo egoísta.

—De todos modos, la felicidad de los demás influye en nosotros, nos alegra o deprime, pero no nos deja indiferentes.

Todos los retratos con mirada triste. Toda la casa.

—Ricardo, sé cómo piensas porque yo pensé igual durante un tiempo, cuando era más joven que tú. Ve la alegría de la casa —mirada triste es hermosa—, ¿por qué no lo piensas y te quedas? Ya sabes que a Claudia...

—Sí, sí, lo pensaré; gracias.

Casi me quedo, no por él, no, Claudia. A medio camino, ¿quién puede más, el rebaño o la oveja solitaria?



Aquí podré comer. Dejaré la mochila y buscaré algo. Tengo que tapar el roto de ayer, ¿o es nuevo? Creo que confundo las cosas. Han pasado los años, no soy tan joven como al irme. La oveja solitaria busca, es más independiente pero tiene menos posibilidades. Con el tiempo vuelve.

—El rebaño va lento, despacio; pero recorre un camino seguro y lo hace concienzudamente. La oveja se mueve inquieta, puede irse a su antojo, sólo que con menos visión.

Entonces era yo más orgulloso, ahora más viejo.

Ya está. Todo arreglado, ¡aquí no ha pasado nada! Tendré que hacer fuego. La madera está húmeda. ¿Vale la pena? Y lo otro, ¿ha valido la pena? Los años pasan.

—Cuando tengas más años lo verás; no será tarde, pero sí muy difícil volver. El rebaño mira con desagrado a la oveja negra, ahora, al volver; es una intrusa.

De todos modos ha valido la pena. Encontré cizaña y otras veces hierbabuena, pero no mi alimento. No hubiese sido diferente con el rebaño. Probablemente haya muerto; también —como él— yo he cambiado con los años.

Una madriguera, tendré que buscar el modo; quizá como conejo. Gazapos. Mejor, con el tiempo se adquiere práctica. Ya está. Joven y de buen aspecto. La mirada asustada, no triste. Hermosa como ninguna, no para un rato y para siempre era demasiado. Me fui. Si se ha ido, ¿se habrá llevado la mirada? ¿Será feliz? Nobles de linaje y de corazón. Sin embargo...

Ya está: una piedra en el zapato. ¿Cómo se habrá metido? Dejaré el gazapo, no vale la pena. Corre, eres libre. Vuelve con los tuyos. Libertad, ¿para qué?, ¿para volver?

—Si te vas y no vuelves: Ten éxito en lo que emprendas, encuentra tu alimento de oveja, y si no vuelves... recuerda donde estoy.

Hace ya años de ello.

—La oveja vuelve al redil, como el hijo pródigo.

Lo medité, no queda otro remedio. ¿O sí? Antes nunca lo hubiera creído posible. Los años pesan. El orgullo se desvanece. Ahora, ahora no sé, puede que me quede aunque no haya nadie.

—Te esperaré.

Los años pasan. Ya no soy como entonces. ¿Eh? Música, alguien pasa con música. Lejos.

—¿Dónde aprendió a tocar?

—Claudia me ha dicho que toca usted, Ricardo, yo hace mucho que no lo hago. ¿Querrá usted enseñar a Claudia?

Sólo durante un tiempo. Luego me fui. Hui. No podía quedarme. Hoy sí.

Vida, libertad, aventuras, todo pasó. La oveja que vuelve, ¿tiene sitio en el rebaño?

—Eres joven, puedes crearte una posición.

Ya no, la tuve y la dejé. Quizá buscaba lo que aún no he encontrado.

O quizá sí. ¿Es esto lo que buscaba? Mañana lo sabré.

—Te esperaré.

No, sólo iré a por provisiones, las necesito.

He de volver a verla. La nostalgia es el recuerdo de un amor extinto o en tinieblas. ¿Dónde estará?

Años de lucha. Creé una posición, lejos, en otro rebaño; pero no era lo que buscaba. Lo dejé todo. La oveja no cambia de rebaño, o lo abandona o se queda. Y si lo abandona, con el tiempo vuelve.

Mañana llegaré.

## POEMAS 10

# “VOMITOS DESDE EL ATOLON”

(pa-ra encarnaramón  
pareja en g r i s)

*amaneció otro año y yo me movía aún por los lindes de ese cuerpo limitado con una palidez de celofán y estructura de fotocopia en horizontal vertical inclinada un germen de ajados recuerdos gris experiencias me dijiste en un amanecer ni grave ni agudo amanecer simplemente en un picadero subversivo recostados en un catre que no podíamos deshacer para que nadie se enterara para que no trascendiera a otros límites que no fueran los de ese cuerpo limitado mientras te aseguraba lejano en una palidez de celofán que yo ya había cumplido por esa noche que contabilizaras había pasado todos los cálculos preestablecidos de antemano gris*

*sé que eres propicia a esperar una hora segura y que aún así permaneces insensible al silencio porque en ti también se cobijó la soledad sé que hay un silencio que duele hiriendo como aire escapado de un respirar forzado porque será mayor cada vez tu vacío y la mancha de tu sombra fecundando la esterilidad*

*de esta tierra que jamás ha sido tan desahuciada como tú misma estás muy sola has oído en muchos labios sin que ninguno envidie tu existencia tan consumida en una acera cualquiera y ya no lees y ya no piensas en estas frases vomitadas por voces viejas voces que fueron verdugos en la noche de un pasado incierto que quizás no se alargue ya demasiado mientras tu tiempo se llena de tiempo y hasta puede que el último segundo no sea igual de espeso entre los silencios de este cuerpo que una vez pretendiste llegar a no ser como el fantasma de tus deseos rotos y he temblado por ti al recordar esos terribles segundos que entre amigos contabas ayer aburridamente uno a uno ese tiempo malgastado en irónicas luchas de palabras vacías de cualquier significado aparente en ese gris y tan fugaz segundo de silencio que se te escapaba entre algunas histéricas sonrisas de miedo porque es mayor cada vez el círculo (pero allá entre el follaje del monte y perdidos en la faz de la tierra donde el vocablo libido es casi desconocido existen lobos algunos lobos que viven en soledad y que sólo se aparean de lado y de tarde en tarde sin darse importancia creo que únicamente si únicamente son agresivos con los demás cuando tiene hambre real o cuando se sienten por la gran sociedad lobuna lobo hostigado)*

*porque yo hermana de destierro vacío  
yo seguiré desterrado en real  
soledad*

*cargados los pulmones de un silencio  
ametrallador de cualquier conato de compañía*

Angel GONZALEZ CASTRILLEJO

## las películas de la quincena

### EL EXORCISTA, de William Friedkin (USA)



«El exorcista»

Afortunadamente, un gran sector del público cinematográfico español posee ya la suficiente información sobre el séptimo arte como para distinguir perfectamente la calidad que separa a la obra importante y original de sus imitaciones. De esta forma, un elevado porcentaje de espectadores han acudido a conocer *El exorcista*, del americano Friedkin, con un ánimo distinto al que les llevó a ver algunas copias, mejores o peores, italianas o medio españolas, fabricadas para aprovechar el enorme triunfo económico de la película americana y que, incomprensiblemente, se asomaron a nuestras pantallas antes que la obra de Friedkin.

La película era esperada con curiosidad porque habían llegado al espectador medio ecos de su presentación en muchos países americanos y europeos, y el saberla cabeza de toda una moda o estilo predisponía, lógicamente, a considerarla por encima de esta serie de historias de endemoniados lanzada en España en la pasada temporada invernal.

¿Cuál ha sido el balance de esta comparación entre *El exorcista* y los otros filmes fabricados sobre su molde? En verdad: no tan satisfactorio como se esperaba, tomando como base su multitudinario éxito mundial. La verdad es que la diferencia no es tan considerable entre el producto original y sus sucedáneos, y esto por una razón: porque *El exorcista* de Friedkin basa su éxito, fundamentalmente, en los efectos especiales, y éstos no resultan tan difíciles de imitar por una industria que actualmente cuenta con un alto desarrollo técnico en países como Italia, Alemania o España. Más de un

crítico ha expresado su chasco frente al *Exorcista* y la ha comparado con *Rosemary's baby*, de Polanski, considerando el filme del polaco más hondo, sugerente y hasta inquietante. Una parte del público, eliminando los espectadores fácilmente impresionables, más que espantado asiste a la proyección entre divertido y escéptico. Sucede, a veces, que el conocimiento de una de las películas que repiten, más torpemente pero con cierta eficacia, los trucos y escenas de «gran clímax» del *Exorcista* quita a ésta, en su visionado posterior, la carga horrorífica, único gran aliciente del filme.

Porque Friedkin, aunque ha utilizado la novela de William Peter Blatty, basada en un hecho absolutamente real de posesión diabólica, sólo ha tomado del libro los elementos precisos para montar un filme de terror sobre un tema relativamente nuevo o muy escasamente tocado por el cine. Considerado así *El exorcista*, hemos de aceptar la perfección de su construcción de situaciones (aun cuando sigamos prefiriendo el ritmo «interno» de la película citada de Polanski), el efectismo del trucaje, la habilidad en la consecución de las escenas culminantes. Labor de dirección, evidentemente; pero esta dirección de Friedkin ha sido apoyada decisivamente por los efectos especiales montados por Marcel Vercoutere y por un equipo técnico de primera línea (en especial el maquillaje y la fotografía). Claro que Friedkin abusa de recursos clásicos, manidos, como las fuertes corrientes de aire, las luces con destellos y los ruidos terroríficos, así como de un lenguaje soez, suavizado en la versión español-

la; pero son recursos propios del género y están utilizados con mano maestra.

Ahora bien, hemos de hacer un reproche fundamental a la obra: se ha soslayado, en aras de una comercialidad fácil, lo más importante del libro de Blatty (a pesar de que el novelista es productor y autor del guión): sus implicaciones sobrenaturales; el auténtico misterio de la mente humana sometida a fuerzas totalmente desconocidas por encima de los avances de la ciencia. Este caso de posesión diabólica, tomado sobre el caso real de un muchacho sanado por un exorcista, hace veintiséis años

en una luminosa ciudad americana, plantea ya a priori unas espléndidas sugerencias para ahondar en los misterios de la relación materia-espíritu, en lo indefinible, en el poder del pensamiento. Friedkin ha tomado el camino fácil y ha montado un espectáculo ya manido, a pesar de su brillantez formal. Aterroriza momentáneamente al espectador, pero no le lleva verdaderamente a la sima tremenda que se abre en la frontera de nuestros actuales conocimientos. No le inquieta verdaderamente. Tras el estallido pirotécnico no queda absolutamente nada. El tema es más serio e importante.

### CONFIDENCIAS, de Luchino Visconti (Italia)

En inglés *Conversation piece*; en francés *Violence et passion*; en español *Confidencias*. He aquí tres títulos absurdos que intentan «comercializar» tontamente una obra maestra del cine a la que sólo le va espléndidamente el título querido por su autor de *Grupo de familia en un interior*, alusivo a la atmósfera psicológica de la acción como al entorno plástico donde ésta se desarrolla. Los distribuidores de este filme deberían reflexionar sobre el hecho de que la masiva asistencia de público desde los primeros días del estreno no se debe, por supuesto, al «arreglo» del título, sino al prestigio del autor y a la información que ya ha llegado con anterioridad a los espectadores preocupados por la calidad de lo que van a ver. Justamente el cambio de título lo único que produce es confusión e inadvertencia.

Se ha hablado, escrito sobre todo, a propósito de *Confidencias*, que es un filme-testamento; testamento ideológico del autor. En parte así parece serlo, teniendo

en cuenta que Visconti ha rodado esta película al salir de una grave enfermedad, septuagenario y desde una silla de ruedas. Hay mucho del príncipe Visconti en la figura de ese viejo profesor de noble ascendencia, enclaustrado en su barroco salón-biblioteca donde apenas llega el fragor de la gran ciudad. De hecho, Visconti ha dedicado la segunda mitad de su obra a estudiar, a exponer el drama de la decadencia de una época, de un concepto de vida, de unos seres humanos, a los que pertenece por encima de sus adscripciones políticas, enfrentados a un mundo nuevo, a unos conceptos que hacen tabla rasa de los modos e ideales que les han precedido.

El viejo profesor (del que no sabremos el nombre) es un personaje de ficción que resume arquetípicamente a un grupo humano. Vive de recuerdos, aferrado al estilo, a la educación, que han gobernado su vida. Se encierra en ese enorme aposento donde la historia ha ido dejando su huella. Aquí Visconti demues-



«Confidencias»

tra una vez más su genio como constructor de ambientes cerrados, suntuosos, sobrecogedores, barrocos, decadentes; muertos, en fin. Ese salón-despacho nos fascina; sabemos que está abocado a la destrucción, pero deseáramos vivir en él. En la vida del prócer apenas irrumpen la presencia física de la servidumbre, que permanece siempre «al otro lado» de esta línea inflexible que marca la separación de castas. Cuando sabemos que pasea por una calle, en un cotidiano ejercicio meramente físico, tenemos conciencia de que el profesor permanece tan separado de los otros viandantes como si continuara tras los gruesos muros de su palacio romano.

Y esta vida apacible, cerrada, va a sufrir de pronto una tremenda convulsión con la llegada de ese grupo absurdo que, en contra de la voluntad del profesor, le arranca el permiso para ocupar el piso superior al que él ocupa en su viejo cazerón. El enfrentamiento es inmediato. Son dos mundos alejados por millones de años los que van a convivir. El profesor por un lado y por el otro la otoñal condesa envilecida, su hija y el novio de ésta y, finalmente, el «gigolo» de la condesa, un adolescente alemán que ha tomado parte en las barricadas de Berlín de 1968 y ahora no es más que un producto corrompido de la sociedad en que vive.

Visconti, con sus personajes y su entorno nos ilustra sobre la imposibilidad de comunicación entre esos dos mundos. El de la decadencia aristocrática y el de una juventud que ha renegado de los valores morales que estructuraron ese viejo mundo. El gran realizador materializa este conflicto de generaciones no sólo en los encuentros y conversaciones del profesor y los jóvenes que han alquilado parte de su casa, sino incluso en el marco mismo donde tienen lugar estos encuentros. Mientras que el salón del profesor con sus libros, sus objetos de arte, sus medias luces, sus tintes terrosos, evoca el mundo europeo cultural que se desvanece, el apartamento superior, donde vive la condesa y sus jóvenes, ha sido transformado por éstos en un espacio bañado en colores estridentes, con

objetos de escaso valor, donde predominan las aristas y la materia deleznable. Por otra parte, es interesante observar que, mientras en el despacho de abajo, el del profesor, el tiempo parece haberse detenido hace décadas, el piso de la condesa y sus jóvenes iconoclastas da siempre la impresión de estar sin acabar, en una obra constante, en una transformación que no logra alcanzar sus fines.

Hay, por tanto, dos mundos y dos clases de personas, que han de vivir juntos, venciendo los más jóvenes la inicial resistencia opuesta por el viejo señor y después de haber soportado éste una serie de molestias que le causa la irrupción de este mundo nuevo en su apacible existencia. Poco a poco veremos que es imposible rellenar el foso que separa ambas posturas. La escena culminante está descrita en la comida que ofrece el profesor a la familia invasora. Una cámara, implacablemente escudriñadora, va mostrando no sólo la soledad de cada uno de los invitados, sino su visceral desaveniencia con el dueño de la casa. El diálogo es imposible. No hay un lenguaje común entre ese comedimiento, ese dominio de sí mismo, ese refinamiento del profesor y el lenguaje arisco y bárbaro de los otros. Visconti contempla con tristeza el enfrentamiento, pero no cierra los ojos y va hasta el final. La lucha entre el instinto de conservación y la fuerza devastadora de la iconoclastia proseguirá.

Visconti no sólo es un consumado creador de ambientes, sino también un gran director de actores. Aquí lo demuestra una vez más con el trabajo de su grupo de familia, especialmente **Burt Lancaster** y **Helmuth Berger**. Pero por encima de todo es un autor con temas trascendentes, resueltos magistralmente a través de un lenguaje rico en imágenes y sugerencias. **Grupo de familia en un interior** (y no me resisto a citar el título original) es un filme para ver y saborear en más; de una ocasión porque de su complejidad se desprenden en cada visionado nuevos conceptos y temas. Es un filme barroco en su forma y en su fondo. Es un filme que lleva indeleble el sello de su autor.

## PUEDEN JUGAR

(Viene de la pág. 3.)

blema. Se trata de hacer ver, sentir y comprender el tema objeto de reportaje.

2. El premio se concederá al mismo tiempo que el anterior. El tema es libre, pero se preferirán aquellos reportajes que por su tema, tono, interés y demás condiciones resulten más adecuados para publicar normalmente en la revista. La extensión más adecuada, en principio, es entre mil y tres mil palabras aproximadamente. Puede acompañarse ilustración complementaria del texto.

3. La dotación del premio es de 20.000 pesetas, y si el jurado lo estima oportuno, podrá distribuirse, como máximo, entre dos trabajos.

4. El reportaje deberá ir firmado y se harán constar en el envío el nombre completo y señas del autor. Los envíos se harán por triplicado.

### PCESIA

1. La revista *El Ciervo* convoca un premio para un poema o breve colección de poemas cuyo tema, tono y enfoque correspondan a una concepción religiosa o cristiana de la vida.

2. Podrán concurrir originales escritos en cualquier lengua hispánica y los originales para este premio periodístico, que se concederá al mismo tiempo que los dos anteriores, deberán enviarse por triplica-

do a la revista *El Ciervo*, Calvet, 56, Barcelona (6). El plazo de recepción termina el 31 de octubre de 1975. Se hará constar en el envío el nombre completo y señas del autor.

3. La dotación del premio es de 20.000 pesetas, y si el jurado lo estima oportuno, podrá distribuirse, como máximo, entre dos trabajos.

## PREMIOS «CIUDAD DE MURCIA» 1975

### Novela, periodismo, pintura, cine amateur, escultura

#### NOVELA

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia convoca por octava vez su premio de novela «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1975, dotado con 250.000 pesetas.

Podrán concurrir todos los escritores con novelas inéditas, escritas en español, enviando tres ejemplares de la obra, con extensión mínima de doscientas hojas tamaño folio, escritas a máquina a dos espacios y por una sola cara.

El tema será libre y los originales se presentarán con el nombre del autor, domicilio y número de teléfono, si lo tuviere.

El plazo de presentación se abre con la fecha de esta convocatoria, finalizando el día 30 de octubre de 1975.

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia se reserva el derecho de la primera edición de la obra premiada, pudiendo conceder a su autor las ediciones sucesivas, previo acuerdo de la Corporación Municipal.

#### PERIODISMO

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia convoca por octava vez su premio de periodismo «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1975, dotado con 100.000 pesetas.

Podrán presentarse, con tema libre y motivo murciano, los trabajos publicados en periódicos o revistas españoles.

Cada autor podrá presentar como máximo dos trabajos que se enviarán por triplicado, pegados sobre hojas de tamaño folio e indicándose la publicación en que aparecieron, localidad y fecha, además del domicilio del autor y teléfono, si lo tuviere.

La fecha de publicación será durante el año 1975, hasta el plazo de envío. El plazo de envío de originales se cerrará el 10 de noviembre de 1975.

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia queda autorizado para la mayor difusión del trabajo premiado.

#### PINTURA

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia convoca por séptima vez su premio de pintura «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1975, dotado con 150.000 pesetas.

Podrán concurrir todos los pintores residentes en España con dos obras como máximo y tema libre, que serán depositadas en el Archivo Municipal, junto con una tarjeta donde figure el título de la obra, nombre, domicilio del autor y teléfono, si lo tuviere.

Las medidas de las obras habrán de sujetarse a un mínimo de 100 por 0,81, e irán enmarcadas con un junquillo o listón de color natural, blanco o negro, de anchura inferior a tres centímetros.

El plazo de presentación de obras será durante todo el mes de noviembre de 1975.

El jurado que se nombre para otorgar el premio será también de admisión, designando con antelación las obras que hayan de figurar en la Exposición VII premio «Ciudad de Murcia», de Pintura.

Una vez clausurada la exposición, las obras presentadas serán remitidas en iguales condiciones que las de su envío, excepto las de autores residentes en Murcia, que deberán ser retiradas del archivo municipal en el plazo de veinte días, a partir de la citada clausura. Pasado este plazo el excelentísimo Ayuntamiento de Murcia declinará toda responsabilidad sobre ellas.

La obra premiada quedará en propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Murcia.

#### CINE AMATEUR

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia convoca por cuarta vez su premio de cine amateur «Ciudad de Murcia», correspondiente al año 1975.

Podrán participar todos los cineastas amateurs residentes en España, con películas en pasos de 16, 8 y súper 8, mudas o sonoras, sin limitación de duración. Habrá una comisión de admisión que se encargará de examinar las películas y seleccionarlas para el jurado calificador.

Las fechas de realización de las películas presentadas al concurso no podrán tener más de un año de antigüedad.

Los premios que establecen serán los siguientes:

Tema murciano: un premio extraordinario al mejor filme, dotado con 25.000 pesetas y trofeo.

Un primer accésit, dotado con 10.000 pesetas y trofeo a la película clasificada en segundo lugar.

Un segundo accésit, dotado con 5.000 pesetas y trofeo a la película clasificada en tercer lugar.

Tema libre: un premio extraordinario al mejor filme, dotado con 25.000 pesetas y trofeo.

Un primer accésit, dotado con 10.000 pesetas y trofeo a la película clasificada en segundo lugar.

Un segundo accésit, dotado con 5.000 pesetas y trofeo a la película clasificada en tercer lugar.

Junto con las películas se acompañará ficha técnica, domicilio del autor y teléfono, si lo tuviere.

El Excmo. Ayuntamiento de Murcia se reserva el derecho de hacer copias de las películas premiadas. Igualmente podrá hacerlas de aquellas otras que estime de interés, de acuerdo con sus autores.

El plazo de presentación finalizará el día 20 de noviembre de 1975. Con las películas seleccionadas se realizará una proyección pública.

#### ESCULTURA

Se convoca por primera vez, con los premios anuales del Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia—Novela, Pintura, Periodismo y Cine Amateur—este premio de escultura en homenaje al gran escultor murciano José Planes, recientemente desaparecido. Medalla de Honor de Bellas Artes e Hijo Predilecto de Murcia. La dotación del premio será de 200.000 pesetas.

En él podrán participar todos los escultores residentes en España, con dos obras como máximo y tema libre, que serán depositadas en el excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, junto con una tarjeta donde figure el título de la obra, materia empleada, nombre, domicilio del autor y teléfono, si lo tuviere.

La dimensión de la obra tendrá una altura máxima de un metro ochenta, debiendo estar realizada en materia definitiva.

El plazo de presentación de obras será durante todo el mes de noviembre de 1975.

El jurado que se nombre para otorgar el premio lo será también de admisión designando con antelación las obras que hayan de figurar en la exposición del I Premio de Escultura «Ciudad de Murcia».

Clausurada la exposición, las obras presentadas serán remitidas en iguales condiciones que las de su envío, excepto las de autores residentes en Murcia, que deberán ser retiradas del Ayuntamiento en el plazo de veinte días, a partir de la citada clausura. Pasado este plazo el Ayuntamiento de Murcia declinará toda responsabilidad sobre ellas.

La obra premiada quedará en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento de Murcia.

Los envíos de originales de los distintos premios se harán a Secretaría General del Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia, indicando el concurso en que se presentan.

Los distintos premios se otorgarán por jurados, que a su tiempo quedarán nombrados, dándose sus nombres a la publicidad con antelación al fallo.

El fallo de los distintos premios «Ciudad de Murcia» tendrá lugar en el mes de diciembre de 1975, en un acto social cuya fecha exacta se indicará oportunamente.

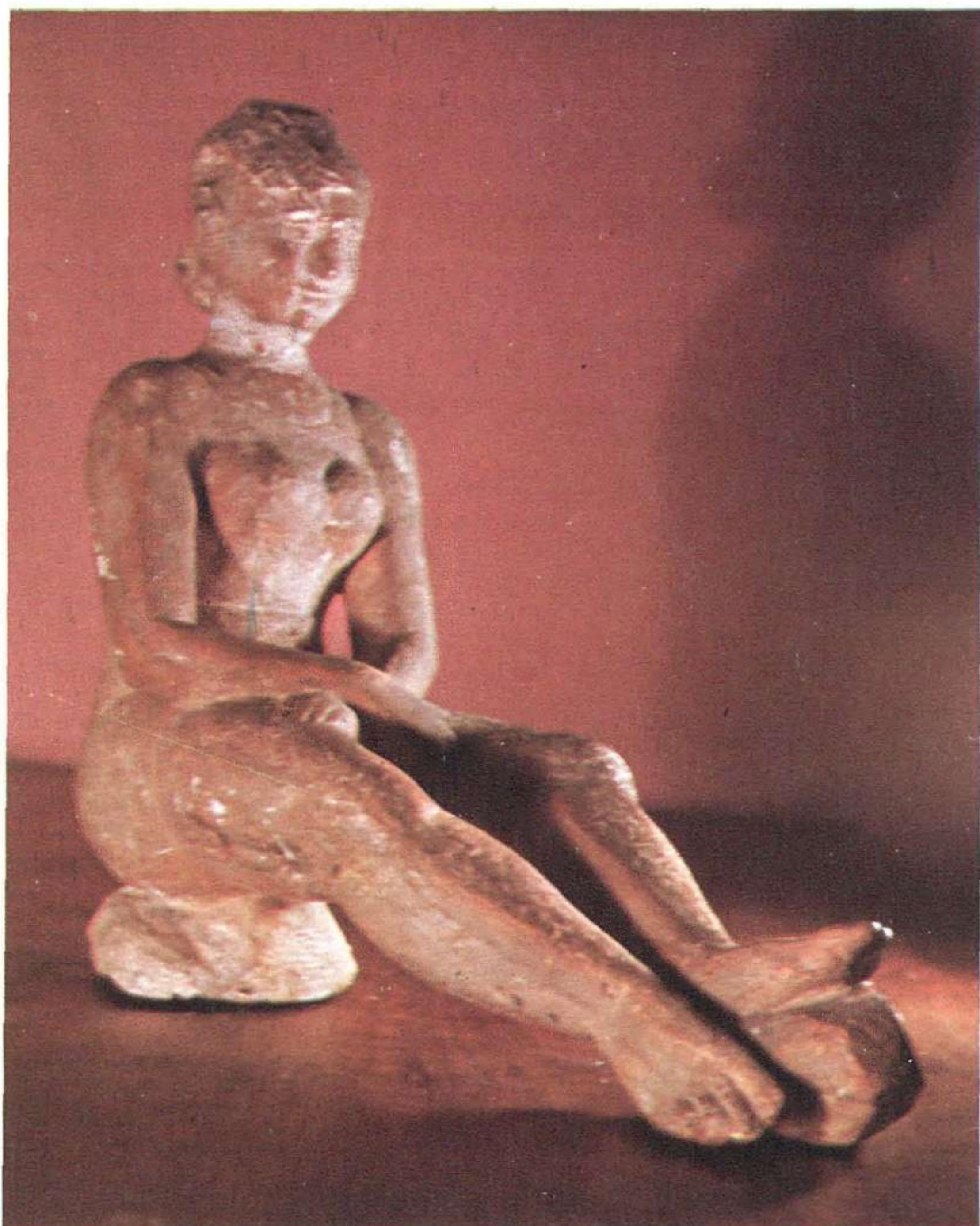


# BENJAMIN MUSTIELES,

## entre el pasado y el futuro



Por Luis LOPEZ ANGLADA



Hace cerca de setenta años, el maestro Azorín hablaba de las gentes de Monóvar—su patria chica—y de los pueblos aledaños y decía: «La gente no se apasiona súbita y fácilmente; esta misma severidad y gracia de las colinas del paisaje es la gracia y la severidad con que se sonríe a todas las ideas sin creer en ellas y con que se las cambia si no convienen. Un mayor rigor en la temperatura hace que los moradores amen más las casas; las callejuelas en cuesta, los vericuetos, los barrancos y los montes que es preciso atravesar hacen más acerados los músculos y más cenecños los cuerpos.»

En Monóvar la tierra ha abierto unas canteras y unos campos de viñas. Hay, pues, una propicia inclinación hacia lo clásico. Piedra y vino, lo inmortal y lo pasajero, que arde en las venas como arden las pasiones.

Todo este preámbulo literario viene a cuento para advertir a los lectores que Benjamin Mustieles, este extraordinario escultor al que fácilmente podréis encontrar en ese hogar entrañable que es para él su estudio, ha nacido en Monóvar, y precisamente en la casa frontal de aquella en que vino al mundo

15 - Septiembre - 1975

## LA EDAD DE PLATA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA

¿Confesaré mi inicial perplejidad al iniciar esta nota crítica? Sí. Y me apresuraré a justificarla: *La edad de plata*, de José Carlos Mainer, es un libro que estudia, ni más ni menos, el mismo período literario que analizo en mi obra *Estructura y sentido del novecentismo español*. Por una de estas curiosas coincidencias, que D'Ors llamaría «palpitaciones de los tiempos», he aquí que un período hasta ahora huérfano de un análisis de conjunto, se encuentra, de pronto, con dos libros cuya aparición separa unas breves semanas. Diré también que esta aproximación temática no coincide exactamente en sus términos cronológicos—puesto que el de Mainer se prolonga hasta la Guerra Civil y el mío se clausura hacia 1925—, y que, por otra parte—como es lógico—, el tratamiento de la cuestión es distinto.

Nadie mejor que yo, por tanto, puede certificar la dificultad de este estudio; como, en general—aunque suena a paradoja—, todo el que enfoque una investigación contemporánea. Los no especialistas pueden imaginar escasamente la problemática que supone localizar determinados libros publicados; por ejemplo, hace sesenta o setenta años; libros que gozaron de una cierta popularidad y que, sin embargo, parece haberseles tragado la tierra. Lo mismo, pero con mayor gravedad, acontece cuando necesitamos consultar una revista o periódico de hace medio siglo.

En este sentido puedo y debo rendir homenaje a la documentación que José Carlos Mainer ha manejado, y, por supuesto, de primera mano.

Singulariza este libro—en relación con el mío—el análisis centralizado en los movimientos culturales del centro de España, aunque no falta un excelente capítulo sobre «La expresión de las regiones» (páginas

107-142), que yo desarrollo en mi libro en estricto paralelismo de porciones y actitudes. Son especialmente felices, en el libro de Mainer, las alusiones al «reformismo burgués» (páginas 143-182), que prolonga el capítulo introductorio «La sociedad literaria española» (65-106), en el que analiza el progreso de la voz «intelectual» como apelativo de la clase cultural que aspira a ser clase dirigente. En este sentido son muy útiles las aportaciones de Mainer en torno a figuras como Angel Samblancat, Luis Araquistain o Manuel Azaña, cuya vinculación al proceso cultural es evidente. Otro aspecto cuya mayor sagacidad reconozco es el que relaciona este proceso con el teatro popular—especialmente la zarzuela y el género chico—con Ricardo de la Vega y Arniches a la cabeza.

También puede presentarse como modélico el despliegue de nombres y actitudes que aparece puntualmente incorporado en el capítulo titulado «Las vanguardias artísticas, 1923-1931», que desarrolla los factores de transformación que se producen en el contexto de la Dictadura de Primo de Rivera, contexto sociopolítico que, cada vez más, hay que comprender como encuadre explicador de muchas actitudes intelectuales.

A partir de este capítulo, que abarca el período que se inicia en 1930, la temática se hace privativa del libro de Mainer, ya que, como dije antes, mi ámbito cronológico se cierra antes de la generación de 1927, hacia 1925. Son para mí especialmente importantes, pues, esas páginas en las que estudia, a través, sobre todo, de *La Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero (cuya importancia no deja de señalar), el proceso de politización progresiva que se advierte en los escritores, que, poco, antes, figuraron en las más asépticas «vanguardias», a partir de los libros de Rafael Alberti *Sermones* y



*moradas* (1924) y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), y que ha de desembarcar, ya resueltamente, en la militancia de su *Elegía cívica* (1930).

Análogamente, puede seguirse—en el libro de Mainer—la trayectoria de los novelistas «sociales» (como Sender o Díaz Fernández) y la evolución hacia la sátira corrosiva que supone el último Valle-Inclán con *El terno del difunto*, *La hija del capitán* y *Los cuernos de Don Friolera*. Finalmente, con honestidad exigible, Mainer analiza cuidadosamente, y también a través de Giménez Caballero, la importante versión hacia el fascismo (págs. 257-261) de uno de estos grupos intelectuales.

Quedaría por hacer una referencia final a la designación de este período como «Edad de plata», ya utilizado por otros autores, pero que acaso debía hallarse más justificado en las páginas introductorias de el autor.

El libro—que ha aparecido bajo el sello editorial de «Libros de la Frontera»—se cierra con una muy completa bibliografía comentada, con referencias a calidades o defectos quizá demasiado sumarios.

# CLASICOS

HIDEITO HIGASHITANI: *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Plaza Mayor, 1972. Ø14x21Ø.

Hidehito Higashitani es japonés, profesor de la Kobe University of Foreign Studies. No es frecuente la crítica literaria española desde premisas tan distantes a la constitución cultural común de la Rumania. Esto ya es un elemento positivo para la atracción del libro sobre el lector. Higashitani se enfrenta con el problema Moratín quizá con una perspectiva diferente en cuanto que estamos ante un método y un pensamiento distintos de la tra-

dición europea y más concretamente de la tradición española. Pero este libro ha surgido de las investigaciones del profesor japonés en nuestra patria, y muy concretamente en la Universidad de Navarra. El resultado de su labor ha sido un trabajo, meritorio, quizá no brillante, pero de sólidos resultados: poner en claro las relaciones del teatro de Moratín con el público de la época.

El profesor Higashitani se plantea muy bien la finalidad de su estudio, aunque después no pueda responder del todo a su pregunta: ¿por qué fracasó el teatro de Moratín?, ¿por qué tuvo



relativamente muy poca aceptación por parte del pueblo español?, e Higashitani se hace estas preguntas partiendo de una base que no cree necesario demostrar: «Evidentemente las cinco comedias de Moratín tienen tales méritos artísticos que no justifican este desprecio general por parte de la gente de su época» (p. 9). Higashitani, buscando contestación a sus preguntas iniciales, analiza la estructura de las comedias de Moratín, los caracteres y los elementos cómicos, el ambiente social y el fin moral, con un apartado muy sugestivo —que podría haberle dado más claves—: la mesocracia en *El Barón*, a pesar de que ve muy bien el problema del ennoblecimiento como vanidad de la clase media con «el barón» no como objeto principal de la crítica de Moratín, sino como instrumento para hacernos ver la ridiculez de la mujer. A Higashitani le habría sido

STURGIS E. LEAVITT: *An Introduction to Golden Age Drama in Spain*. Department of Romance Languages, University of North Carolina (Valencia, 1971, Artes Gráficas Soler), 126-(2) págs. Ø16,7x23,9Ø. «Estudios de Hispanófila», 19.

El profesor Leavitt ha explicado durante años en la Universidad de Carolina del Norte un curso de introducción a nuestra dramaturgia del siglo de oro. Dispuesto a redactar un libro en torno al tema, de las varias posibilidades que se le ofrecían, ha optado por reducir a esquema el contenido de sus clases. Y es una lástima que lo haya hecho así, en vez de entregarse a las divagaciones que no se hubiera permitido en el aula, o de meditar en alta voz lo que podía ser inextricable para un grupo de alumnos de español. Sus acreditados conocimientos y la experiencia de un estudio reiterado, hubieron de producir a la fuerza ideas más sustanciosas y profundas que las que se perciben, de lejos, en este guión profesoral —las que animan, por ejemplo, en su estudio sobre Las hazañas del Cid (Homenaje a William L. Fichter, Madrid, 1971, pp. 429-438)—. La insistencia con que recomienda la lectura de las obras imaginándolas representadas conforme a las maneras de su tiempo, o las múltiples alusiones al factor dinero, son aspectos que no quedan lo suficientemente explícitos como para estimarlos interesantes sugerencias o puntos de controversia. Y lo cierto es que, discutibles o no, las consideraciones personales de un profesor tan avezado siempre serán aleccionadoras; porque los aciertos hacen luz inmediata sobre los problemas, y las discrepancias, en tanto no encandilen, también acaban por alumbrar, aquello si no esto.

Se abre la Introducción con una sucinta panorámica de nuestro teatro medieval. Los elementos manejados son precisos y fundamentales, pero algunas omisiones, como la de los factores teatrales que aportó la juglaresca, o la de ciertas piezas tan importantes como el código de «autos viejos» publicado por Rouanet y el de La huida a Egipto, o la falta de noticias sobre la correlación entre las funciones religiosas y las representaciones civiles, sobre las líneas de continuidad que ambas prosiguen, nos dejan sin conocer la valiosa opinión del profesor Leavitt acerca de los problemas que plantean.

A este mismo tenor y porque el libro está desarrollado en once capítulos, o lecciones, cerrados, sorprende el trato que reciben algunas materias y confunde la falta de comunicación entre los ejemplos elegidos. Nos defraudan esas trece líneas

dedicadas a Lucas Fernández, biográficas en su mayor parte y en fácil paralelismo con Juan del Encina, pero sin un rasgo diferencial, sin un juicio crítico siquiera que lo distinga de su oponente. O el trato superficial y comentarios un tanto añejos que le merecen la obra de Gil Vicente y la de Torres Naharro. No entendemos la vaga cita de Cervantes, a propósito de Lope de Rueda, para concluir que las piezas «serían probablemente obras cómicas en un acto (pasos)», cuando el texto cervantino dice claramente que tales «comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora», descripción que no cabe aplicar a los «pasos», sino a los coloquios postoriles (Camila, Tymbria, etc.); de igual modo que resulta inexplicable, cuando del teatro español se trata, detenerse en el comentario de la comedia Eufemia —muestra italianizante— dando de lado a los «pasos» de Rueda, «creador del entremés», como atinadamente le llama don Eugenio Asensio en el estudio que ha dedicado a este género (Itinerario del entremés, Madrid, 1965). Análogo e injustificado desdén muestra por los entremeses de Cervantes, de mayor trascendencia sin duda para la escena española que sus comedias. Por cierto que la Numancia, además de la mencionada reposición en 1809, volvió a las tablas en 1937, adaptada por Rafael Alberti.

El capítulo dedicado a la presentación de las comedias en el siglo de oro, salvo la mención del excelente trabajo de nuestro desaparecido amigo el profesor Linton L. Barrett, parece desdeñar las aportaciones de los últimos años. Hoy no puede afirmarse que en aquella época no existió prácticamente más escenografía ni recursos que el «alto», cuando los efectos de tramoya eran frecuentes y, por ejemplo, en Los balcones de Madrid (BN, Madrid, MS. 15438) dice una acotación: «ha de haber dos balcones cubiertos, y de uno a otro un pasadizo capaz de que en él quepan ocho personas y se puedan sacar espadas»; y, asimismo, en El Santo Niño (BN, Madrid, MS. 14978) reza otra: «esté hecho un encañado a modo de huerto, y metan a Juan dentro». Referencias que podríamos multiplicar indefinidamente, tomadas de los ejemplares manuscritos que servían para la representación, en las que se alude a telones pintados, muebles, etc., demostrativas de un atrezzo y una decoración menos rudimentarias de lo que el profesor Leavitt supone; como si estuviera condicionado por algo que Cervantes dice, en el mencionado prólogo a sus comedias, referido a los tiempos de Rueda y aun a los de Navarro (quien ya «inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos»), aunque con olvido del párrafo final: «pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora».

Nada tenemos que objetar a las visiones simplificadas, por más que deseáramos otra cosa. Los manuales son instrumentos útiles, como los grandes estudios, pero a condición de cumplir determinados requisitos: resumir los conceptos, no los informes generales; concretarse a lo específico y representativo, pero sin aislarlo del proceso de que forma parte. Lope de Vega será todo lo «monstruo» que se quiera, y excepcional Guillén de Castro, pero ninguno parte de cero; no hay genio ni revolución posibles sin elementos de qué nutrirse y ambiente en qué desarrollarse. Quizá el aspecto más interesante de la grandeza de Lope, poeta o comediográfico, estriba en la identificación autor-público, y en el hecho de que ésta sea posible porque vive inmerso en su circunstancia natural, sin ghetto ni torre de marfil.

Es una pena, repetimos, que Leavitt se haya dejado llevar en este libro por el formalismo profesional, entregándonos algo así como las coordenadas fijas de su lección, en vez de condensar las ideas sustanciosas que deben llenarla; precisamente el plano que aquéllas determinan.

FELIPE C. R. MALDONADO

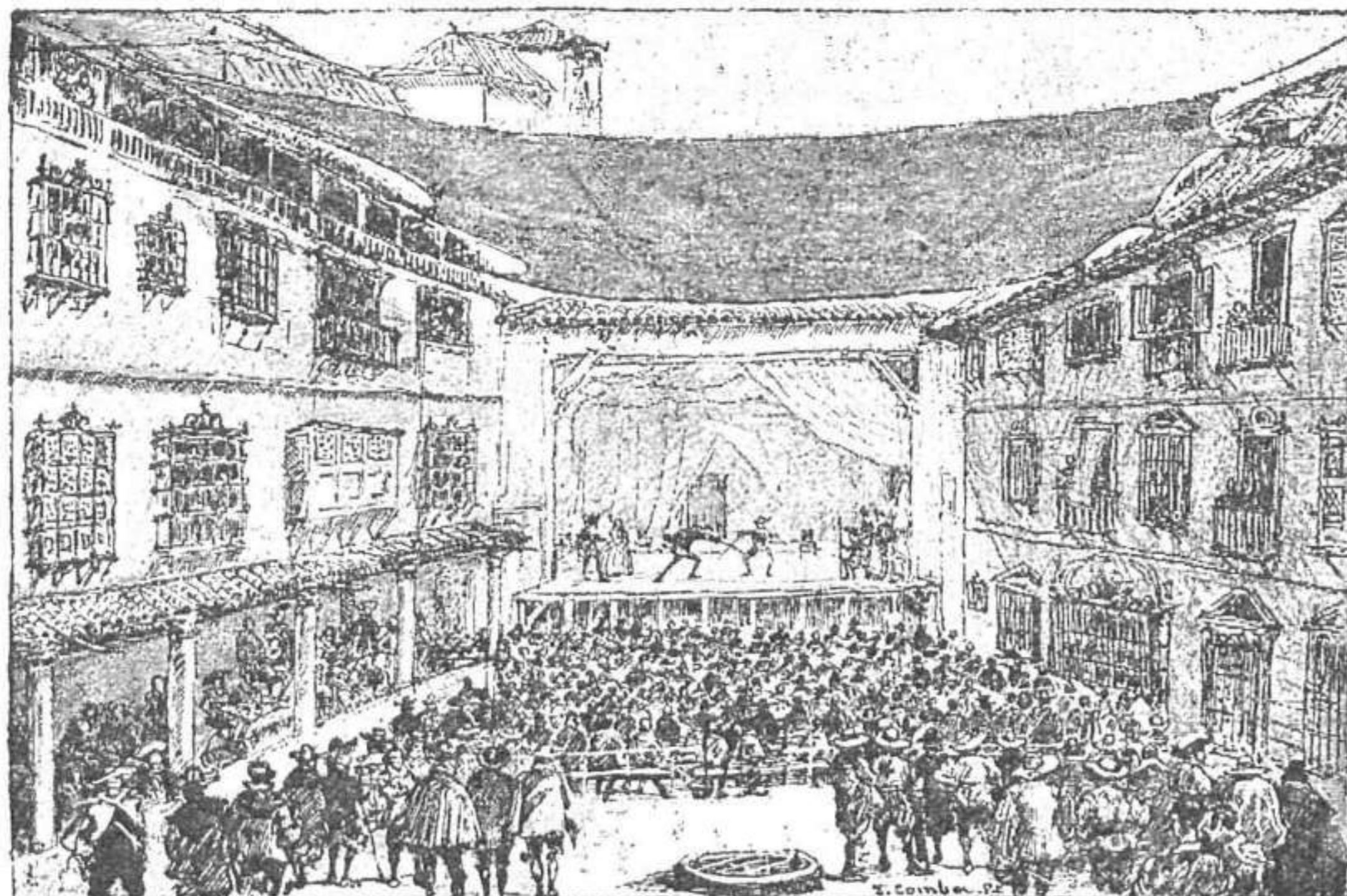


FIGURA DEL THEATRO ANTIGVO DEL PRINCIPE Año de 1660.

imprescindible consultar y manejar el magnífico trabajo de René Andioc, el gran hispanista de Pau, que con tanta lucidez ha estudiado las relaciones entre Moratín y la sociedad de su época. La monumental tesis doctoral de René Andioc ha venido a poner en claro muchos problemas, ni siquiera entrevistados, de nuestro teatro neoclásico y su interpretación sociológica de la comedia de Moratín es imprescindible tenerla en cuenta a la hora de estudiar a nuestro autor.

Higashitani se sintió muy atraído por la instauración de los Borbones en España con lo que esto

suponía: nacimiento de una clase nueva, influencia francesa en la política y en la sociedad, cambio rotundo en algunos aspectos del vivir hispano. El problema para el profesor Higashitani era poner en relación estos datos históricos con la obra de Moratín, y sobre todo establecer las razones de la dicotomía: Moratín aceptando la Razón y las unidades y el pueblo español negándolas. Un tan bien planteado acercamiento a la obra de Moratín no llega, sin embargo, después a cuajar en unos resultados proporcionados al propósito inicial. Con todo, hay aspectos muy bien es-

tudiados como el hecho de que Moratín fuera un hombre de la burguesía con todas las implicaciones que esto tuvo en su obra.

El análisis de composición de las comedias (ingenioso y original con esquemas muy claros) se completa con un estudio estilístico que hace que el libro tenga coherencia y trate el problema Moratín desde aspectos distintos pero interconexiónados. Creo que es importante la aportación de Higashitani al estudio de un siglo tan desatendido de los estudiosos y tan mal interpretado hasta ahora.

JMDB

acuerdo con el título del libro. Más que Prosas apátridas debió titularse *Relatos humanos*. Veamos un breve ejemplo: «Habitados a la ciudad, ignoramos, hombres de esta época, todas las formas de la naturaleza. Somos incapaces de reconocer un árbol, una planta, una flor. Nuestros abuelos, por pobres que fuesen, tuvieron siempre un jardín o una huerta y aprendieron sin esfuerzo los nombres de la vegetación.» ¿Dónde está el apatricismo?

Un libro de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*, fue lo primero que publicó Ribeyro. Esto sucedió en 1955. Tres años después apareció su segunda obra: *Cuentos de circunstancias*. Hasta 1960 no publicó su primera novela: *Crónica de San Gabriel*. Luego vendrían cuatro volúmenes más y la consagración del escritor dentro y fuera de su país. Ribeyro ha trabajado como periodista en una agencia de prensa parisiense y ahora es consejero cultural del Perú en la UNESCO. Como puede apreciarse su bohemia terminó pronto; yo diría tan

## NARRATIVA



JULIO RAMÓN RIBEYRO: *Prosas apátridas*. Cuadernos Marginales 44. Tusquets Editor. Barcelona, 1975; 146 págs. Ø10,5 x 18Ø.

El acercamiento a la obra de Julio Ramón Ribeyro ha supuesto una grata sorpresa para mí. Hasta ahora sólo conocía su nombre y el título de alguno de sus libros. Por la prensa hispanoamericana sabía que es peruano, un poco mayor que Vargas Llosa —nació el año 1929— y que reside en París. Pero no había tenido ocasión de leer ninguno de sus textos. Hasta la fecha, aparte de *Prosas apátridas*, sólo una de sus novelas, *Tres geniecillos dominicales*, ha sido publicada en España. El libro que voy a comentar debe causar un gran impacto en el lector español, aunque me temo que dada la poca publicidad que de él se ha hecho pase inadvertido.

Se abre el volumen (¿por qué esa sofisticada portada?) con un amplio prólogo de José Miguel Oviedo titulado Ribeyro, o el escepticismo como una de las Bellas Artes. Se trata de una especie de ensayo crítico-biográfico del autor, interesante para situarnos ante la realidad literaria y humana de Ribeyro. Se comenta la extraña y compleja personalidad del escritor: «Haciendo el aprendizaje del apátrida, con algunos cuentos en su haber, vagabundé por muchas partes, principalmente por Alemania, España y Bélgica, pero se asentó en París. Allí hizo de todo y vivió una vida que tenía poco de literaria.» En términos generales me gusta el prólogo, pero entiendo que se cargan las tintas en lo que se refiere a presentarnos a un Ribeyro al borde del malditismo. Una vez leídas estas *Prosas apátridas* se saca una impresión distinta.

Ribeyro se acerca a veces a la greguería, sin llegar a tocarla. En ocasiones planta sus reales

entre la ironía y el humor. Otras ejerce de ensayista y de sociólogo. Pero siempre se nos presenta como escritor enraizado en el humanismo, incrustado en lo más

vivo de la sociedad actual. De ahí brotan sus prosas y su idealismo. En modo alguno es un narrador renegado, maldiciente ni apátrida. Tampoco estoy muy de

ALVARO CUNQUEIRO: *La otra gente*. Ancora y Delfín, 470. Ediciones Destino. Barcelona, 1975; 200 págs. Ø12 x 18,5Ø.

De Alvaro Cunqueiro dijo Cela una vez que era «un hombre sin prisas, como su pueblo»; y él mismo se ha definido como «vago, fantástico y cordial». Uno acepta lo de la parsimonia y la vagancia con cierto recelo (lo de la fantasía y la cordialidad, por supuesto) y ello porque la producción cunqueirana no cesa. Apenas nos ha dado tiempo a concluir la lectura de esta prodigiosa nómina, cuando ya tiene en prensas una larga novela, *Ceniza en la manga de un viejo*, y casi a punto su *Diccionario de ángeles*.

Curiosísimo plantel de personajes éste que el mindonense ha reunido en *La otra gente*. Ricardo Carballo, en una apretada y jugosa página inicial, tras llamar al autor Teofastro de hoy, La Bruyère de Galicia, Alvaro Menandro y Alvaro Molière, se pregunta: «¿Cuántos años, cuántos siglos de lluvia, y tremolares, y pobreza, y sufrimiento fueron necesarios para decantar esta fina, desgastada, disimulada, y oblicua, y delicada, y enferma, y angélica hueste; esta santa, y ascética, y trabajada, y esquiva y muy decorosa compañía...?» Los Penedo (de Rúa, de Oirán, de Alduxe), los Leiras (de Parada, de Tardiz, del Marco), los Felipe (de Bures, de Lomba, de Pardomonte), los Somoza, Figueiras, Lomas, Ruzos, etc., desfilan uno tras otro, pintorescos, contradictorios, humanísimos, fieles ejemplos de galleguidad. Y esto es algo que preocupa a Cunqueiro, según escribe a Domingo García-Sabell, en carta que se reproduce de entrada: saber si son o no gallegos sus tipos, qué predicán «de lo gallego»; aunque en el fondo está convencido de que sí lo son, de que ha retratado figuras de su tribu, y no de otra cualquiera y de que les ha medido dentro una onza del ser gallego auténtico. Añade: «¿Y yo mismo, el inquisidor, soy un gallego propio cuando cuento, medio creyente, medio embromante?» Lo es, claro, y también lo sabe.

Pues bien, medio creyente, medio embromante (y definido queda), Cunqueiro compone aquí unos capítulos breves, en los que perfila no sólo a la cincuentena nominante, sino a otros muchos miembros de esa tribu suya al par tranquila y turbadora, y nos narra sus avatares con tesoros y moros y paraguas y animales parlantes, sus venturas y desventuras. Paraguas que vuelan y cuervos que hablan, pues que en ellos reencarnan gentes que ya murieron, abundan, hasta el punto de que el autor pensara reunirlos en un amplio capítulo; pero sueltos quedaron, ya que, según confiesa, le gusta «contar variado». También hay paraguas



con gente dentro, como el llamado Jacinto. Y un sombrero volador y conversador, tal el que se encontrara Ramón de Liñas, que cruzaba, lento y bajo, sobre prados y huertas, para acabar posándose en la rama de un cerezo o de un manzano; algo así como un ovni familiar e identificado, que hasta el color —gris perla— le cuadraba.

Por este libro tierno y desenfadado vamos conociendo muchas cosas. Por ejemplo, los nombres de quienes fueron «escuela de bien contar» para Cunqueiro: Penedo de Alduxe y el barquero Felipe de Amancia. «Si no adelanté más en el arte, culpa mía fue, que no de ellos.» Quede tranquilo el alumno, que salió aventajado. Otra cosa que aprendimos es que, en Galicia, comer caracoles sorprende. Leemos: «La primera vez que yo supe que se comían caracoles, fue escuchándole al señor cura de Oubelle decirle a un tío mío: —Ese amigo tuyo, Ruzos, come los caracoles. ¡Esas cosas, coño, debían confesarse, como el sexto!» Además de los que tiene, muchos pecados sumaría quien esto escribe, que muchas fueron las tazas de caracoles que saboreó. A uno le gustaría encontrarse con Cunqueiro en las calles de Arcos, en los días últimos de la primavera y primeros del verano; y, tras andar callejuelas y subir cuestas y cruzar placitas solitarias, llevarlo a tomar una taza de caracoles a una taberna penumbrosa, con un par de copas de jerez fino, que todo no va a ser ribeiro. En Arcos los preparan con poleo y orégano y culantro y un cardo seco y pinchoso; si no al caracol, al menos al caldo ambarino y aromático le entraría. También con tomate resultan sabrosos, pero ensucian más los dedos.

CARLOS MURCIANO

pronto como logró situarse donde él estimó conveniente. Situar-se para poder escribir con cierto sosiego, sin agobios económicos.

Vuelvo a repetir que para mí ha sido un hallazgo grato el de estas Prosas apátridas, que bien poco de apátridas tienen y si mucho de serena reflexión, de visión penetrante del hombre de nuestro tiempo. Del hombre total, universal. Quizá en este sentido si pueden resultar apátridas las breves narraciones de Ribeyro. Apátridas en cuanto que van mucho más allá de cualquier localismo. El mismo José Miguel Oviedo reconoce que estas prosas son, sobre todo, un retrato espiritual del autor, un autorretrato, la esencia que una experiencia literaria filtra de su fidelidad a la vida. Insisto en lo apuntado más arriba: nos hallamos ante un autor importante, que hace honor al auge de la narrativa peruana de esta hora. Un autor que merece una mayor divulgación en España y no presentarlo, como en esta ocasión se hace, de forma panfletaria. Julio Ramón Ribeyro merece ser presentado como el escritor profundo y crítico que es. Todo lo demás es minimizar su calidad literaria.

JOSE LOPEZ MARTINEZ



GABRIEL GARCÍA-BADELL: *Muy lejos queda Loc Mariaquer*. Novelistas del día. Plaza & Janés, S. A. Esplugas de Llobregat, 1975; 191 págs. Ø13x20Ø.

El «Nada se puede hacer. Nada se puede hacer. Nada se puede hacer...», de Ionesco, preside la primera página de este libro. Nada se puede hacer contra la muerte, nada, tampoco, contra la vida. El tironazo del sexo, el inmediato desengaño (Schopenhauer también tiene aquí sitio), el otro lado (vacío) del deseo, el seguir un camino que hollaron quienes nos precedieron, que hollarán quienes nos sucedan, el enfrentamiento Muerte-Vida a través del erotismo y su posible consecuencia durable —ya que no perdurable, vienen a ser, en el fondo, los temas— el tema— de esta novela de Gabriel García-Badell, ya experto en las lides de la narrativa.

Elige el novelista madrileño un personaje, Jerónimo, cuya madre acaba de morir, y coloca en torno a él a su padre—el señor Herrera—, su hermano Borja, la institutriz—Laure— de su hermano pequeño—Emperador— y un clérigo: Gaudioso. Jerónimo, golpeado por la muerte, abandona la casa, procúrase consuelo en la bebida, pasa la noche sobre un banco del parque. Le buscan

los suyos al día siguiente y le hallan, borracho. Toda la obra discurrirá ya al hilo de la semiinconsciencia de Jerónimo, los diálogos fugaces de Laure y Gaudioso (unos capítulos previos, breves, darán cuenta de las relaciones entre la institutriz y el señor Herrera) y las digresiones del clérigo, interminables, farragosas, fatigantes, sobre la condición humana, el ser y el no ser, el ejemplo de Cristo y otras materias afines, sin que en ningún caso logre levantar el vuelo, eludir los lugares comunes. Todo lo cual culmina con la ridícula persecución que el no menos ridículo clérigo hace de Laure y Jerónimo, dispuestos—a instancias de la mujer—a aliviar con el amor físico la ausencia del amor maternal. Propósito que cumplen, en un rincón del parque, no sin ser sorprendidos por el guarda, a quien Gaudioso ha puesto sobre aviso. En vista

de las circunstancias, Laure—a quien el señor Herrera ha despedido—decide retornar a Loc Mariaquer, «una ciudad como todas», donde hay alguien que la espera. Jerónimo regresa, empujando el cochecito de Emperador, hacia su casa. «Ese día—concluye el novelista—había conocido la belleza, el amor, el sufrimiento, la resignación, había creído en los árboles y en las plantas, en la tierra y en el Mundo que va en una dirección, sin que usted y yo lo sepamos...»

En unas palabras liminares, García-Badell explica: «El protagonista busca la evasión a través del amor físico con una mujer que, en cierta manera, sustituye a su madre muerta. No es un amor envilecido o degradado, como se podría creer, sino una búsqueda del claustro materno al mismo tiempo que de lo trascendente.» Es posible que esta pretensión de trascendencia

sea el lastre principal de la novela que comentamos, carente, por cierto, de amenidad, de capacidad de captación. El lector avanza trabajosamente y no por dificultades de índole argumental, sino porque el procedimiento narrativo a que el autor recurre sólo a él (al autor) resúltale cómodo.

Tras lo dicho, no creemos necesario añadir que la novela no nos ha satisfecho. Quien ha escrito *De las Armas a Montemolín* o *Las cartas cayeron boca abajo*, puede y debe conseguir logros más redondos. *Muy lejos queda Loc Mariaquer* muy lejos queda, a nuestro juicio, de superar entregas anteriores. Y todo novelista que se precie va—trata, al menos, de ir—siempre a más. De la juventud y la vocación de García-Badell eso es lo que esperamos.

CARLOS MURCIANO

## POESIA

JOSÉ JURADO MORALES: *Poema de Linares*. Edición patrocinada por el excelentísimo Ayuntamiento de Linares. Ediciones Rondas. Barcelona, 1975; 130 páginas. Ø17x23Ø.

En su libro inmediatamente anterior, *Aliento remansado*, José Jurado Morales insertaba una parte, titulada «Poemas de mi solar», en la que recogía una serie de ellos dedicados a Linares; y esa breve colección vino a ser la semilla de un amplio poemario, de más de dos millares de versos,

que ahora ve la luz en edición patrocinada por el Ayuntamiento linaresense.

Jurado Morales, nacido —con el siglo— en Linares, si alejado de él desde su infancia, ha regresado al pueblo altoandaluz cuando su vida y su poesía alcanzan la plena madurez; y del reencuentro ha surgido este canto desbordado, apasionado, sincero, que honra a su tierra y a su gente, como le honra a él, fiel a sus raíces y a su cuna. Pocas semanas atrás el poeta confesaba a Anne Leroux: «El "Poema de Li-

nares" es la más pura expresión del sentimiento de un hombre que, alejado de su tierra desde niño, al volver a ella advierte que en la patria chica perdura lo angélico.» Escribe en su soneto «Retorno»: «Nacido en esta tierra de mineros, / en la candente fragua de mis venas / fundo sangre y sustancias minerales, / rico caudal que vengo hoy a ofrecer / en palabras sencillas y serenas con regusto a dulzor de madrigales.»

Comentando otras obras de este poeta, hemos insistido en esa

## LEDESMA CRIADO Y SU VISION CASTELLANA

En los comentarios sobre libros poéticos que aquí firmo, algunos lectores habrán podido observar una especie de racha de Castilla y castellanos. En efecto, los nombres de Luis Felipe Vivanco, Juan José Cuadros y Jorge Guillén pertenecen por su origen y por sus temas al área mesetaria. José Luis Martín Descalzo es toledano de Madrudejos. La casualidad ha hecho que ocupen mi atención de forma seguida. Viene a confirmarla y a colmarla José Ledesma Criado, salmantino de 1926, frecuente expresador del ámbito geográfico en que desde siempre vive. Espero que mis amigos andaluces —en el número penúltimo, para estas mis cuentas, escribí sobre el melillense Miguel Fernández— no crean que tal hecho obedece a ningún propósito centralista (en el buen sentido del vocablo si es que lo tiene). Pero, eso sí, la coincidencia me ha servido para comprobar que, ayer como hoy, se suceden las visiones poéticas castellanas, bajo ángulos diversos, y, por tanto, una motivación con signo de *constante* y verbigracias donde elegir, aun en las épocas más alejadas del gusto por el arraigo, el paisaje y el contorno más próximo del poeta.

Estoy convencido de que son los castellanos de raíz quienes mejor interpretaron e interpretan Castilla a la hora del verso. Cosa del todo lógica. Precisamente el jubileo de Antonio Machado —importantísima excepción en este asunto— ha permitido precisar cómo su castellanismo queda

en segundo término junto a otras notas que le caracterizan. *Campos de Castilla* pierde puntos en la valoración centenaria, mientras *Soledades, galerías y otros poemas* se sitúa, definitivamente, a la cabeza. El ejemplo de Bécquer corresponde en su totalidad a la prosa. El ejemplo de poetas de otras regiones españolas —Juan Ruiz Peña, Luis López Anglada, José García Nieto...— responde a razones íntimas o a razones muy circunstanciadas. Es, sin embargo, no poco frecuente el acierto, incluso rotundo, del tema andaluz dicho por poetas no andaluces. De esto último, confío en dejar constancia amplísima cuando aparezca mi libro *Andalucía en la poesía española*, con su parte antológica correspondiente.

Apuntaba que José Ledesma Criado ha atendido, desde sus comienzos de autor, al entorno regional, no sólo en *Poemas de Salamanca*, tan íntegramente, sino en otros libros menos centrados en aquél. Las vivencias inmediatas —no va con él ningún tipo de distanciamiento— suelen constituir su objetivo. A Ledesma se le ve muy a las claras en cuanto escribe, y de ello resulta una dinámica emotividad, así como el sacrificio, digamos, de algunas depuraciones expresivas. Trabaja en caliente y sobre la marcha —*Biografía de urgencia* es un título que dice mucho de su personalidad— y nunca puede tacharse de frío, esteticista o fabricante de poemas porque sí. Cuando da en el clavo y cuando no, prue-



sencillez y esa serenidad con que él mismo adjetiva sus palabras. Los títulos de sus libros—*Sabores del sosiego*, *Aliento remansado*...—insisten en esa manse-dumbre, en esa paz ansiada y venturosamente lograda. En «El paisaje por tierras de Jaén», recogido en este libro, apunta: «Acompaso anhelante mis pisadas / al cadencioso ritmo del sosiego»; pero, más adelante, en la «Motivación del poema», confiesa que, al regresar a su terruño tras la larga ausencia, «el palpito del alma se acelera». Del choque de esa templanza con esa aceleración brota la cálida chispa que signa, como claro lucero, el vasto ámbito de este Poema, en el que el autor ha puesto lo mejor de sí mismo, lo más granado de su verso, lo más llano también —«pueblo soy y del pueblo vengo»—, para calar más rápido y más hondo en los suyos.

«Quiero plasmar, Linares, un canto que resuma / lo que fuera tu ayer, y cuanto hoy tú eres», dice en el poema inicial; y en lograr tal propósito se empeña, a través de una temática que va desde los hechos legendarios e históricos hasta los motivos y lugares más ligados a su querencia, pasando por los barrios, los ríos, las minas, el cante, los toros, torerillos y toreros, los tipos populares—Jenaro Reyes, Pajares—, los personajes linarenses—fray Pedro de Padilla, el padre Poveda, Andrés Segovia, incluso el cantante Raphael...—, la mujer—con un bello recuerdo a Himilce, la amada de Aníbal—, afanoso de que su lienzo sea total, sin fisuras ni olvidos. Y no vacila en pasar del tono propio del cronista («Fue Felipe Segundo, dueño y señor del Reino...») o «De bien ganado prestigio / es nuestra

Plaza de Toros...») al popular y cancionero:

*¡En su angustiosa andadura,  
los mineros,  
vida negra, vida dura  
por los hondos agujeros!*

Jurado Morales concluye con una invocación, con una invitación a los jóvenes de su pueblo, para que amen a su tierra entrañablemente, en su blandura y su aspereza, en sus olivos vivos y sus minas yertas, en sus guitarras ebrias y sus coplas amargas. Y aunque, al modo machadiano, se confiese en cierto pasaje «poeta fatigado y viejo», fácil es comprobar que le cuadra bien el noble lema del escudo de Linares—campana, torreones y ríos—: «Empiezo ahora.» De tal modo le ha rejuvenecido esta vuelta a su suelo nutricio.

CARLOS MURCIANO

OSCAR ECHEVERRI MEJÍA: *Duelos y quebrantos*. Imprenta Departamental. Cali, 1974; 100 págs. Ø17x24Ø.

Ya que he llegado a esta alta cima tan alta que da mareo mirar hacia atrás.

Con estos versos, un tanto duros, se inicia el poema titulado «Confesión de medio siglo». Algo así como la mitad del camino de un hombre. Busco en la Biblia y hallo el canto de Ezequías:

In dimidio dierum meorum

Y pienso en el Dante:

Nel mezzo del camin di nostra vita.



El poeta Oscar Echeverri Mejía ha sentido en este momento la punzada de la soledad. Sí, la mitad del camino es buen momento y mejor atalaya para detenerse un poco y mirar atrás. Los poetas, siempre lo he creído, son los adivinos del pasado; los científicos, en cambio, sólo piensan en el futuro. Entonces el poeta nos da, indirectamente, sus definiciones:

... Sólo la poesía salva mi soledad sobre la tierra.

Soledad que produce ansia de comunicación. Y esto, ya nos lo ha dicho el poeta, es la definición vivencial de la poesía. Bueno, si no es la definición, es su resultado inmediato.

Con el título cervantino de *Duelos y quebrantos*, Oscar Echeverri Mejía, académico colombiano de la Lengua, y poeta de todas las horas, ofrece su último libro de poemas, que comprenden parte de su producción de los años 1968 a 1974. Destino de la

voz, La llama y el espejo, Viaje a la niebla, Mar de fondo, España vertebrada, Humo del tiempo y La patria ilímite son otros títulos, escogidos al azar, entre los doce libros de poemas del poeta colombiano.

Como navegante en tierra se define el poeta, y casi en cada poema aparece el río; algunas veces, el mar, y a menudo, los naufragios. ¿*Duelos y quebrantos?* Echeverri Mejía es un enamorado del río. Se piensa en aquel barquero de Hermann Hesse que amaba los ríos (*Siddharta*) o en el poeta inglés que escribió su epitafio: «Mi nombre está escrito en el agua.» Navegando a través de los recuerdos, río arriba, en busca de la infancia, el poeta le cuenta a su amigo Sergio:

Pero aquello fue apenas un recuerdo en mi vida un esguince que le hice al tiempo un remanso de este desbordado río sin orillas que llevo adentro.

Poeta de la rosa, con suficiente audacia y hondura poética para dedicar hoy un poema a la rosa, Echeverri Mejía escribe su Nuevo soneto a la rosa, pagando quizá un poco el tributo a ese movimiento poético colombiano, el Piedracielismo, trascendental en la marcha de la poesía en Colombia y en América.

La primera parte del libro contiene los mejores poemas. Uno de ellos, el titulado «El paso del tiempo», quizá defina esta serie de poemas. Lucha contra el tiempo, en su fluir incontenible.

¿Oyes el paso del tiempo?

Sí. El es el único que no cesa. Tú isientes la impresión del movimiento. Pero no: estás quieto

ba su autenticidad, palabra que, en este caso, posee un alcance absoluto.

En *Ceremonial* (\*), que fue finalista y accésit del Premio de Poesía Ciudad de Irún 1973, Ledesma Criado se propone una visión de Castilla, yendo más allá de las lindes salmanticenses y más allá también de las circunstancias personales en que acostumbra a constreñirse. Hay una realidad, una materia, una sustancia que le incita, por su paisaje, pero ante todo por el empeño de ir a la búsqueda de su sentido, de lo que es y de lo que representa ser. Existe ahora en el poeta un impulso de objetivación perfectamente compatible con el impulso lírico. Lo de *ceremonial*, que nada tiene aquí de ceremonioso, cabe entenderlo a manera de rito que su ejecutante cumple desde tierras y ciudades de la Castilla vieja y nueva. Ese rito, esa voluntad de desciframiento, se produce mediante una visible acumulación de elementos metafóricos e imaginísticos. Esto no es lo habitual en Ledesma Criado, quien, para tal trance, ha antepuesto afortunadamente los valores más propios de la poesía, lo que no quiere decir que haya reducido su acción a éstos.

En la parte titulada *Motivos castellanos* es donde se acusa primordialmente ese modo de hacer. La abre *Desde Segovia escribo*, compuesto a base de una técnica paralelística bastante empleada por Ledesma Criado. Como digo, la potenciación del lenguaje poético se advierte de continuo: *de contemplar Alcázar de la lluvia sin ojivas... capiteles y góticas goteras de amargura... balcón del sudor, donde un vencejo lucha con el invierno tan cercano*, etc. Las



intercalaciones sentimentales apuntan, por el contrario, a lo consabido: soledad, lejanía, infancia triste, esperanzas...

En sucesivos poemas abunda el buen acuerdo de perseguir las dicciones que entrañen, concentradamente, una visión dotada de validez poética: *Castilla, arcilla, / arcón de barro encogidos... Como dama enlutada en el umbral espera / mientras sus hijos acarician barro y terrones... Rubrico, que Castilla ofrece*, mediante el apoyo de distintos verbos al principio de cada estrofa, una serie de metáforas muy abarcadoras: *sembradura de infinitas presencias... canal de vida... larga fila de carros en la tarde...*, que sirven a la tensión dramática y se configuran con arreglo a un ritmo variable, cuyo máximo logro, así como el de la novedad expresiva, se encuentra en *Haz la petaca*, donde se acomete, con valentía, la eliminación rotunda de cuanto no sea juego libre de las pala-

bras, aunque respondiendo a un empaste conjunto: *Arcilla y o'ivar / renta, colilla / cansadamente / limpia la paz / gargantilla solo... O bien: Una España se avienta, / otra muere, / bordones a la llama... Ni pan, ni pez, / atribulante / carro de la azada / portero de la duda...* Es indudable que, en esta primera parte de su libro, Ledesma Criado ha conseguido no sólo la cota más alta de su poesía hasta ahora, sino también la efectiva aportación a un tema sumamente vertido.

En el resto de *Ceremonial* no hay insistencia en esa línea. Ledesma Criado opta por acercarse otra vez a los modos tradicionales, entre los que se mueve con soltura, si exceptuamos varias deficiencias de los sonetos. Por el contrario, los romances, particularmente *Por los pueblos de Castilla*, poseen una limpia, ágil y garbosa contextura: *Castilla todo en mano, / mi mirada te contempla, / desde este sueño de torre / que en Salamanca te espera*.

La meseta aparece, pues, contemplada y expresada a través de dos tratamientos diferentes y desde una unidad de significado. Ese *portal del aire* y *plaza sin sortear* encuentran unos ojos de compadecido amor y de ternura, que el poeta querría que sobrevivieran a su propia muerte. *Quedarán las señales / de un hombre que en la tierra luchó por el amor*, dice resumiendo su actitud ante la parte de España a que pertenecen sus vinculaciones afectivas y ante la vida en general. Hermosa y emocionada manera de definirse, síntesis de su interesante travesía por la Castilla de penas y gozos, dura y estática, sumida en su ser vigoroso, melancólica y altiva. Tal como aquí se explaya.

LUIS JIMENEZ MARTOS

(\*) JOSE LEDESMA CRIADO: *Ceremonial*. Arbolé. Madrid, 1975. 15x22 cm. 76 págs.

HARRY MARTINSON: *Antología poética* (versión de Francisco J. Uriz). Seleccionaciones de Poesía Universal. Plaza y Janés. Barcelona, 1975; 246 págs. Ø10,5 x 19Ø.

«Las Seleccionaciones de Poesía Universal» llevan publicados hasta la fecha muy interesantes libros. Entre ellos hay que destacar —sin mencionar los volúmenes dedicados a Hölderlin, Yeats, Supervielle y Ungaretti— *La nueva Poesía Sueca*, texto bilingüe, con un estudio relativo a los poetas suecos contemporáneos, y que debemos a Justo Jorge Padrón; también una *Antología de la Poesía Norteamericana*, realizada por Agustí Bartra, la cual ya alcanzó la tercera edición.

Pero vamos a ceñirnos a la de Harry Martinson. En verdad que este poeta se nos aparece con un halo profético. ¡Miren que proclamar a los cuatro puntos cardinales que detestaba a las aglomeraciones urbanas allá por los años 1930 y predecir que dichas aglomeraciones iban a proliferar como monstruos de la técnica con un hedor insoportable!

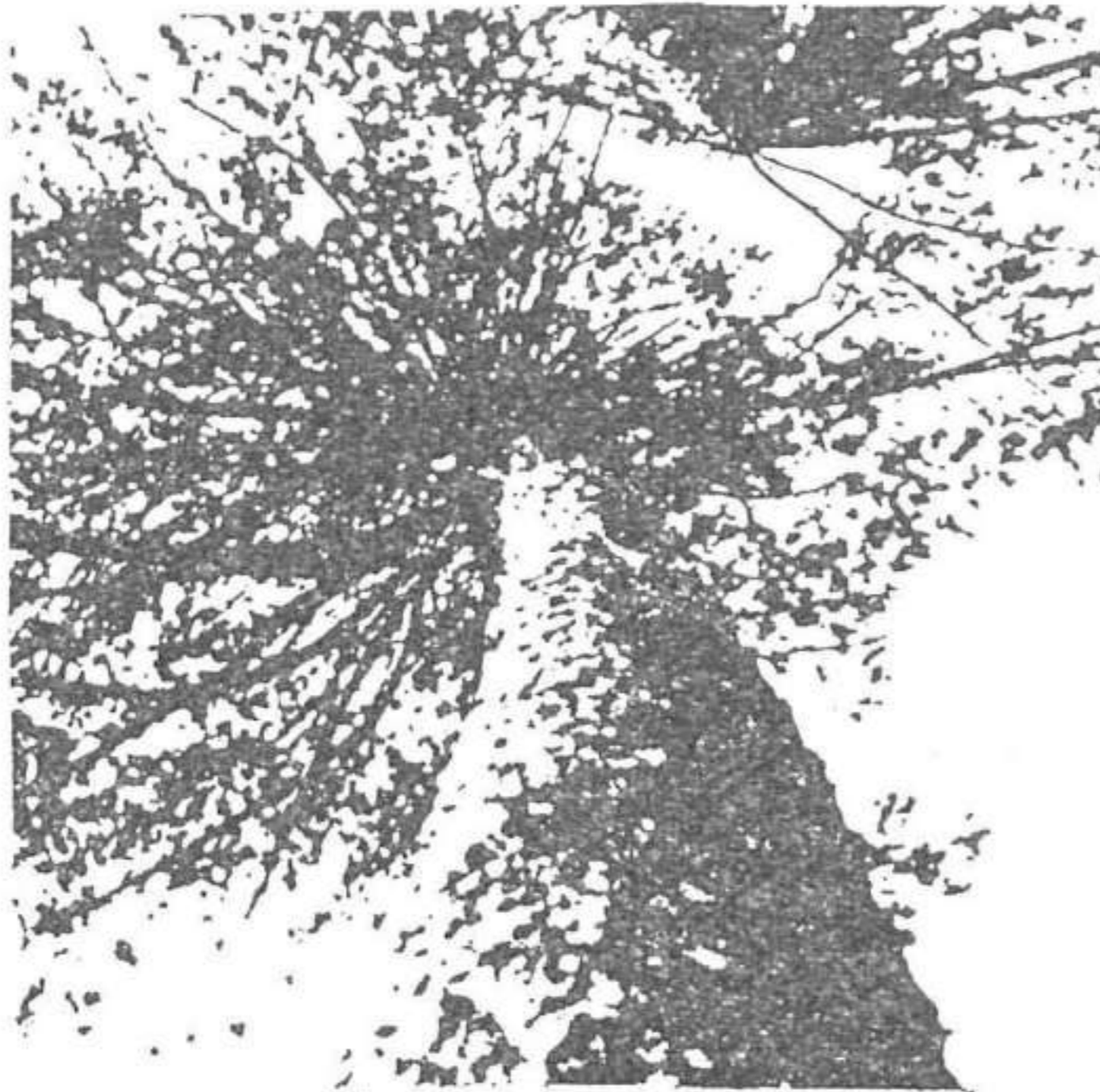
Los temas de sus libros recorren variadas singladuras: en primer lugar, los recuerdos de su infancia, y luego, los océanos que aspiró a bocanadas, el pelear de los marineros, el eterno calor del trópico, la hermosura y soledad de la Naturaleza. Sin echar en olvido otras motivaciones:

*La hormiga de la palabra / vuelve.  
Levanta, intenta / conjurar de nuevo  
la inercia de las cosas, / las pérdidas  
Ide la palabra.*

*Pierde la brizna de hierba, / la vuelve  
la coger.*

*La hormiga de la palabra / conoce el  
Ipoder  
y la importancia de la palabra.*

Nacido en 1904, en una Suecia donde no reinaban aún las actuales conquistas sociales, Martinson ha contado y cantado sus duros años de niño; huérfano de padre, su madre le abandona. Vagabundo por mares y continentes, llega a recorrer países como el Brasil y la India. De regreso a su patria, tras numerosas vicisitudes, comienza a pu-



blicar en revistas tantas experiencias acumuladas. En 1929 da su primer libro de poemas: *Barco fantasma*.

Se autoconsidera Martinson como un ente de fibra sensible; ahora bien, sus ideas, que alguien podría calificar como un tanto utópicas, no se oponen a sus inclinaciones por las disciplinas científicas, tales como la Historia, y muy en especial las del antiguo Egipto y China milenaria; gran parte de su biblioteca está formada por textos de ciencias. En cuanto a la poesía se refiere, Martinson mira hacia el futuro con optimismo; afirma que la poesía no podrá perecer a pesar de tanta supertécnica y artefactos nucleares.

Escrito entre los años 1942 y 1945, su libro *Vientos alisios* (del cual se incluyen en esta *Antología* alrededor de una veintena de poemas) está considerado como una de las obras más significativas e imaginativas de Martinson. Ya no se trata de aventurarse por nuevas rutas oceánicas, sino de bucear en el propio existir. En los vientos alisios el poeta intenta personificar los aires de renovación, y con ellos una vital armonía entre los seres y las cosas. Pero el hombre acusa la fatiga de las eternas navegaciones:

*Pronto se cansa el hombre, la vida no  
Ise cansa.*

*Pronto se cansa el ojo, la luz no se  
Icansa.*

*Con infinita desesperanza  
se arrastrará la cabrilleante serpiente  
en la eternidad de las eternidades, y el  
llagarto de la luz  
trepará por el tronco  
y verá los cami-  
Inos de la luna,  
que yacen palpitantes en todos los ma-  
Ires.*

Los valores más esenciales son, y de aquí su arraigo en la filosofía china, la serenidad y la tolerancia. Martinson confiesa carecer de un programa como poeta y escritor. Declara que resulta difícil ser hombre en estos momentos de la historia. El tiempo se le presenta como un monstruo de mil cabezas. Los hombres resbalan por el borde del abismo. Hay que aceptarlos tal y como son: seres demasiado diversos y dispersos. ¿Las cosas que ama? Todo lo que se relaciona con el mar, con los océanos, los bosques y las estrellas. Pasión por los vientos alisios, alientos de entusiasmo. Intenta fundir en una especie de navegación espiritual una forma de orden superior que libera del nihilismo. Y el poeta se pregunta, aunque sabe que nadie podrá contestarle:

*¿Dónde encontraré en el reino de los  
Isímbolos  
las imágenes que todavía pueden apo-  
Iyarme en mi viaje?*

*La firme roca ha desaparecido—una  
Iruina gastada*

*que erosionada a lo largo de los años  
Ipor el conocimiento de las rutas  
ahora se burla de los navegantes.*

*Itaca ha desaparecido.*

En esta *Antología* se pueden admirar poemas que abarcan desde 1929, con la aparición del primer libro de Martinson, hasta su reciente «Matorrales», del año 1973. Poemarios como «Nómada», «Vientos alisios», «Cigarra», «Las hierbas de Thule», «El coche» y «Poemas sobre luz y oscuridad» aparecen representados.

Al concederle el Premio Nobel, en 1974, la Academia Sueca declaró: «La poesía de Harry Martinson refleja la totalidad del Universo en una gota de rocío.»

FRANCISCO SALGUEIRO

como un árbol, mientras el tiempo  
—como un viento con uñas—  
se desliza y te lima el costado.

*Como el patriarca en lucha  
desigual contra el ángel, así apa-  
rece el poeta, en ansia de lo eter-  
no, lo estable, lo inmóvil. Y por  
ello mismo se enamora de las  
rosas, efímeras; y de los ríos,  
móviles.*

*El llano, que Rivera, José Eus-  
tasio, mirara bajo el ángulo de  
la vida, la pasión, el movimiento,  
es para Echeverri Mejía el «mar  
inmóvil». Pero el embrujo sobre  
el ser humano, es el mismo en  
Vorágine que en Duelos y que-  
brantos.*

No hay duda ya: éste es el mar  
y yo también he quedado embreu-  
ljado  
como el jinete, como el novilló,  
Icomo la garza y el loro  
como el moriche, como la ser-  
Ipiente y el simio,  
como el agua que corre por entre  
I sus entrañas de hierba.

*Siempre el agua que corre. ¿Se  
aquietará al fin?*

*En la segunda parte el poeta  
lucha con el amor. El «Solitario»  
se convierte en el «invasor».*

He invadido tu cuerpo  
con las legiones múltiples de mi  
Isemilla humana  
y he visto cómo en él revienta el  
caliente del amor. Itrigo

*El sembrador es hechizado por  
la tierra, la buena tierra, y se  
rinda a ella.*

Creo en ti porque puedes perder  
Ihoras enteras  
pensando en mí.

*En la tercera parte, Echeverri  
Mejía evoca la figura del padre  
que:*

Madrugaba a pasar revista al río  
Iy a contar  
los luceros desvelados.

*Piensa en la madre desde la  
humilde perspectiva de la aguja  
y el hilo. Ve a los hermanos como  
el río y el cauce, inseparables.  
Canta a los amigos que un día  
fundaron la Cofradía de la Amis-  
tad. Un ligero acento nerudiano  
se percibe en «La carta a María*

Constanza». En la «Elegía al pa-  
dre Félix» leemos quizá la más  
bella metáfora del libro. Quizá,  
digo, guiado por afinidades per-  
sonales. Porque lo de los poetas  
resiste toda comparación. Los  
poetas se rigen por otras dimen-  
siones. Están más allá de lo co-  
tidiano, viviendo en la entraña  
misma de lo cotidiano.

Tenía la sonrisa ancha del maíz.

*«Con el corazón cansado de na-  
vegar recuerdos», y también en  
búsqueda de ese niño que fue y  
es todo gran poeta, Echeverri  
Mejía nos ofrece en este libro la  
hondura vibrante de su quehacer  
poético; la emoción densa y el  
fluir de los ríos ávidos de mar,  
arrastran calladamente los pro-  
saísmos de algunos poemas. Y  
nos introducimos, aun sin nos-  
otros quererlo, en la dialéctica  
del amor y el tiempo, el río y la  
inmovilidad. Un libro, en suma,  
de poemas, para leer con «las  
manos limpias».*

Estas manos que hoy alzo  
limpias ante los hombres.

ANDRÉS HURTADO GARCIA



JOAQUÍN LOBATO: *Dedicadas formas y contemplaciones* (poemas a la pintura contemporánea). Edición Angel Caffarena. Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce». Málaga, 1975; 44 págs. Ø16 x 21Ø.

Joaquín Lobato, poeta y pintor de Vélez-Málaga, ha escrito hasta el

# ENSAYO



LUPE RUMAZO: *Rol beligerante*. Ediciones Edime. Caracas - Madrid, 1975; 312 págs.

Estamos ante el cuarto libro de Lupe Rumazo. Los tres anteriores, entre los que había dos de ensayos—*En el lagar*, 1962, y *Yunque y crisoles americanos*, 1967—y el tercero de relatos, ya habían acreditado fehacientemente la capacidad en un frente y otro de la venezolana autora, bagaje que justifica (y no extraña) que el propio Ernesto Sábato haya dicho de este cuarto libro, *Rol beligerante*, juicios como éste: «Es de lo más profundo, original, impetuoso y lúcido que haya leído sobre los problemas de nuestra literatura latinoamericana».

¿Qué es *Rol beligerante*? El libro de la señora Rumazo, compuesto de páginas ya publicadas, textos de conferencias y otros trabajos—los más— inéditos hasta la presente ocasión, se abre con un extraño texto, bajo el título (mucho de sudamericano) *La marcha de los batracios*, título de la obra inédita de un supuesto autor suicida, que, en la concepción de Lupe Rumazo es también la marcha de la vida, porque «realmente en la existencia la ubicación es cuestión fundamental». Lupe Rumazo intercala este cuento en medio de sus ensayos para que sirva de ejemplo de cómo una aparente creación estructural deja de interesar en tal sentido si son otros sus basamentos reales. La narración está concebida en una mezcla alternativa de primera y tercera persona, con un estilo pulido, pero no excesivamente barroquizante («Las despedidas que tenía que hacer ahora le importaban poco; apenas se cerraban una temporada de espectáculo, la de atrás. De ser veraz habría irrumpido en la oficina de Monsalve, que nunca se paraba a recibir a nadie, damas o no, y le habría dado un puñetazo en pleno centro de la cara. Así hubiera devuelto las ofensas, ese ju-ju sobre todo con que sabía asentir a las preguntas», pág. 24.)

Completan el libro otras dos amplias secciones bajo los epígrafes de «Del Estructuralismo» y «Del Sadismo», apartado, este último, en donde figura un inteligente trabajo dedicado a Ernesto Sábato, en el que (a juicio de Lupe Rumazo) «el sadismo tiene el peso más bien del pretexto; a pesar de las escenas lúdicas violentas de Vidal y el pintor con

la ciega en presencia del marido, o del acto de antropofagia, lento, minucioso, perverso y reiterativo del hombre que por hambre, maldad e inminencia de muerte devora a su propia mujer..., sadismo que muestra una expresión de poderío frustrado, de autojustificación, de odio, por ende a la propia incapacidad». Incluso Lupe Rumazo ensaya el paralelo Sábato-Onetti, nexo centrado precisamente en el justo tema del sadismo-masochismo, pero aclarando de inmediato que tal conexión resulta endeble, casi inexistente, si por ese mismo paralelo se pone en parangón la obra de Sábato con Marcel Camus («Leer *El Túnel* es escuchar, en muy otras circunstancias, la autoconfesión desafiante, casi como guante que se arroja al rostro del mundo, de *La caída* o ver aún allí repetido—para hablar de detalles— el hecho de una misma indiferencia ante la muerte materna, decidida y definitiva en *El extranjero*», pág. 294).

El segundo bloque de trabajos es un constante inquirir estrictamente intelectual sobre el ensayo del estructuralismo como materia y método de crítica literaria, entre las que merecen destacarse las páginas dedicadas al comediógrafo Beckett, a cuya sombra salen a relucir nombres importantes del teatro del absurdo, como el rumano Ionesco, porque «este teatro de vanguardia, trágico-cómico, del superabsurdo abstracto ya que rehúye lo figurativo, vuélvese universo válido más que por todas estas apreciaciones por su condición de ambiguo» (pág. 202).

Libro enormemente denso el de Lupe Rumazo, escrito con un estilo atrayente, aunque a veces cueste un poco seguir el curso del razonamiento por pecar de ironía o juegos de sentido. Libro que, como su título—*beligerante*— parece indicar, quiere discutir todo lo que integra el estructuralismo literario, en la teoría y en su aplicación concreta en autores hispanoamericanos. Nuestra bienvenida a este libro que es todo un logro.

GREGORIO TORRES NEBRERA

*Once ensayos sobre el arte*. Fundación Juan March. Colección ensayos. Rioduero. Madrid, 1975. 174 págs. Ø12,5x20Ø. (Vicente Aguilera Cerni, José Camón Aznar, José de Castro Arines, Antonio Fernández-Cid, Miguel Fisac, Luis González Seara, Enrique Lafuente Ferrari, Jacques Lassaigue, Simón Marchán Fiz, Pablo Serrano Aguilar, Federico Sopena Ibáñez.)

En este volumen se han recogido los ensayos publicados en 1974 en el «Boletín Informativo» de la Fundación Juan March. En el prólogo se nos dice que «la diversidad de sus especialidades multiplica el interés de este volumen interdisciplinario», y se nos dice bien, porque los distintos contenidos oscilan desde consideraciones sobre el arte en relación con el medio social, a temas tan concretos como la música religiosa.

Al pasar al detalle de cada ensayo, los vemos ordenados con

un criterio temático muy definido. Los dos primeros (Arte, sociedad y vida cotidiana, de González Seara, y Arte, comercio, especulación e inflación, de Lafuente Ferrari) corresponde al campo sociológico que nos llevan a la problemática del consumismo. Siguen dos temas estéticos (Teoría del arte moderno, de Camón Aznar, y ¿Carácter anticipatorio del arte?, de Marchán), que, cada uno a su modo, plantean las incógnitas de la diversificación presente.

El lado de contacto práctico coincide en los dos ensayos siguientes (Para un entendimiento de las artes tecnológicas y planificadas, de Aguilera Cerni, y ¿Cómo hacer de un museo de arte moderno un museo de arte vivo?, de Lassaigue), con situaciones de hecho en el arte de nuestro tiempo. Otro sentido de lo práctico sirve de fondo a otros dos trabajos (La ingeniería y el arte de los ingenieros, de Castro Arines, y Algunas consideraciones sobre el urbanismo y sus implicaciones en el arte de nuestro tiempo, de Fisac), con dos puntos de vista bien distintos, determinados por la concepción de un crítico de arte y la de un arquitecto.

Lo creacional está presente en la escultura como medio expresivo (El lenguaje y la comunicación en la escultura, de Serrano), para terminar con dos trabajos con tema musical (El crítico musical ante el compositor, el intérprete y el público aficionado, de Fernández-Cid, y La singularidad de la música religiosa, de Sopena), muy ceñidos a la concreción de su tema.

La ventaja de estos libros mixtos es su mayor radio de acción, su alcance a distintas orientaciones de interés, en especial cuando la calidad—en unos mayor que en otros—es tónica media común.

CARLOS JOSE COSTAS

MANUEL BARRIOS: *Rimas de la oposición popular*. Ediciones 99. Madrid, 1975; 146 págs. Ø13,5x21Ø.

En conjunto, la obra de Manuel Barrios es importante por varias razones, entre ellas la calidad auténtica, así como un habitual tono comprometido, lejos del fragor de miméticos y asombrosamente retirado de maniqueísmos.

Ahora, para contarnos ciertas peculiaridades de nuestro pueblo, nos entrega una Antología de incisiva mirada, con glosa no menos penetrante, reveladora de sentido reflexivo poco común, así como una rastreada preocupación formal por los mosaicos de la lírica indócil, vertebrada con los acontecimientos turbulentos, críticos, inherentes al radicalismo histórico o político. Y por decirlo del mismo modo que Manuel Barrios en uno de los capítulos, éste nos muestra en su libro cómo la irresistible tentación de cantar las cuarenta ha ido haciendo que el pueblo, siglo a siglo, utilizando el verso como estilete, nos legara una poesía satírica agresiva, pero espléndida, mientras la denominada cultura de élite cruzó eta-

momento cinco libros de poemas. Su última publicación, *Dedicadas formas y contemplaciones*, editada por Angel Caffarena, consta de veinticuatro poemas, en los que da su interpretación de otros tantos pintores, cuadros o tendencias conocidos, entre los que se encuentran Toulouse Lautrec, Matisse, Cubismo, Van Gogh, Guernica, Klee, Picasso, Modigliani, Kandisky, Chagal y Alberti.

El poeta se acerca a la obra de arte buscando una referencia visual, que aleje la palabra de cualquier posible encadenamiento en ella misma. El lenguaje ha quedado libre, suelto, dispuesto a ser portavoz de lo que se ve, de lo que escapa casi al pensamiento, siempre a la memoria: *antiguo París de humeante / atmósfera esperpéntica de / mujeres fetiches de altos / cocos ligeramente / despeinados / Soledad todavía romántica (nostalgia / de una vieja canción) coloz azul íntimo / sepia / difuminándose*, advierte el poeta, adivinando en Toulouse Lautrec el clima de aquel París anhelante, la evocación sumergida en un cristal de colores, el misterio de los cuerpos que agitan su historia para que el espectador participe también de su existencia.

Lobato trata una materia ya ordenada, dispuesta para el último fin, cubierta con el polvo de los signos que hay que separar para después convertirlos en una nueva estructura, en un esquema de sombras y líneas, que se pierden en la variedad de significados que interrumpen el proceso de la idea midiendo un interior, cuando lo de fuera queda al alcance de una frase, de un repertorio de sugerencias dictadas *ad libitum*, superpuestas, girando en el poema, como incitando a ir después a los lugares de origen, a esas ráfagas de color que alcanzan el obstáculo y se funden en él, como presintiendo el escape definitivo, manifestadamente abierto.

El poeta sabe que tras la diferencia del color hay un espacio libre en el que cabe el asentamiento de un acecho, de una persecución sin límites, que puede dar como resultado una separación del primitivo concepto, de la lejana fiesta que tuvo lugar en el pensamiento de un artista, arrinconado quizá por la nostalgia que le supo poseer: *tronchándose / la línea por la / doblada cintura / desmayada / recuerda / la / cimabue nostalgia / que / transita / por / los / aires*. Así ve a Modigliani, con la breve verdad de unas líneas, combinando el silencio con la forma, hiriendo con su pared metálica, al otro lado de la temperatura del mundo, que escucha el estrépito del aire al apoderarse de todas las nostalgias.

Cabe reunir la vuelta de todos los años, aumentar el lugar de algunos nombres, desembocar en la letra como resultado de un largo caminar de la mirada, ir al tiempo con el hoy muy plegado, con el ritmo por delante marcando la velocidad, el anuncio de una exposición tan seleccionada, por primera vez reunidos Degas, Rouault, Cézanne, Renoir, Toulouse Lautrec...

MARI CARMEN DE CELIS

pas menos ricas, tal vez por su excesiva sublimación de aristocráticos principios.

Mientras los narcisistas del momento aúllan a la luna de turno, escribiendo

*Entra en el seno amoroso  
de tu pueblo y de tu esposo*

el pueblo satiriza a idéntico astro, con su endiablada forma de usar la pluma

*Fea, pobre y portuguesa:  
¡chúpate ésa!*

Veamos cómo nos descubre Barrios sus intenciones en la referida glosa:

«Vamos al intento, en un tute de selección caprichosa, partiendo del cancionero y del romance primitivos, que "forman una suma de poesía popular y semipopular como quizá no la pueda ofrecer ningún otro pueblo de Europa", hasta llegar a la copla reciente, escuchada entre comillas. Al lado del soneto de estirpe gloriosa, "lo que no llega a los libros de texto, lo que no accede a los mármoles votivos de las estatuas, lo que sobreviene apenas en la memoria de los contemporáneos..."»

Desde Villamediana o Quevedo a don Antonio Machado o Buero Vallejo, pasando por los desconformes anónimos de siempre, Manuel Barrios ha conseguido, sin rodeos, un libro perturbador por su amenidad... y por su contenido.

JUAN QUINTANA

ROBERTO PADRÓN LARRAZÁBAL: *Manifiestos de Cuba*. Universidad de Sevilla, 1975; 320 páginas. Ø11,2×18,5Ø.

Para el lector hodierno, un hecho, un hecho paradójico del vocabulario histórico de Cuba: si se relacionan con las denominaciones actuales, es el de que en una de sus «guerras de la independencia» —la de 1895-1898— se llamaba «guerrilleros» a los nativos de la isla que combatían en favor de la madre patria, en tanto que para los insurgentes se reservaba el apelativo, de origen haitiano, de «mambises». Traemos a cuenta este recuerdo y también el de Fidel Castro proclamando en su arenga exculpatoria famosa de los años cincuenta: «la Historia me absolverá», que Cuba estaba sufriendo por aquellas fechas «un cruel e ignominioso despotismo», y justificando su rebeldía como legítima, si ojeamos este librito, que recoge los principales alegatos políticos producidos en Cuba durante los últimos ciento cincuenta años de su historia, debido a la pluma del profesor habanero, docente hoy en Sevilla y redactor-jefe de la revista *Historiografía y Bibliografía Americanistas en la hispanoescuela de Estudios Hispanoamericanos*, Roberto Padrón Larrazábal.

Fuera «problema español» del siglo XIX o se piense en sus convulsiones y agitaciones del XX, parece que los trastornos e inseguridades de su reciente vida política tienen una doble raíz permanente que configura su ser vital, y son, de una parte, las

riquezas naturales de la «Perla de las Antillas», y de otra, su destacado valor geopolítico, tantas veces puesto de manifiesto en memorias e informes de nuestro imperio indiano y tan ratificado por múltiples hechos de política estadounidense y mundial de los últimos tiempos. Situaciones que parece vivifican el transcurso de los últimos ciento cincuenta años en las dos consignas de José Martí, que el autor estampa en el frontispicio de sus páginas: «Las etapas de los pueblos no se cuentan por sus épocas de sometimientos infructuosos, sino por sus instantes de rebelión...», o esta otra: «Y cambiar de año no significa ser libre.»

Cuatro sugerentes partes comprende la obra: Véalo el lector en el significado de sus títulos: «I. Cuba hispana, pero sin España (1823-1898)»; «II. La revolución del 33»; «III. El señor presidente (1952-1958)»; y «IV. Primavera de Praga en las Antillas (1959)». Todos ellos justificados plenamente con documentos significativos, a que alude el título del libro. Expuestos a través de un profuso calendario, que se centra esencialmente en el siglo XX, sobre todo a partir del año 1933, pues, como su epígrafe indica, los manifiestos del último período colonial cubano se registran en la primera parte con documentos representativos de 1823, 1855, 1868 y 1895. El autor ensaya con acierto una nueva forma de hacer historia contemporánea, la cual, al margen del valor que quiera concederse a la retórica propia de este tipo de escritos, es un buen espejo de los problemas más

sensibles de la vida cubana de los últimos decenios. Representa por ello un esfuerzo benemérito, posible plataforma de posteriores creaciones interpretativas, de interés indudable para el lector cubano, comprometido a conocer mejor la evolución postrera de su pasado, y para el español deseoso de explicarse más precisamente precedentes y secuelas de nuestro inolvidable 98. N. L.

JACINTO LUIS GUEREÑA: *Bernanos*. Col. Grandes Escritores Contemporáneos, Epesa. Madrid, 1974; 201 págs. Ø11×17Ø.

Una cita de F. Mauriac al principio del presente volumen nos hace ver la actitud de Jacinto Luis Guereña al ofrecernos su *Bernanos*: «...Pour tenter l'approche d'un homme... la route la meilleure passe par nous mêmes». *Bernanos* llega a nosotros a través de la pluma, del espíritu de J. L. Guereña, que ha escrito una biografía breve, de acuerdo con el carácter de la colección, pero llena de cordialidad, de humanidad; toda ella con abundancia de datos, de citas del mismo novelista, de referencias de otros autores. Resulta así un libro interesante y agradable, que nos acerca, en definitiva, al hombre, porque el escritor francés: «ante todo fue hombre cabal de carne y hueso».

Después de unas curiosas respuestas dadas por Bernanos en 1921, cuando contaba treinta y tres años, J. L. G. nos presenta al novelista «según los demás», doce apreciaciones de personalidades de Francia sobre el autor

JESUS LOPEZ PACHECO: *La hoja de parra*. Joaquín Martín, Méjico, 288 págs.

Robinsónico, aislado, casi marginal, el poeta y narrador o el narrador y el poeta, Jesús López Pacheco, ha venido, según aquella frase de Pavese, haciéndose con su literatura «una defensa contra las ofensas de la vida». Adscrito por críticos y comentaristas al socialrealismo narrativo de los años cincuenta, que tanto dio que hablar en diversos tonos, no parecía que hubiera de depararnos otras sorpresas que las ya ofrecidas en *Central eléctrica*, una de las grandes novelas del realismo crítico siempre articulada en el organigrama de nuestra evolución narrativa y en sus libros de poesía, desde el extraordinario *Dejad crecer este silencio*, preterido en el premio Adonais, hasta *Pongo mi mano sobre España*. Y, sin embargo, para bien de la narrativa española, no ha sido así. Jesús López Pacheco parachuta desde su Cañaveral de Western Ontario, en Canadá —en cuya Facultad de Artes recibió la ayuda precisa para escribirla— una nueva novela, que obligaría a reajustar el escalafón literario si ya el escritor no tuviera el máximo relieve.

La gran coartada para el éxito residía en López Pacheco en su nunca desmentida intención intelectual que muchos creyeron ausente de *Central eléctrica*, confinando el libro a unos ámbitos meramente proletarios y localistas, cuando en realidad la proyección verdaderamente social de la novela surge tanto de los rasgos estructurales del texto, tan importante, con arreglo al enfoque crítico de Tzvetan Todorov, como de los elementos del contexto. *Central eléctrica* fue posiblemente la narración social más directamente conectada con su propio tema y la que establecía, por supuesto, la máxima variedad de niveles de

lectura. Sólo su inmersión en un ambiente sobrecargado de literatura testimonial ha podido restarle importancia decisiva y, de paso, apagar la inequívoca vocación de escritor de su autor. Aquí tenemos de todos modos *La hoja de parra*, novela y texto fundamental que aclara no sólo la aventura literaria de Jesús López Pacheco, sino también el sentido final de toda una generación, pues no puede ignorarse su carácter de auténtica crónica. Apresuradas hay que juzgar las admoniciones hechas con frecuencia a los novelistas del realismo social. Apresuradas e injustas en buena parte si tenemos en cuenta que la mayoría de ellos —Alfonso Grosso, Fernández Santos, Juan Goytisolo y, ahora, López Pacheco— dieron el giro necesario para imprimir a su testimonio un sentido absolutamente válido, de acuerdo con las nuevas corrientes formalistas. López Pacheco es, sin duda, el escritor de su generación más original y personal en cuanto a la selectividad de sus temas. Su calidad de poeta, y un cierto y romántico aire anarcoide y solitario, hace que pueda ser —así es en realidad— el novelista-registro de su promoción social y su más radical exegeta. *La hoja de parra* constituye algo ejemplar en este aspecto. Todas las aspiraciones y presiones de su generación —«quemada» como atestiguan los mismos hechos históricos— están presentes en los protagonistas de su libro, cuya inquietud e inseguridad condiciona el contexto de la realidad historicosocial. Por significación y jerarquía estética «la novela» se sitúa entre los grandes libros que han hecho historia en el género: *Tiempo de silencio*, de Martín Santos; *Memorias de un niño de derechas*, de Francisco Umbral; *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo... Cuando queramos explicarnos el signo dubitante e inseguro de un tiempo, y no sólo documentalmente, hay que acudir a su lectura. Jesús López Pacheco ha sabido dar con los tabúes y los

virus de la sociedad española y echarlos en la mesa de disección. No ha tenido que echar mano del gran colectivo como en *Central eléctrica*, o de un testimonio especialmente espectacular. *La hoja de parra* recoge un episodio rutinario y tópico en la vida española —la noche de bodas de una joven pareja de recién casados— y lo recrea en sus más delgados y sintéticos ángulos a través de los «flash-backs» mentales de los dos protagonistas como eje ritual de unos comportamientos ibéricos. Por ideas, tema, forma y hasta oportunidad temporal, yo pienso que Jesús López Pacheco acomete una empresa donde la «España sagrada» comparece con sus atavismos más firmes, sus tradiciones más enquistadas, sus traumas más a flor de piel. Pedro y María Cristina, personajes de la burguesía española, ofrecen al autor en sus conductas minuciosamente sintetizadas, el tejido testimonial —y en algunos aspectos conflictivo— de la España de los años cincuenta, todavía deprimida socialmente. Encerrados en el paralelepípedo rectángulo del ascensor que los lleva a su habitación en un gran hotel de la capital de España, el matrimonio compuesto por Pedro, joven marido, hijo de un famoso notario de Avila, y notario él mismo a su vez, tras las consabidas y costosas oposiciones, junto a su mujer, María Cristina, una niña «tonta» o una «niña bien», un poco a lo Mingote, o mejor aún, a lo Munoa, van desmenuzando en una caótica, pero a la vez concatenada evocación, a la luz del «paso importante», todas las circunstancias familiares, educativas, religiosas, sociales y aun políticas de su fracaso. En la memoria de estos dos seres se agolpan ahora, entre el nerviosismo propio del momento y las miradas de los testigos que suben en el ascensor a la vez, el largo viaje de su adolescencia vivida como flores de estufa, dentro del epitelio de una burguesía co-

de Diario de un cura de aldea. Luego, en seguida, nos adentramos en el mundo de la biografía a través de tres largos capítulos: «Las raíces de Bernanos», «Interferencias» y «Referencias en novelas». En «Las raíces...» descubrimos, vivimos con Bernanos en su tierra, en el ambiente de su cultura, de su fe. Se subraya una de las características del escritor: su amor a la niñez. «En cuanto cojo la pluma, lo que en seguida me viene a la mente es mi niñez, una infancia muy corriente y que a las demás se asemeja y de la que, sin embargo, saco todo lo que necesito para escribir, como si se tratase de un manantial inagotable de sueños. Los rostros y los paisajes de mis años infantiles...» (Diario). Este recuerdo de paisajes y sueños lo llevará por todas las tierras que pasa, en su París natal, en el pueblecillo de Fres-sin, «allí donde he situado y hecho vivir a todos los personajes de mis novelas», en la Costa Azul, en Palma de Mallorca, donde vive la Guerra civil española reflejada en su libro Los grandes cementerios bajo la luna, en Paraguay, en Brasil, en Túnez... desde donde, gravemente enfermo, se traslada a París para morir el 5 de julio de 1948, a los sesenta años. Recuerdos que ataron sus sentidos al color, al olor y al sabor de los «alimentos terrestres» y su corazón al dulce reino de la tierra: «Cuando yo me haya ido —escribió— decid al dulce reino de la tierra que lo amaba mucho más de lo que nunca me he atrevido a decir.» En «Interferencias» y «Refe-

rencias en novelas», J. L. G. hace una biografía espiritual de Bernanos, de sus ideas y sentimientos, de sus pasiones y vivencias, a través de su obra escrita. «Todo se relaciona en Bernanos: ósmosis de vida y obra, el oficio de vivir y la realidad de soñar». Recorremos la intensa vida de un hombre que crea a sus personajes desde dentro, como protagonistas o antagonistas de su fe, de su amor por la justicia; martirizados por el dolor, por la soledad, por la tristeza. Libros los suyos llenos de interrogaciones, de problemas, de inquietudes; llenos de vida, de honda preocupación «ante sus dos exigencias más tajantes: el heroísmo y la santidad».

Por lo que se refiere a España, el autor nos presenta a un Bernanos sincero y desgarrado ante la contienda civil de 1936. «Hay cosas que no deben hacerse —escribe—. Pues bien, la revolución que acabo de ver es una de esas cosas que no deben hacerse». Pero contempla ese espectáculo tan español de la guerra y lo juzga desde un punto de vista superior: «Este gran pueblo (español) —escribía en 1936—, se muestra actualmente en concordancia con su instinto más profundo y con su tradición inmemorial, que consiste ante todo en asegurar su unidad moral o religiosa incluso mediante el fuego y las armas. Hay que deplorar las luchas fratricidas. Pero ¿qué? más vale combatir y morir por sus altares y sus dioses que luchar, por ejemplo, por asegurar al comercio nacional nuevos mercados económicos».

Termina el libro con un «Colofón con homenajes» y una «Galería de frases». Los que amamos a Bernanos y hemos sintonizado con su fe y hemos visto la fuerza de la gracia de Dios en el alma de sus criaturas profundamente humanas y cristianas, agradecemos a Jacinto Luis Gueña estas páginas escritas con sabiduría y con amor. Aún más, como expresa P. H. Simón, «si Bernanos ha querido ser el novelista de la santidad, no puede llegarse a la conclusión de que su obra sólo interesa al público católico». Bernanos interesa a todos cuantos sienten en su carne los problemas del hombre.

RAFAEL ALFARO

MARIO ROSSI: *La génesis del materialismo histórico. La concepción materialista de la Historia*. Alberto Corazón, editor, Madrid, 1974; 400 págs.

Comprende esta tercera entrega de la edición castellana de la obra de Rossi el estudio de una serie de textos de especial relevancia en el proceso conformador del pensamiento marxiano. Hasta el momento Rossi ha venido presentando el paulatino alejamiento del joven Marx de un idealismo problemático de filiación hegeliana, que hace crisis en la Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel. En este volumen se ocupa de La ideología alemana, de las Tesis sobre Feuerbach, de la Misericordia de la Filosofía, y del Manifiesto comunista, una serie de trabajos producidos por Marx

—y en muy sustancial parte por ese eterno segundón ensombrecido que ha sido Engels— desde 1845-46 a 1848, y en los que mediante un minucioso análisis rastrea el alumbramiento y aplicación por Marx de la concepción materialista de la historia en una evolución que reiteradamente califica de unitaria y coherente, desde los Manuscritos de 1845 hasta las grandes obras de madurez, los Grundrisse y El Capital, aunque no siempre resulte convincente su argumentación (o sus conclusiones apodípticas) sobre este extremo, sostenida, además, con un constante tono apoloético rara vez oportuno. Los trabajos considerados son de alcance muy desigual, pero todos ellos fundamentales para apreciar la progresiva depuración de la teoría marxiana. Es característica de la mayoría de ellos el estar motivados como respuesta crítica a escritos de terceros, poniendo de relieve la capacidad polémica de Marx y la afinación de su propio pensamiento en el contraste y la discrepancia con el ajeno, hasta dar paso a sus grandes obras autónomas y originales.

La primera obra de que se ocupa Rossi es La ideología alemana, colaboración de Marx, Engels y Moses Hesse hacia 1845 (aunque como es sabido permaneció casi un siglo confiada a la crítica ratonil, hasta su edición en 1932), y se trata, en expresión del propio Marx, de un ajuste de cuentas con la filosofía alemana posterior a Hegel. El texto es un examen polémico de la producción de una serie de epi-

rrupta. Pedro revive su infancia de Avila, los veraneos de San Sebastián, los años de los frailes, la protección concertada de don Benigno, los momentos difíciles de la Universidad, etc.; María Cristina intentará explicarse, ante la brutal realidad del sexo, toda una educación algodonosa sumida en la suicida confortabilidad de sor Angelina, del ambiente de un colegio de pago en la provincia llena de tabúes, ignorante de elementales conocimientos humanos que ni los padres, ni las compañeras ya casadas se atreven a abordar con sencillez. Naturalmente este estrecho círculo concéntrico se relaciona con una estructura anticuada y persistente que agota toda posibilidad de liberación y que cierra la parábola con el más rotundo fracaso del trance vital. El protagonista rompe, en un final lleno de simbolismos freudianos, la muñeca a la que María Cristina se aferra con tenacidad de fijación infantil. Lógicamente, Jesús López Pacheco no se limita a una vulgar y simple constatación de los gérmenes antisociales de ambas familias, puesto que amplía su operación debelatoria y desarticuladora a más activos sectores de la vida española. El posible testimonio novelesco se enriquece con una tensión de superior alcance dialéctico en un segundo estrato social, al hacer aflorar a la superficie la conducta de Pedro sobre el entramado de sus relaciones estudiantiles. Sobre circunstancias muy concretas de la sociedad española—la muerte de Ortega y Gasset, los primeros movimientos contestatarios de la Universidad, los choques generacionales iniciados hacia la mitad de la década del cincuenta, etc.—asistimos a la desesperada reconstrucción de un contencioso psicológico entre el joven estudiante que ha quemado los cartuchos de su rebeldía juvenil en un matrimonio de conveniencias, perfectamente domesticado por los buenos consejos del padre burgués o del sacerdote amigo de la familia y el

Joven Poeta, el rebelde en estado puro, que ha de arrostrar todas las irremediables consecuencias de su toma de posición consciente y sin posible arrió. No podríamos ignorar tampoco —aunque la intención no siempre se cumpla dentro de la dialéctica de la novela— la gran metáfora nacional, que acoge orbitalmente el problema: la Península ibérica. Lo que no deja de resultar en un orden técnico, en tanto que estructura literaria, aparece, desde un punto de vista de la verosimilitud, demasiado generalizador y aéreo. Creo además que el objetivo de Jesús López Pacheco no necesita las últimas y más endebles explicaciones para que *La hoja de parra* destile sus corrosivos gérmenes liberalizadores.

Novela, sin duda, interesantísima, rica en incitaciones, asociaciones, posiblemente totalizadora en exceso, pero rematadamente vivaz, interpenetrante, que pone el dedo en algunas de las llagas más enconadas de nuestra convivencia. Al gran acierto temático, decisivo históricamente y lleno de posibilidades literarias, hay que sumar su extraordinaria arquitectura formal, que no por atomizada y compleja resulta menos decisiva. El hecho de situar en Avila el ambiente opresivo de los protagonistas, se corresponde con el clímax constructivo casi asfixiante del ascensor donde, en buena parte, se despliega el discurso novelesco. Y aun la utilización de los textos teresianos refuerzan esa sensación de enmurallamiento social y familiar tan acorde con el «castillo interior» místico. Los capítulos van subtítulos al modo sublimatorio de los «transportes» espirituales, lo que refuerza, sin duda, el carácter alienatorio que el novelista ha pretendido describir en su libro. La angustia existencial latente en *La hoja de parra* encuentra así una liberación de gran efecto. Pero levemente desviada. La estratificación realista-psicológico-simbólica resiste cumplidamente los sarcasmos, las ironías, los ataques,

en un nivel directo y realista. Pero difícilmente se cohonesto con el calado ambiguo y evasivo de los capítulos finales. *La hoja de parra* es por eso un libro de buena estructura narrativa, fragmentada en diversos tonos y hasta lenguajes, pero desmedulada en su objetivo. Si no dejan de ser interesantes capítulos como «negro», «rosa y azul» o «amarillo tornasolado», aun con el riesgo de contagiar su desigualdad a toda la novela, difícilmente se compadecen con la formulación psicológico-realista o realista-psicológica común a la mayor parte de las secuencias. Posiblemente *La hoja de parra* está desbordada por cierta verbosidad y aun algunos episodios de pura digresión —episodios muy queridos, eso sí, según se ve, por el propio protagonista—, tales como la descripción de los «placeres subterráneos» del metro, la manera de ligar con las chicas, la demorada descripción del hombre del ascensor pensando en la sueca, etc. Y, sin embargo, el estilo de Jesús López Pacheco es rico precisamente por esta complejidad y ramificación verbal, infinitamente más poderosa y posibilitadora que la prosa más plana de *Central eléctrica*.

La aparente desenvoltura y el coloquialismo de muchos parlamentos queda sometido a los mejores recursos de la novelística de curso europeo. López Pacheco ha sabido prescindir del lenguaje depauperado y excesivamente contextual del social-realismo y revitalizar su discurso narrativo con un turbador sarcasmo, de gran lucidez y eficacia, que colocan a *La hoja de parra* en el mejor camino de la evolución de la novela española. La novela de Jesús López Pacheco es extraordinaria a pesar de algunos excesos. Desde *Tiempo de silencio* no había leído nada tan inquietante ni vivo, nada tan exorcizante para acabar con algunos de nuestros demonios familiares.

FLORENCIO MARTINEZ RUIZ

LE OFRECE

SUS NUEVAS COLECCIONES DE BOLSILLO

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- MANUEL MACHADO, POETA**, de Gerardo Diego.  
300 págs., 150 ptas.
- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA**. Tradujo Manuel Alvarez Ortega.  
436 págs., 250 ptas.
- MARCIAL-QUEVEDO**. Preparó la edición Ana Martínez Arancón.  
156 págs., 125 ptas.
- ANTOLOGIA DE COLERIDGE**. La preparó Edison Simons.  
164 págs., 125 ptas.
- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA**, de Celso Emilio Ferreiro.  
184 págs., 125 ptas.
- POESIA**, de Juan José Domenchina.  
300 págs., 225 ptas.
- LAIF**, de María de Francia.  
284 págs., 225 ptas.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES

- HIMNOS A LA NOCHE Y ENRIQUE DE OFTERDINGEN**, de Novalis.  
308 págs., 175 ptas.
- ESCRITOS FILOSOFICOS**, de Diderot.  
260 págs., 150 ptas.
- EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS**, de Apolonio de Rodas.  
252 págs., 150 ptas.
- ETICA**, de Espinosa (edición comentada).  
396 págs., 200 ptas.
- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES Y LISISTRATA**, de Aristófanes.  
368 págs., 200 ptas.
- TEMOR Y TEMBLOR**, de Sören Kierkegaard.  
218 págs., 150 ptas.
- TEATRO**, de Lope de Vega.  
400 págs., 200 ptas.
- LA PRODIGA**, de Pedro Antonio de Alarcón.  
308 págs., 175 ptas.
- TRES COMEDIAS DE ENREDO**, de Juan Ruiz de Alarcón.  
444 págs., 200 ptas.
- DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA**, de Alfonso de Valdés.  
176 págs., 150 ptas.
- FACUNDO**, de Domingo Faustino Sarmiento.  
378 págs., 200 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- TRATADOS Y CANONES**, de Prisciliano.  
158 págs., 140 ptas.
- ACERCA DE ALGUNAS PARTICULARIDADES DE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA, TAL VEZ RELACIONADAS CON EL SUPUESTO ACAECER TERRENO DEL MILENIO IGUALITARIO**, de Ramón Alba.  
220 págs., 170 ptas.
- FLORESTA ESPAÑOLA DE VARIA CABALLERIA**, de Luis Alberto de Cuenca.  
350 págs., 190 ptas.
- LA PROFECIA**, de Ana Martínez Arancón.  
384 págs., 180 ptas.

Pedidos en las principales librerías y en:

<b>EDITORIA NACIONAL</b>	<b>LIBRERIA EXPOSICION</b>	<b>LIBRERIA EUGENIO D'ORS</b>
Palacio Nacional de Exposiciones y Congresos	Av. de José Antonio, 51.	Muntaner, 221
Av. del Generalísimo, 29	Madrid, 13	Barcelona, 11
Madrid, 26		

**LIBRERIA ESPAÑOLA**: Calle Florida, 943. Buenos Aires

gonos hegelianos, Feuerbach, B. Bauer, M. Stirner y algunos «socialistas puros» de poca entidad, realizado con cierto espíritu «desmitificante» en el despliegue de su peculiar hagiografía, y de comprensión no siempre fácil, no sólo por la inactualidad de temas candentes en el momento de redactarse. La exposición de Rossi se articula como una lectura meticulosamente comentada no sólo del texto marxiano, sino de aquellos que lo motivan, y a la que encuentra el valor de ser la primera contraposición efectiva de la concepción materialista de la historia a las ficciones ideológicas de quienes reducen todos los problemas reales a problemas especulativo-filosóficos, o mejor, a problemas de ideas y concepciones. Rossi se extiende de modo especial en la tercera parte de la Ideología, la dedicada a Marx Stirner y su obra El único y su propiedad, de la que hace un amplio resumen analítico y paralelamente una exposición de la crítica de Marx, que resumiendo mucho podría concretarse en la atribución por Stirner a hechos del dominio del pensamiento o a entes abstractos como «sociedad» o «Estado» de la causalidad de la enajenación del individuo, viendo en ello una actitud esencialmente burguesa. De todos modos, cabe apuntar que El Único es un texto sumamente complejo, susceptible de múltiples lecturas que no se agotan con la realizada por Marx y parafraseada por Rossi.

Completando en parte La ideología alemana, en cuanto ruptura revisionista con la filosofía, figuran las Tesis sobre Feuerbach, el texto considerado seguidamente. Su brevedad esquemática —concebida para un desarrollo posterior más amplio y profundo— limita en cierto sentido lo que de este texto puede extraerse. Para Rossi, las tesis, que examina una a una, representan sin embargo una primera y rigurosa formulación de la filosofía de la Práxis, central en la concepción materialista que Marx perfila. Al tiempo, completa y perfecciona la crítica de Feuerbach a la enajenación religiosa, a la dicotomía establecida entre un mundo trascendente y otro material-terreno; a esta perspectiva «teórica» de la contradicción Marx añade una explicación causal en el desdoblamiento del mundo de la producción y la sociedad burguesa que tendrá su reflejo en esa dualidad celestial-terrena.

Miseria de la filosofía, de 1847, es una obra que vio la luz pública inmediatamente después de producida, no como las anteriores, y con ella inaugura Marx su examen de la economía política. Es también una obra polémica, de respuesta, esta vez frente a Proudhon, alguien no excesivamente simpático a Marx. Rossi dedica varios y poco convincentes párrafos a sostener la ausencia de motivaciones personales en la respuesta marxiana, abundando en una argumentación ya manida. No resulta posible extenderse aquí en toda la amplitud con que Marx enfrenta la obra proudhoniana y en particular el *Système* o Filosofía de la miseria que motiva su respuesta. Para Rossi el interés de la Miseria de la Filosofía vendría dado por el hecho de que con la crítica del ideologismo económico atribuido a Proudhon la obra «resulta inmediato antecedente de la crítica del método de la economía clásica, desarrollada después en los *Grundrisse* y en

El Capital» (pág. 225). Es decir, que el texto sería un ejercicio, un ensayo para acometer trabajos de mayor envergadura en pos de la revisión de Ricardo y demás monstruos de la economía clásica, y Rossi pretende que el texto de Proudhon se elige conscientemente por la razón funcional de su condicionamiento hegeliano, cuya crítica se ligaría así a las más recientes experiencias teóricas de Marx en su acometida anti-ideológica del Antistirner y toda la Ideología alemana. De esta manera, «Marx tiene entablada una batalla en dos frentes: en primer lugar, contra los economistas clásicos, que ven las contradicciones y antagonismos históricos sólo en relación con épocas anteriores, considerando la suya propia inmune a estas contradicciones y antagonismos; en segundo lugar, contra el dialecticismo abstracto de Proudhon, que considera las contradicciones reales de la sociedad como contradicciones lógicas de las categorías» (pág. 288), lo que no deja de ser un entendimiento muy peculiar del pensamiento proudhoniano.

Es quizá esta la parte más desarrollada del libro de Rossi, quien ve en la Miseria de la filosofía no sólo un momento crucial en la elaboración teórica de la concepción materialista de la historia en su aspecto científico-interpretativo, sino en cuanto a formulación revolucionaria de una teoría de la emancipación del proletariado, algo que se enunciará explícitamente en un paso posterior, el significado por la aparición del Manifiesto del Partido Comunista en 1848.

El libro de Rossi se cierra con el estudio de este texto. Pocos como él habrán sido tan reproducidos y controvertidos en la historia del pensamiento contemporáneo. Sin embargo, el Manifiesto es un escrito que sólo de un modo relativo y con una perspectiva histórica cabe considerar fundamental en el conjunto de la producción marxiana. Se trata, en efecto, de una obra elaborada con el apremio del encargo para una organización embrionaria y de fines y bases poco explícitos, y en la que además no resulta fácil deslindar —pese a tanto como se ha discutido al respecto— hasta dónde llega la aportación exclusiva de Marx y dónde empieza la contribución de Hesse y Engels, en particular del último y su conocido proyecto de Principios del comunismo. En realidad la cuestión de la redacción material del texto es secundaria. Lo importante, y lo que Rossi considera, son las aportaciones teóricas que en él concurren. En cualquier caso, supone la intervención de Marx decisiva hasta el grado de la autoría en exclusiva. Y frente a la indiscutible ocasionalidad del Manifiesto sostiene su importancia por cuanto representa «el documento que marca con exactitud el punto de realización de la inversión práctica» (pág. 329), contenida en la formulación de la concepción materialista de la historia, y, al mismo tiempo, la proposición de una instancia revolucionaria, no ya sólo en el plano de la teoría, sino en el de la praxis por medio de un partido organizado, si bien la validez teórica de esta última razón no debe, desde luego, pretenderse universal. También ahora hemos de renunciar a seguir a Rossi en su disección del texto que se limita una vez más a ir comentando ceñidamente cada una de las partes del mismo, haciéndolo con un rigor que sólo

# UN INNOVADOR TRAZADO DE LA POESÍA BARROCA

En la apretada síntesis de cinco capítulos, y en pocas páginas (\*), María del Pilar Palomo, catedrático de la Facultad de Letras de la joven Universidad de Málaga, ha dejado constancia de lo que pudiera conseguirse con una Historia de la Literatura Española planteada desde los presupuestos metodológicos y críticos que la doctora Palomo sitúa como base de este estudio. Sin desdeñar en ningún momento un historicismo que tiene su valor y su aportación, María del Pilar Palomo sabe recoger el haz de datos aportados por una tradición crítica más o menos inmediata y *re-visarlos* desde una óptica, entre estructuralista y semiológica, en el sistema total, de contenido, de forma, de función en el emisor y en el receptor.

El origen de este libro fue un prólogo para una antología de la poesía de análogo período—antología que se espera como necesario complemento—que creció hasta hacerse libro independiente, libro con dos valores previos: un estilo enormemente atrayente, del que puede ser ejemplo el comienzo del primer capítulo: «Un pordiosero avanza por las calles de Salamanca, hasta salir a las afueras de la ciudad. El río corre bajo las arcadas del viejo puente romano y el mendigo—es ciego—se acerca titubeante al toro de piedra que preside la entrada. Entonces le dice al muchacho que le acompaña que acerque su oído a la mole de granito. El pasaje es conocido y la crueldad de la burla también. Fue entonces cuando Lázaro, despertando "de la simpleza" en que, como niño dormido estaba, se dijo para sí: "Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer".» Magnífico inicio, con *El Lazarillo* al frente, como símbolo de una crisis renacentista («pues solo soy») que es la génesis, en lo ideológico, del Barroco. La segunda cualidad destacable es el uso de la bibliografía apuntada. María del Pilar Palomo ha sabido seleccionar los trabajos más destacados (y recientes, en su mayoría) sobre el tema—los de García Berrio, Félix Monge, Dámaso Alonso, Emilio Orozco, Bleca, Villanova, Jammes, Collard, Rodríguez Moñino y Torner, sin olvidar, aunque con menor utilidad, estudios de importantes críticos italianos (Cesare Acutis, por ejemplo)—, demostrando con toda objetividad su puesta al día en el estudio de las investigaciones sobre el período enjuiciado (del que



María del Pilar Palomo es una excelente especialista; cuantos hemos sido alumnos suyos podemos dar fe) y su pericia al seleccionar aquellos trabajos más en consonancia con su manera de entender el período y su desarrollo en el ensayo crítico.

A esas dos cualidades anteriores aún podría añadirse otra, que ya pertenece enteramente a la propia estructuración de esta *Poesía de la Edad Barroca*: el cubrir todos los aspectos—y autores—centrales del XVII poético en su aspecto individual, sin descuidar en ningún momento el conjunto que los integra. Quiero decir que, precediendo a los tres últimos capítulos, *La herencia de Herrera* (la poesía de la primera mitad de siglo, en las escuelas de la región andaluza, centrándose en las figuras de Pedro de Espinosa y Carrillo), *Góngora y la nueva poesía* y *Clasicismo y vitalismo como sistemas de oposición* (capítulo de gran riqueza expositiva en el que se engloban al lado de la resistencia clasicista de los Argensola y el grupo aragonés, el vitalismo—de intimismo biográfico, desengaño y burla—de Lope y la intelectualización de una tensión vital de Francisco de Quevedo), Pilar Palomo ha trazado dos capítulos introductorios, indispensables para moverse con soltura por el

resto del libro, sobre lo que la etapa encuadrada supone, en valoración general, de crisis renacentista—ya desde unos *nuevos* presupuestos vitales: el ideal de colectividad por el anti-ideal de soledad anunciado años antes en Lazarillo; ya desde los sistemas de poesía barroca, en los que los nuevos autores se saben frente a otros puntos de vista al delimitar los nuevos contenidos y a la vez «se saben inmersos en un sistema poético ya dado, del cual se sienten orgullosos herederos» (pág. 24)—y de la suma de Tradición y Popularismo, que cubre ampliamente el campo, compartiendo terrenos y firmas con las producciones neo-renacentistas, sometidas ya a la estética manierista. Quiero hacer hincapié en este segundo capítulo, *Tradición y Popularismo*, porque se hace la más clara acomodación de dos hontanares de poesía permanente, la lírica tradicional y el romancero (en su modalidad de «artístico») a todo el *corpus* de poesía barroca, en la que el tan traído y llevado conceptismo tiene bastante que ver con formas poéticas cuatrocentistas, con una tradición previa, en suma: «Aquella valoración del alabado concepto hispánico—escribe la autora, pág. 39—está, por otra parte, indicando que los poetas barrocos, además de sus heredadas aspiraciones cultistas..., son los grandes captadores de una poesía tradicional, que les llega por las vías culta y popular. De una parte, la *glosa* de los cancioneros del XV que, frecuentemente, mantiene la estrofa original, y de otra, la lírica castellana..., recogida ahora por una generación de poetas que buscan la tradicionalidad, gustan del popularismo (que estilizan al máximo) y se identifican con músicos y cantantes para la difusión y función social de sus poemas.»

Serían múltiples los detalles que se podrían recoger sobre la excelente comprensión que del tema muestra el presente libro, en el que no faltan ejemplos de textos analizados y comentados, aunque sea en breves líneas, pero que son suficientes para dar cuenta de otras de las posibilidades de este estudio de la poesía barroca, que puede calificarse, sin ninguna duda, como un «innovador trazado». Éxito que la Sociedad General Española de Librería se apunta en la colección «Temas», al lado de un sugerente estudio sobre la *Misericordia*, de Galdós, realizado por el director de la colección, Luciano García Lorenzo. Que el ejemplo cunda y la línea se mantenga.

GREGORIO TORRES NEBRERA

(\*) MARIA DEL PILAR PALOMO: *Poesía de la Edad Barroca*. SGEL, 1975, 184 págs.

desdice en algún pasaje, como aquel en que pretende adoctrinarnos sobre lo acertado del rigor marxista-leninista con que el P. C. U.S. afronta el escurridizo problema del internacionalismo proletario (pág. 360).

En suma, Rossi considera el Manifiesto como el deslinde entre la actividad teórica y la actividad práctica que ha de secundar el sentido de la historia puesto de relieve en esa teoría. El punto en que se recogen los aspectos fundamentales de la investigación hasta entonces desarrollada por Marx y Engels y fundamentalmente la concepción materialista de la historia esbozada en la Ideología alemana, la teoría de la praxis de la Tesis, la configuración de la dualidad clasista burguesía-proletariado y su enfrentamiento apuntado en la Miseria de la filosofía, principios todos ellos que darán su base teórica a la actividad del

partido proletario y que analizados en este libro de Rossi hablan por sí mismos del interés de esta obra para el conocimiento de la génesis del pensamiento marxista.

D. CASTRO ALFIN

FERNANDO DE SALAS LÓPEZ: *España, la OTAN y los organismos militares internacionales*. Madrid, Editora Nacional, 1974; 333 págs., con índice. Ø14,8 x 21,1Ø.

Una de las mayores dificultades con las que cuenta quien se consagra, o se asoma, a las disciplinas referentes a temas geopolíticos o geoestratégicos es la falta de textos de divulgación sobre estas materias que nos den a conocer—al gran público o lector general—estas materias. Pues incluso, los especialistas—jurídicos, militares, historiadores o

geógrafos «humanos»—requieren de esta clase de libros, a veces abordados por artículos especializados, en muchas ocasiones tintados de posturas polémicas, para explicarse bien cuestiones tan trascendentes como actuales. Necesidad que si es común, resulta todavía más exigida por promociones nuevas que tienen ante sí problemas y circunstancias muy diferentes de las pasadas. Comprendemos por ello que el autor de este libro—coronel don Fernando de Salas López, curtido en tareas docentes castrenses, jurista, agregado militar español en varias Embajadas de Hispanoamérica y con varias importantes publicaciones del tipo que corresponde a su especialidad y en particular de varios trabajos relevantes en la cátedra «General Palafox» de Cultura Militar, de la Universidad de Zaragoza (tan vinculada a la memoria de su principal promotor, el llorado

profesor Luis García Arias)—lo dedique «a las nuevas generaciones de oficiales...», para su más adecuada y precisa información ante sus posibles responsabilidades futuras.

Fue el almirante Pierre Celevier quien en una clásica obra sobre el problema de las relaciones entre la geopolítica y la geoestrategia, postulaba la objetividad, como principal requisito para abordar estas cuestiones, so pena de deslizarse hacia peligrosas desviaciones. Ciertamente no es la imagen del mundo de nuestros días una mera yuxtaposición de estados separados por fronteras oficiales, sino también un equilibrio siempre precario entre lo que se ha dado en llamar «grandes conjuntos», fundados sobre comunidades de interés y aún de ideas. La estabilidad de este equilibrio, la evidente lentitud y variabilidad en su evolución, dan en parte—excluidas

JUAN ANTONIO CABEZAS: Asturias: Catorce meses de guerra civil. G. del Toro, Madrid, 1975; 306 págs. Ø13,5x20,5Ø.

No nos parecen mal los concursos que incitan a producir libros, que sin tal estímulo tal vez quedarán inéditos en la mente de sus autores. Aunque no siempre tienen este «estímulo mayerúico»—tantos casos en los que son simple ocasión de desempolvar manuscritos arrinconados—, creemos que en el presente ha tenido la virtud de ofrecernos una obra muy estimable y de que saboreemos una prosa directa, palpitante por su no decaído interés y muy ceñida a su finalidad narrativa, con garbo y garra de buen escritor, veterano e ilusionado en los combates de la pluma, tanto desde las columnas de los periódicos, cuanto en las páginas de algún otro libro, reportero o evocador. Pues es preciso declarar que cuando la «literatura testimonio» está servida por un verdadero profesional, tan curtido en tales afanes, cual «privilegiado» espectador de los eventos que relata, el resultado es, como aquí en el caso del periodista «de oficio» Juan Antonio Cabezas, un libro que si excitante de curiosidad para cualquier lector de las más recientes generaciones, hambrientas de conocer hechos según el testimonio de sus propios actores, es asimismo muy valioso para el historiador del período treinta y seis—treinta y nueve de la vida española. Siquiera comprenda y valore en su exacta medida que sus trescientas páginas están avizoradas en un empeño de indudable buena fe, no exento del contagio descriptivo y valorizador que en circunstancias tales podía ofrecer el «ambiente» y clima ideológico desde el que se contemplaron.



Con esta «vacuna» previa, quien se aboque a esta incitante narración puede considerarse, tras culminar su tarea, como bastante bien informado de lo ocurrido en una parcela del mapa hispano—Asturias—durante los catorce meses—18 de julio de 1936—20 de octubre de 1937—que duró su peripecia.

Claro es que para conseguir tal meta al lector tal vez le bastasen los ocho primeros capítulos que comprende la primera parte del libro, «Un periodista en la Asturias minera», ya que las restantes 148 pá-

ginas que integran sus nueve restantes, «Odisea de los vencidos», no se refieren propiamente a la contienda civil en parte de la cornisa cantábrica, sino que sobre el inquietante hilo de su personal peripecia en la esquivada de una condena de muerte impuesta por un tribunal militar, el buen obrero de la estilográfica que es Juan Antonio Cabezas nos hace sumergirnos casi sin respiro en la alucinante circunstancia de su prisión e indulto final. Para nosotros es indudable que el autor—sea por «evasión» de su trágica coyuntura, sea por irreprimible mandato de su gusto profesional—ha podido ofrecernos toda esta palpitante reconstrucción de un pasado no muy remoto, sobre una bien trabada agenda de notas personales, aunque en todo caso haya que reconocerle una prodigiosa—y sensible—memoria plástica.

Tal vez recomendáramos a G. del Toro que en una nueva—y para nosotros segura—edición enriquezca la presentación de esta obra con significativas ilustraciones—fotografías de la contienda y de algunos de sus principales protagonistas en tierras del Principado, o facsímiles del diario Avance, cuyo director, Javier Bueno, tan encendidas y encomiásticas evocaciones merece al autor—, pues estamos convencidos que de tal suerte el libro que comentamos tal vez quede como un «clásico» de la tan atormentada estampa de la guerra civil y pueda, con otros tan bienintencionados como él, pero escritos «desde el otro lado», ayudar a las futuras generaciones a seguir un hilo de Ariadna que les conduzca por el laberinto pasional y caliente del gran drama hispano del siglo XX.

NAVARRO LATORRE

anormalidades, sorpresas o locuras ocasionales—la medida de las probabilidades de paz y también del consiguiente progreso. Y conviene conocer a fondo los datos esenciales sobre los que reposa tal equilibrio, en un doble propósito de curiosidad y de previsión. El «precio» de la consecución de los fines que se proponen, exige cual condición previa, estar adecuadamente informados de sus realidades vigentes, de su proceso de formación y de su porvenir previsible. Así lo puso de manifiesto, el revoloteo de las noticias de prensa en Fernando de Salas López: España, la OTAN y los organismos internacionales. 1974, o en ocasión de la reciente visita a Madrid del presidente norteamericano Ford, comentando la posibilidad de la integración de España en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN o NATO). Esta intención sanamente informativa es la que acomete con fortuna Salas López en el texto que nos ocupa, parcelado en 12 epígrafes o capítulos, de los que los cinco últimos se centran en cuestiones relativas a los problemas españoles en relación con la señalada OTAN y con los organismos militares foráneos. Siete anexos, croquis y organigramas, completas bibliografías—de fuentes generales y sobre organización—completan este útil e interesantísimo libro, que brindamos como de excelente y valiosa consulta a jóvenes militares, internacionistas o periodistas y en general a cuantos deseen satisfacer su inquietud profesional o intelectual sobre cuestiones que repican nuestra diaria actualidad en los medios de comunicación social. Naturalmente tiene cuadro explicativo de la selva de siglas utilizadas en estos temas, si bien creemos que además de su tra-

ducción española hubiera interesado la versión en su idioma original—generalmente el inglés—de las expresiones a las que corresponden.

NL

MANUEL BARBADILLO: Otra vez la Manzanilla. Gráficas del Exportador. Jerez de la Frontera, 1975. 198 págs. Ø17x25Ø.

En 1951, Manuel Barbadillo dio a la luz El vino de la alegría. Antes había publicado La ejecutoria de la Manzanilla, diferente, si con igual tema. Barbadillo, creador infatigable, poeta, prosista (novela, ensayo, biografía), escritor auténtico, ahora, en la juventud de sus ochenta y cuatro años, ha vuelto sobre lo que constituye—en cierto sentido—razón de su vivir, y ha redondeado este «Apéndice» al libro primeramente citado, confesando que, en esta ocasión, ha olvidado su papel de escritor para convertirse «en anticuario, en coleccionista o en trapero: individuo con la misión específica de coger o coleccionar».

En efecto, de sus constantes lecturas, Barbadillo ha ido extrayendo cuanto con la Manzanilla se relaciona, sin olvidar una curiosa bibliografía extranjera, que él ha traducido en sus puntos esenciales. De todo ello ha surgido un libro, ameno como suyo (los libros de Barbadillo pueden gustar o no, pero nunca aburrir), que se lee con gozo y que deja un grato regusto confortador, un grato aroma a vino añejo. Pese a los temores que hacia su final apunta.

Se plantea el escritor las razones—misteriosas razones—de por qué la Manzanilla se cría exclusivamente en Sanlúcar y no

en otro lugar inmediato, y por qué surge en cierto momento—principios del siglo XIX—y no antes. Su teoría—se la hemos oído más de una vez en conversaciones privadas—es que tal aparición coincide con el comienzo en Sanlúcar del cultivo de los navazos, generadores del alto grado de humedad necesario para que su flor—digalo su grácil prosa—, «convenientemente perfumada, transmitiese al contenido de toneles y botas, donde ella se movía y se añejaba, ese olor, tan suave, tan característico, tan penetrante, que la vestirla a continuación y que la transformaría de muchacha anodina en muchacha de la alta sociedad, plenamente enriquecida con el lujo de su perfumería». Mas los temores del escritor—«Miedo», titúlase este capítulo—nacieron de la progresiva desaparición de esos navazos, que él detalla por sus nombres, amén de la construcción de bodegas más acordes con los tiempos pero menos con sus fines, la clase de uva y su régimen de cultivo, su vendimia y su crianza. «Involuntaria y tristemente», llega a la siguiente conclusión: «Uvas, de condiciones distintas. Procedimientos de vendimias, totalmente nuevos. Trajes y jarreos, diferentes también. Clima, modificado. Después de esto, cabe preguntar: ¿seguirá el vino Manzanilla siendo el mismo de antes? ¿Podrá defenderse de la modernidad y del ambiente?»

Creemos que en lo que aquí resumimos, reside el corazón del libro, sus páginas más importantes. El resto, ya lo dijimos, es una amplia antología de textos, de los que destacaríamos—y es comprensible—los poéticos. Versos de José López Ruiz, Félix Antonio González, Jesús de las Cuevas, Juan Pedro Domecq, Anto-

nio Murciano, José Luis Tejada, Juan Antonio Campuzano, Eduardo Domínguez Lobato, Juan Miguel Pomar, Francisco Montero Galvache, Eduardo Giner—por citar los más significativos—se dan la mano con los de Villalón, Rueda, Machado, Buendía, Borrás, Máximo Andaluz, etc., componiendo una brillante sinfonía para la Manzanilla, cuyo «bouquet» delicioso («entre manzana y playa», como escribiera Juan Ignacio Domecq) gana siempre al buen catador y de la que alguien dijo que era «un vino para sirenas».

CARLOS MURCIANO



CARLOS ROJAS: La guerra civil vista por los exiliados. Planeta. Barcelona, 1975. Ø17,5x25Ø. 385 páginas a doble columna y nueve más de «Índice onomástico». Numerosas ilustraciones fotográficas.

En el número 13 de su colección «Espejo de España» que pretende «el esclarecimiento de las complejas realidades peninsulares de toda índole»; nos ofrece la barcelonesa Editorial «Planeta» este gran libro—en su extensión,



494 páginas a doble columna—y en la profusión de sus reproducciones fotográficas (hemos contado más de 250, con la originalidad de separar los capítulos por amplias reproducciones de carteles de propaganda de la zona «republicana») lo que le concede amena posibilidad de consulta al lector y extraordinaria animación gráfica al texto.

Cierto es que muchas de ellas —y también algunos estudios biográficos de protagonistas de la contienda— ya nos eran conocidos por otro libro semejante del

propio autor: Por qué perdimos la guerra, de Ediciones Nanta, publicado en 1970. Hasta el punto que de los 18 apuntes personales que integran el texto que comentamos, según nuestro cotejo sólo cinco—Guarner, Negrín, Tagueña, Vidarte y Zugazagoitia—son novedades en el presente libro.

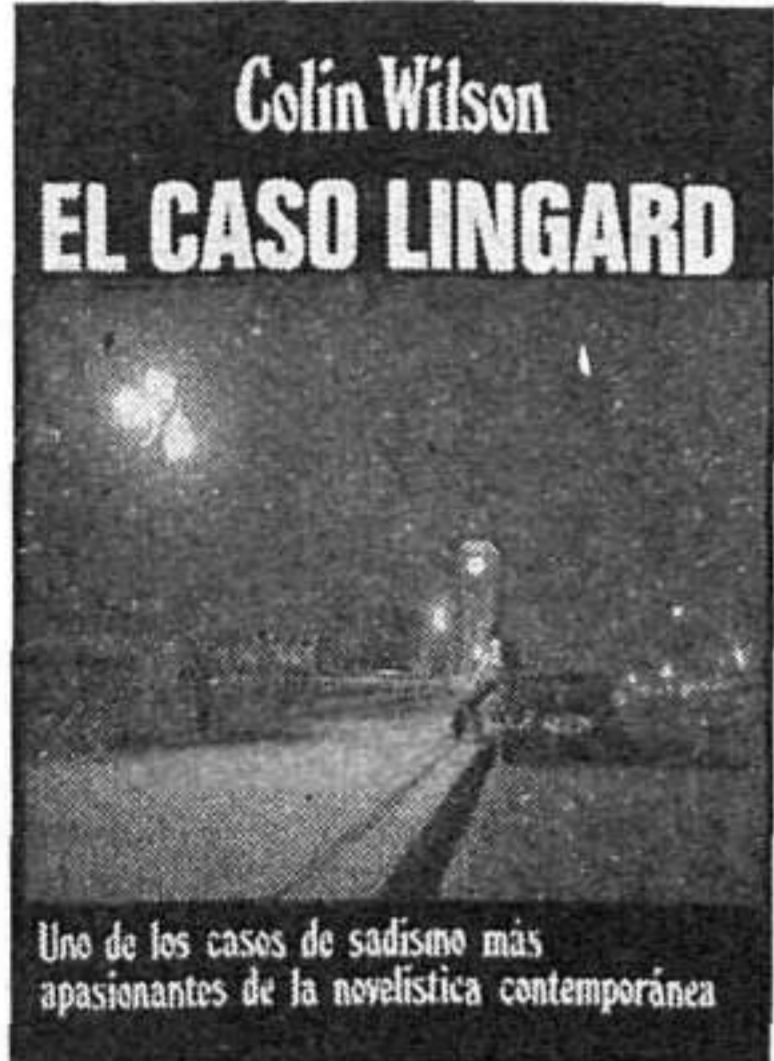
El autor.—Carlos Rojas, profesor de Literatura Española en centros universitarios norteamericanos, es escritor prolífico desde 1957, habiendo publicado nueve novelas en castellano y una en catalán hasta 1970. Otros po-

cos libros en los Estados Unidos y una corta serie de ensayos y antologías históricas sobre la conflictiva reciente española—a la que pertenecen los títulos mencionados anteriormente—, siendo premio nacional «Miguel de Cervantes» por su Auto de fe, en 1968; diez años antes obtuvo el premio novela de la ciudad de Barcelona otorgado a El asesino del César, y en 1970, con su Azaña—tan polemizada en estos últimos tiempos—, el premio «Planeta» de 1973. Como puede verse, es pluma experta y plurigalardo-

nada, con gran oficio—lo revelan sus numerosas notas bibliográficas—en las materias que abordan la narrativa de la guerra civil y de sus principales protagonistas «en el lado de los que fueron vencidos». Sin que le falten lo que pudiera llamarse «conceptos norteamericanizantes».

La obra.—Como arriba decimos, tras una introducción y un prólogo, trata de pergeñar en el estudio parcialmente biográfico de 18 personajes, significativos en la «Zona roja» —Diego Abad de Santillán, José Antonio de Agui-

## otros libros



COLIN WILSON: *El caso Lingard*. Caralt Editor. Barcelona, 1975. 291 páginas.

Colin Wilson, uno de los más destacados escritores de la «generación airada» que en la Inglaterra de los primeros años de la posguerra reaccionó contra el viejo puritanismo victoriano, estudia en *El caso Lingard* la génesis y progresiva exacerbación de una mente criminal, partiendo de datos y elementos biográficos de varios criminales—tipo William Heirens, Peter Manuel, Hans Van Zon—para crear con ellos un personaje, Arthur Lingard, alucinante figura criminal, muestrario paradigmático de monstruosidades y aberraciones de todo tipo.

\*

RUBÉN DARÍO: *A Selective Classified and Annotated Bibliography*. Compiled by Hensley C. Woodbridge. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N. J., 1975, 231 págs.

El material que se reúne en esta bibliografía equivale a una crónica de la influencia de Darío en España, o sea la renovación de la lírica castellana que él llevó a cabo, y abarca los años de 1888 a 1920, es decir, desde el advenimiento del poeta a las letras hispanas hasta cuatro años después de su muerte. Y como historia de Darío quiere

decir historia del Modernismo, paralelamente se desprende nítido el concepto del movimiento modernista, con sus altos y bajos, desde su aparición en la península española hasta el momento en que, llegada su oleada al máximo avance, se apagaban sus ecos.

\*

MICHAEL BAR-ZOHAR: *La tercera verdad*. Noguer. Barcelona, 1975. 234 págs.

Una cálida madrugada de agosto, en una carretera próxima a Nueva York, aparece despeñando un automóvil perteneciente a la embajada rusa. Dentro del mismo la policía encuentra al ministro de Asuntos Exteriores soviético, que ha sido asesinado de dos balazos. Como es lógico suponer, tal suceso provoca un serio conflicto político, y las relaciones, ruso-norteamericanas, siempre en precario equilibrio, sufren un rudo envite.

En Rusia, el Ejército Rojo, partidario de mantener una línea dura frente a los Estados Unidos, aprovecha la situación para influir sobre la opinión pública y preparar psicológicamente el terreno para acceder a una toma del poder. Amenaza, asimismo, con boicotear una conferencia de desarme a punto de celebrarse en Zurich entre las grandes potencias. La situación es tensa y la amenaza de un grave conflicto se cierne sobre el mundo. En estas circunstancias, Jeff Saunders, ex agente de la CIA, es requerido por sus antiguos jefes para resolver el terrible problema. Dispone de ocho días para descubrir al asesino del ministro soviético. Si fracasa en su misión será posible temerle todo, desde un retroceso al clima político de la «guerra fría» hasta una formal ruptura de relaciones. En lucha contra el tiempo, si-

guiendo el hilo de una débil pista, Saunders viaja a Miami, París, Viena, Stuttgart, Tel Aviv... La pista se va afirmando y su rastro le conduce al pasado, a treinta años atrás, en el campo de concentración de Dachau, donde un hombre escribió, valiéndose de su propia sangre, un terrible manuscrito. Saunders deberá encontrarlo. Cada nuevo descubrimiento aumenta la incógnita, y Saunders va descubriendo muchas cosas, muchas verdades. Son como las capas de una cebolla. En la tercera, la última, está la verdad. Una desagradable verdad.

Bar-Zohar, cuya experiencia y contactos con los servicios secretos le permiten darnos una novela con los elementos de una historia política real, y cuyo talento literario otorga amenidad, interés e intriga a una apasionante novela de acción y espionaje, ha sido considerado como el único autor a quien, en este género, puede compararse a Le Carré.

Michael Bar-Zohar nació en Bulgaria y emigró a Israel en 1948. Participó en «la guerra de los seis días» y fue portavoz del ministro de Defensa Moshe Dayan. Su primer libro, *Suez ultrasecreto*, fue publicado en 1964 y premiado por la Academia Francesa. Desde entonces ha publicado ocho libros, entre ellos *Espías en la Tierra de Promisión*, una historia del servicio secreto israelí.

\*

M. CANTARERO DEL CASTILLO: *Historia y libertad*. Ediciones Paulinas. Madrid, 1975, 283 págs.

Manuel Cantarero del Castillo nació en Málaga en 1926. Escritor, articulista, conferenciante; periodismo, derecho y sociología. Primer promotor de la asociación política. «Reforma Social Española». Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: «Ideas actuales», «Falange y



socialismo», «Tragedia del socialismo español». Es propugnador de un socialismo democrático.

Dice Cantarero del Castillo en el prólogo del presente libro: «Hoy pensamos que la evolución democrática del mundo bajo la acción organizada de las fuerzas éticas, y de las fuerzas sociales y políticas progresivas, puede acercarse más, cada día, al ideal socialista de la sociedad realizada en su plenitud, que los intentos de realización del mismo por la vía de la violencia revolucionaria, que muchas veces, o casi todas las veces, produce un efecto involuntario contrario. O lo que es igual, como hemos tratado de demostrar en nuestro posterior libro «Tragedia del socialismo español», que el maximalismo es reaccionario en sus consecuencias y que la revolución—la revolución en los medios; no la revolución en los fines, en cuyo ideal permanecemos—puede producir más dolor humano en el procedimiento que el dolor que trata de reducir».

\*

MARÍA ANGELES BOLUDA LLOPIS: *Reflejos del alma*. Villajoyosa, 1974. 53 págs.

María Angeles Boluda Llopis nació en Alcoy. Es profesora de francés, inglés y esperanto, habiendo ejercido como profesora de francés en la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid. Accidentalmente reside en Villajoyosa.

He aquí dos estrofas del poema «A los árboles» con el que se abre el libro:

«Si vais por los caminos polvorientos.  
Si vais por los senderos florecidos.  
Si vais por esos prados imacilentos  
o por valles lejanos y dormidos.

Dondequiera que vuestros ojos miren  
hallaréis casi siempre árboles bellos  
cuyas hojas parece que  
suspieren cuando el sol va perdiendo sus destellos.»

\*

WILLIAM J. FIELDING: *Curiosas costumbres de noviazgo y matrimonio*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1975, 273 págs.

W. J. Fielding nos ofrece en esta obra una amplia y documentada visión de los ritos matrimoniales y las formas de ritualización sexual a través de los tiempos y las culturas. Los ritos y tabúes prematrimoniales, el simbolismo del beso, los matrimonios a prueba, el ceremonial del repudio son algunos de los temas que Fielding aborda desde un planteamiento histórico sociológico que ayuda a comprender el origen de muchas de las formas de comportamiento subsistentes en nuestro nivel histórico. ¿Qué debe nuestro concepto de la castidad a las viejas culturas que nos precedieron? ¿Qué restos del matriarcado persisten ignoradas en nuestro comportamiento sexual? La historia viva, la historia cotidiana en una de sus formas culturales más significativas es en esta obra objeto de un estudio serio y esclarecedor.

re, Rafael Alberti, Bruno Alonso, Julio Alvarez del Vayo, Manuel Azaña, Pere (Pedro) Bosch Guimpera, Vicente Guarner, Jesús Hernández, Dolores Ibárruri («la Pasionaria»), Francisco Largo Caballero, Enrique Lister, Juan Negrín, Indalecio Prieto, Manuel Tagueña, Juan Simeón Vidarte y Julián Zugazagoitia— los rasgos esenciales y conflictos de la obra de cada uno de ellos, entiéndase que no con carácter exhaustivo, sino con el propósito de subrayar las posibles pinceladas maestras de su pensamiento—el de sus

protagonistas— y de su ejecutoria. Ya dijimos que las 385 páginas del texto—las nueve restantes con un índice onomástico por menorizado— están compuestas a doble columna, lo que supone —con la excepción anotada del gran aparato ilustrativo— un texto caudaloso, expresado en buena prosa dialéctica y hasta «ósea» y enriquecido con profusión de notas bibliográficas confirmatorias o de apelaciones a epistolario del mismo Carlos Rojas, con alguno de los protagonistas de su relato.

Nos importa aquí destacar que tanto por su estancia en los Estados Unidos como por su entendimiento de la literatura histórica Carlos Rojas ha encontrado un verdadero filón en el análisis personal y testimonial del tema siempre interesante de los dramati personae del sector vencido. Ha sabido entender que el presentarlos a quienes vivieron el conflicto o a los que simplemente han «oído» de él, sería una excelente mina que brindar a la curiosidad palpitante e inextinguible por saber todas las posi-

bles facetas de tan tremenda y trágica «hora de España». De ahí su ya mencionada proclividad —según parte de sus obras sobre el tema— a acercarnos a los dichos personajes, con datos, a veces desconocidos y otras bien expurgados, que tal vez requiriesen para su definitiva objetividad histórica, contrastarlos con visiones y perspectivas obtenidas también con serenidad de juicio, desde el «otro lado» combatiente. Queremos decir que si los libros de Rojas sobre la guerra civil española —y singular-

ERSKINE CALDWELL: *La última noche de verano*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1975, 203 págs.

El autor de «Tobacco Road», considerado por Faulkner como uno de los cinco novelistas norteamericanos de mayor interés en nuestro siglo, narra en «La última noche de verano» la historia alucinante de unas horas de la vida de Brooks Ingraham, un día —y una noche— en la que el calor, la vanidad, la lúcida consciencia de su frustración y el deseo de liberarse de la fría tiranía de su esposa lo lanzarán a una aventura sexual que el autor describe con tensión exacerbada, bordeando un clima de alucinante perversión, en el que el calor de una noche sofocante de verano actuará como fondo de unas situaciones de violencia enloquecida. «La última noche de verano» es quizá la obra más característica de Caldwell, la de construcción más sólida, la de mayor impulso lírico, revelación de un mundo de pesadilla, muy en la línea faulkneriana, con el dramatismo y la exasperación que hizo escuela en la narrativa americana de nuestro tiempo.

GOFFREDO PARISE: *El cura guapo*. Noguer. Barcelona, 1975, 274 páginas.

La historia de don Gastone, con su frenesí de llegar a todas partes y figurar en primer plano en toda circunstancia, no es sólo la dramática lección de una vanidad peccaminosa que ninguna, sino también la historia de un mundillo de personajes con una idea ni siquiera primitiva de los límites del bien y del mal. Las solteronas hipócritas y enamoradas de don Gastone, el grotesco Silvestrello, el ridículo caballero Espósito, la bella Fedora... y sobre todo los dos chiquillos, Cena y Sergio

—el último de los cuales será el cronista de ese casón en el que viven tan dispares personajes—, son, por de todos sus vicios, falsedades y defectos, seres humanos capaces de ternura y dignos de compasión. Novela impertinente, justo es decirlo. «El cura guapo» es una narración que no está destinada a espíritus timoratos. Pero, tras su crudo realismo, su sinceridad y su humor, tras la ironía y la sátira de un aspecto de nuestra sociedad, hay también un fondo de auténtica piedad.

NICOLAS FREELING: *Boomerang*. Los libros de la frontera. Barcelona, 1975, 226 págs.

Van der Valk, plácido y más bien escéptico inspector de la Policía de Amsterdam, no está excesivamente bien visto por sus superiores, pero sus cualidades de tacto y sentido de observación le valen a veces misiones delicadas, en particular aquellas en las que las tácticas del policía convencional se revelan ineficaces. Así, Van der Valk aparece en Zwinderen, pequeña ciudad provinciana en fase de industrialización al nordeste de Holanda, para esclarecer un sórdido y mezquino caso de cartas anónimas, que han provocado ya dos suicidios. Aunque su esposa francesa, Arlette, le acompaña, el inspector sólo tropieza con dificultades, la barrera infranqueable de la intolerancia religiosa, social y política de los habitantes de la región. Sus investigaciones sobre un caso en apariencia rutinario de «cartas envenenadas» ponen inesperadamente al descubierto algo monstruoso, un crimen contra la humanidad. ¿Qué hacer entonces, debe preguntarse Van der Valk, ante un crimen o un criminal de semejante magnitud?

A Nicolás Freeling, el autor de la presente novela, se le ha llamado «El Vermeer de la nove-

la policiaca», no sólo por los impecables casos de detección que presenta, sino por la sutil reflexión que realiza acerca de la naturaleza humana.

MARY NASH: *Mujeres libres*. Tusquets Editor, Barcelona, 1975, 236 páginas.

Este volumen, el primero de la serie: «Los libertarios», reúne artículos, manifiestos, informes, escritos por miembros de «Mujeres libres» y publicados casi todos en la revista que llevaba el mismo nombre que la organización. No es una compilación exhaustiva, pero sí una selección muy representativa de lo que fue «Mujeres libres», de las ideas que defendieron, de las actividades que desarrollaron, del papel que desempeñaron durante la guerra civil, y, a la vez, de las dificultades prácticas que encontraron no sólo debido a las circunstancias, sino también a los prejuicios atávicos que las enfrentaron incluso a las mismas compañeras anarquistas.

ED MC BAIN: *Mucho cuidado con «El Sordo»*. Los libros de la frontera. Barcelona, 1975, 213 págs.

En una gran ciudad, que podría muy bien ser Nueva York, los detectives de la Brigada 87 tienen que enfrentarse a numerosos problemas, desde capturar a un ladrón particularmente escurridizo hasta esclarecer el misterio de lo que parece una crucifixión «hippie». Por si esto fuera poco, surge en su camino «El Sordo», un peligroso supercriminal que se encapricha con una idea fija: que un inspector de policía ha de ayudarlo a atracar un banco. Más concretamente, el inspector Carella de la Brigada 87, quien recibe cada mañana por correo una fotografía. Se trata evidentemente de una pis-

ta, pero, ¿cuál es su significado? «Mucho cuidado con el Sordo» es la novela número 26 sobre la Brigada 87 y sus hombres, el inspector Carella y los detectives Meyer y Kling, bien conocidos de los lectores de Ed Mc Bain, a los que ahora se suma una nueva, siniestra y grotesca silueta: «El Sordo».

A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *El futuro Madrid*. Los libros de la frontera. Barcelona, 1975, 352 págs.

«El futuro Madrid», de Angel Fernández de los Ríos, texto escrito bajo el impacto de la revolución del 68, es un documento revelador de un sector ideológico, a la vez que un libro que sobrepasa el carácter práctico propuesto por su autor al redactarlo. Por otra parte, su sentido crítico, pese a su aparente no especialización y arbitrio, hace que sea obra en la que se buscan soluciones que, de haberse sistematizado debidamente, constituirán un cuerpo coherente de doctrina urbanística, todavía válida en muchos aspectos. Periodista, editor y político. Fernández de los Ríos carecía de títulos que le sancionasen como constructor y urbanista. Quizá de ahí su libertad de pensamiento a la vez que la fragilidad de su compromiso para ejecutar un plan que, de haberse realizado, hubiese convertido a Madrid en una ciudad con un desarrollo orgánico del que siempre ha carecido. Pero su mayor lección fue la de hacernos comprender que el urbanismo es, ante todo, cuestión política y que, para evitar los «errores monumentales», la imaginación debe detentar el poder.

El autor de la presente edición y del estudio introductorio, Antonio Bonet Correa, catedrático de la Universidad Complutense, es especialista de arquitectura barroca en España e Hispanoamérica.



HORACIO CAPEL: *Capitalismo y morfología urbana en España*. Libros de la Frontera. Barcelona, 1975; 142 páginas.

Una parte esencial de la trama urbana de las ciudades españolas se ha desarrollado en los últimos cien años. En contra de lo que frecuentemente suele creerse, el paisaje urbano español sólo en parte es resultado de la larga evolución histórica iniciada en época prerromana; en su mayor parte es un paisaje que no tiene más de un siglo de antigüedad y se ha formado a partir del desencadenamiento del proceso de desarrollo urbano que adquiere un ritmo elevado desde la mitad del siglo XIX.

En esta obra se presenta la morfología de las ciudades españolas como resultado de los medios de producción, y se analizan los distintos elementos en que puede descomponerse la trama urbana española desarrollada en lo esencial en los últimos cien años.

VARIOS AUTORES: *Aspectos técnicos enológicos de los vinos alicantinos, mistelas y anisados*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1975; 131 páginas.

El presente trabajo obtuvo el primer premio de investigación que en 1972 convocó la Sección de Ciencias del Instituto de Estudios Alicantinos.

mente la dicha pareja Por qué perdimos la guerra y este de La guerra civil vista por los exiliados serán, sin duda, fuentes de primer orden para penetrar lúcidamente en el significado y peripecias de la contienda —tan recargada de interpretaciones y atalayas, tan variadas, pasionales o parciales— no acaban de satisfacer plenamente al hambriento de la posible verdad que será el historiador consciente futuro, por la indicada ausencia testimonial y técnica de otros puntos de vista, asimismo razonables. Pues

no es lugar raro ni rebuscado encontrar en este libro expresiones y conceptos que más que fieles a una equilibrada interpretación histórica son simples ecos de la propaganda republicana en momentos de máxima exaltación pasional.

Anotemos que si bien la visión de los hechos a través de los hombres que los moldearon es una estimable interpretación de «hacer historia» —y tal vez sea esta cara la aportación más positiva del libro que nos ocupa— el cronista puro o narrador ob-

jetivo no puede limitarse a aceptar plenamente testimonios interesados o autojustificantes para conseguir el fin perseguido de ofrecernos una estampa real y verídica de nuestra guerra civil. Cualquier investigador exigente encontrará en este interesante y copioso libro afirmaciones y juicios que deben merecer una más completa y afinada decantación. En suma, el texto es manantial valioso colmado de surgideros de primer orden para ayudarnos a comprender el gran drama nacional del 36-39, pero requerido de

precauciones asépticas que puedan impedir en su uso los vapores más o menos impuros de alguna contaminación «ambiental».

N. L.

JOSE LUIS ORTIZ NUEVO: *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Ediciones Demófilo. Col. «¿Llegaremos pronto a Sevilla?». Madrid, 1975; 248 págs. Ø19,5×19Ø.

Como se indica en el título del volumen, no se trata de una bio-

El capítulo I comienza con esta apreciación: «Si vemos el Mapa vitivinícola Nacional, observaremos que entre todas las manchas que se reparten por su superficie, indicativo de que la viña se extiende en mayor o menor intensidad, por el territorio, existen en nuestra provincia y en algunos puntos muy acusados, indicativos de que en esas zonas hay como cultivo fundamental y en muchos lugares como cultivo único, la viña.»

Se extiende el libro sobre el estudio de zonas, producción y comercio de la provincia; sobre el proceso de elaboración de los vinos y sus clases; sobre las mistelas y anisados, concluyendo con una interesante «Guía de Marquistas y Cosecheros».

COMISIÓN DE ESTUDIOS DE LA ASOCIACIÓN NACIONAL DE CATEDRÁTICOS DE INSTITUTO: *Reflexiones sobre la actual política educativa*. Departamento de Publicaciones de la Asociación Nacional de Catedráticos de Instituto de Madrid. Madrid, 1975; 46 págs.

A lo largo de estos últimos años, el Consejo Nacional, los órganos directivos y la Comisión de Estudios de la Asociación Nacional de Catedráticos de Institutos Nacionales de Enseñanza Media han elaborado y elevado a la superioridad numerosos trabajos y escritos sobre los problemas fundamentales que hoy acosan a la enseñanza en general y a los estudios medios en particular.

Visto el gran interés que estos temas han despertado en la sociedad, el Departamento de Publicaciones de la Asociación Nacional de Catedráticos de Instituto ha considerado conveniente y oportuno editar estos trabajos, acuerdos e informes para, de este modo, participar en un debate público, del que no se duda que ha de contribuir considera-

blemente al esclarecimiento de dichos problemas y a la subsiguiente mejora de nuestra realidad educativa.

JEAN-PIERRE RICHARD: *El Romanticismo en Francia*. Barral editores. Barcelona, 1975; 340 páginas.

Por las páginas de este libro desfilan los protagonistas del Romanticismo francés. Balzac el primero, explorado a través de sus formas de ensoñación humoral y objetual. Se revelan sus formas de deseo y el gusto o disgusto de ciertas encarnaduras y de ciertas materias, de los objetos reiterados; todo lo cual configura el espacio balzaquiano, su dinámica, su dramaturgia, su erótica. Luego es el turno de los poetas: Lamartine, recorrido a lo largo de la dialéctica espontánea de lo abierto y de lo íntimo; Vigny, en la cruz de la verticalidad y de la inmanencia; Hugo, entre la fragmentación fantasmática y la recomposición retórica; Musset, en el vértigo de las máscaras y la utopía paralela; Guérin, entre el enclaustramiento abisal y la disipación aérea. Y, finalmente, Sainte-Beuve, virtuoso de la interrogación casual, hermeneuta de la superficialidad significativa y padre de la crítica contemporánea. El libro de Jean-Pierre Richard no es un panorama sino un esfuerzo, sin precedentes en su campo, de instauración de una metodología crítica y de aplicación inmediata de esa metodología al análisis de un período esencial de la cultura moderna y de sus personajes.

REINHARD BENTMANN y MICHEEL MÜLLER: *La villa como arquitectura del poder*. Barral editores. Barcelona, 1975; 236 págs.

*La villa como arquitectura del poder* es un intento de aplicar la me-

todología de la historia del arte a la exploración de contenidos distintos a los tradicionales. La historia de la villa, una unidad estructural en la historia de la arquitectura, desde el Renacimiento hasta nuestros días, tiene constantes fronteras no sólo con la evolución de los conceptos estéticos sino con la historia de las ideas, las formas de organización social y la historia de la economía. A partir de un elemento psicológico que, desde un cierto momento, segregan las costumbres del hombre occidental (El deseo de vivir en el campo) y de una forma de manifestación del estatuto de clase, la villa se mantiene a lo largo de la historia como un símbolo de legitimación del poder económico.

JEAN GENET: *Pompas fúnebres*. Corregidor. Buenos Aires, 1975; 273 págs.

Desventuras de los instantos, conciencia devoradora de transferir a la escritura su propia condición humana, de transitar la sangre de los días, *Pompas fúnebres*, un clásico ya de nuestra época, rompe con el infatigable romanticismo de creer exclusivamente en las virtudes del hombre contemporáneo, aun a costa de sus más dilacerados vicios y debilidades.

ANDRÉS SOREL: *Castilla como agonía*. Ediciones del Centro. Madrid, 1975; 230 págs.

*Castilla como agonía* es el reflejo de cuatro meses de viaje por las tierras viejocastellanas, una aproximación a su presente decadencia, marcada por el éxodo de sus habitantes, la despoblación, la desertización de sus tierras; una búsqueda de soluciones para un futuro de sobrevivencia.

La estadística, el reportaje, la encuesta, la

entrevista —campesinos, intelectuales, sacerdotes, autoridades— el ensayo sociológico y literario tienen cabida en sus páginas, escritas con rigor y lirismo al tiempo.



JUAN MAESTRE ALFONSO: *Modernización y cambio en la España rural*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1975; 235 págs.

El objeto de *Modernización y cambio de la España rural* es analizar el proceso de cambio de la sociedad rural española mediante la búsqueda y análisis precisamente de aquellas instituciones culturales o fenómenos sociales en los que el peso de la tradición y la supervivencia del pasado se manifiestan en esa parte de la sociedad española, que una modernización constante está revolucionando y modificando sustancialmente.

RICARDO GARCÍA CARCEL: *Las Germanías de Valencia*. Ediciones Península. Barcelona, 1975; 306 págs.

El movimiento de las germanías de Valencia en el siglo XVI es uno de los hechos sociales más acusados de la Edad Moderna. Realmente es evidente la ambigüedad de la naturaleza de las germanías. Quizá pudieran etiquetarse como una híbrida manifestación contestataria en la que se mixtifican ele-

mentos de rebeldía primitiva, indicios de revuelta y algunos síntomas de auténtica revolución.

VARIOS AUTORES: *Comunidades de base o Iglesia del futuro*. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1975; 182 págs.

En todas partes se buscan hoy nuevas formas de comunidad. Tales formas no pueden ser proyectadas exclusivamente en las oficinas planificadoras de la administración eclesial o en la sala de estudio de los teólogos, ni puede surgir únicamente en la praxis concreta de la comunidad.

Sólo una combinación dialéctica entre la teoría y la práctica llevará a la larga a resultados capaces de subsistir. Tal combinación entre la teoría y la práctica constituye el objeto de esta publicación.

CARDENAL L. J. SUENENS: *¿Un nuevo Pentecostés?*. Desclée de Brouwer. Bilbao, 1975; 233 págs.

Se dice en el prólogo de la presente obra: «La hora actual nos invita a desprendernos de nuestras "razones" que den base a la pequeña esperanza, y de nuestro fácil optimismo, de nuestras estrategias demasiado humanas, alimentando entonces a nuestra gran esperanza en su frente suprema: la Palabra de Dios. Todo parece indicar que nos hallamos en uno de los grandes giros de la historia de la Iglesia, cuando el Espíritu obra, en nuevas profundidades, un misterio de muerte o resurrección... Parece que él nos invita a proseguir la reforma siempre necesaria de las estructuras, pero que más allá de tal revisión institucional todos los niveles —para mejor asegurarse—, él no menos suscita a través del mundo una revisión espiritual de extraña potencia.

grafía, ni siquiera de unas memorias del cantaor sevillano, sino sencillamente de unos recuerdos. Pepe el de la Matrona, magnetófono en ristre, de forma aguda y campechana, nos cuenta infinidad de anécdotas, de peripecias de su vida profesional, configurando, a la vez, una serie de estampas entrañables del pasado. José Luis Ortiz Nuevo ha sido el habilidoso recopilador y ordenador del caudaloso material que sobre la cinta magnetofónica ha ido dejando el de la Matrona. Luego ha estado a su cargo el magnífico prólogo y las numerosas anotaciones, todo ello especialmente oportuno para situar al lector en el ángulo más propicio para entender al gran artista. El volumen se cierra con un trabajo muy interesante del crítico Agustín Gómez.

En el mencionado prólogo de José Luis Ortiz Nuevo, se narran las peripecias de la grabación magnetofónica, así como determinados aspectos del talante humano y profesional del cantaor. Se hace también hincapié en que no se trata de un libro de flamencología, ni de sociología del flamenco. «Se trata, sencillamente, de

los recuerdos de un cantaor sevillano —explica el autor— que por su edad y su conocimiento nos puede legar este tesoro íntimo de su historia personal, intransferible.» También advierte Ortiz Nuevo que en el libro no se dice ni apura todo al máximo, pues «en la vida de toda persona hay regiones comunicables, regiones voluntariamente olvidadas y otras que se han muerto en el recuerdo». En lo que respecta al trabajo de Agustín Gómez, se plantean cuestiones interesantes en torno al flamenco. ¿Es la esquematización del cante un síntoma de su decadencia? Tema debatido muchas veces, aunque siempre con resultados positivos para el cante.

Ochenta y ocho años tiene Pepe el de la Matrona, y de ellos más de setenta y cinco dedicados al flamenco. Vida rica en avatares humanos, en vivencias artísticas. El de la Matrona —el apodo le viene por la profesión de su madre— nació en Sevilla, y desde la niñez comenzó a cantar. Hasta tal punto, que el cante ha sido la única profesión que ha tenido, su único medio de vida. En Burguillo llevó a cabo su debut ante

un público desconocido para él. Doce pesetas cobró por cuatro días de actuación, con las que se compró unas botas. «A los doce años me engañó un tocaor y me llevó a un pueblecito, que fue en el primer pueblo que yo canté y que cobré. Esto fue en Burguillo, que está a tres leguas y pico de Sevilla, pasao Alcalá del Río. A mí me dijo que era para un bautizo que se iba a hacer, y a mi madre: «Mire usted, Manuela, que me voy a llevar al niño porque se va a celebrar un bautizo en Burguillo y son unos parientes míos.»»

Pepe el de la Matrona refiere su amistad con don Antonio Chacón, con Miguel Borrull, con Cepero, con Ramón Montoya y con todos los grandes artistas del flamenco. Cuenta sus viajes por España y por todo el mundo, sus éxitos y sus fatigas. Es la suya una vida excepcionalmente enriquecida por el arte y su entorno; una vida moldeada en ese mundo fascinante, único del flamenco. En el fluido recordar del artista surge el encanto de la vida bohemia del Madrid de antes de la guerra; el ambiente de los cafés cantantes, de las reuniones de los

aficionados al cante. Igualmente se narra aquí el ambiente flamenco de Andalucía, especialmente el referente a Sevilla y Córdoba. Relatos sencillos, llenos de campechanía y de humor. No hay en ellos exceso de protagonismo, de divismo, sino palabra llana y noble. José Luis Ortiz Nuevo ha retocado lo menos posible, dejando al texto el mayor realismo, la máxima espontaneidad, cosa aquí importante.

El libro ha sido posible gracias a la subvención económica del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco que dirige el Conde de Montarco, y que tiene su sede en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, bajo los auspicios de la UNESCO. Y el libro es francamente importante. Como indica Ortiz Nuevo, no se trata de un estudio flamenológico ni nada por el estilo, pero sí de un documento de gran valor documental, de especial interés para la historia del flamenco. Incluso con opiniones que sientan cátedra, con datos de primera mano. Un libro que leerán con mucho agrado los flamencos.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

## COLABORACION ESPECIAL

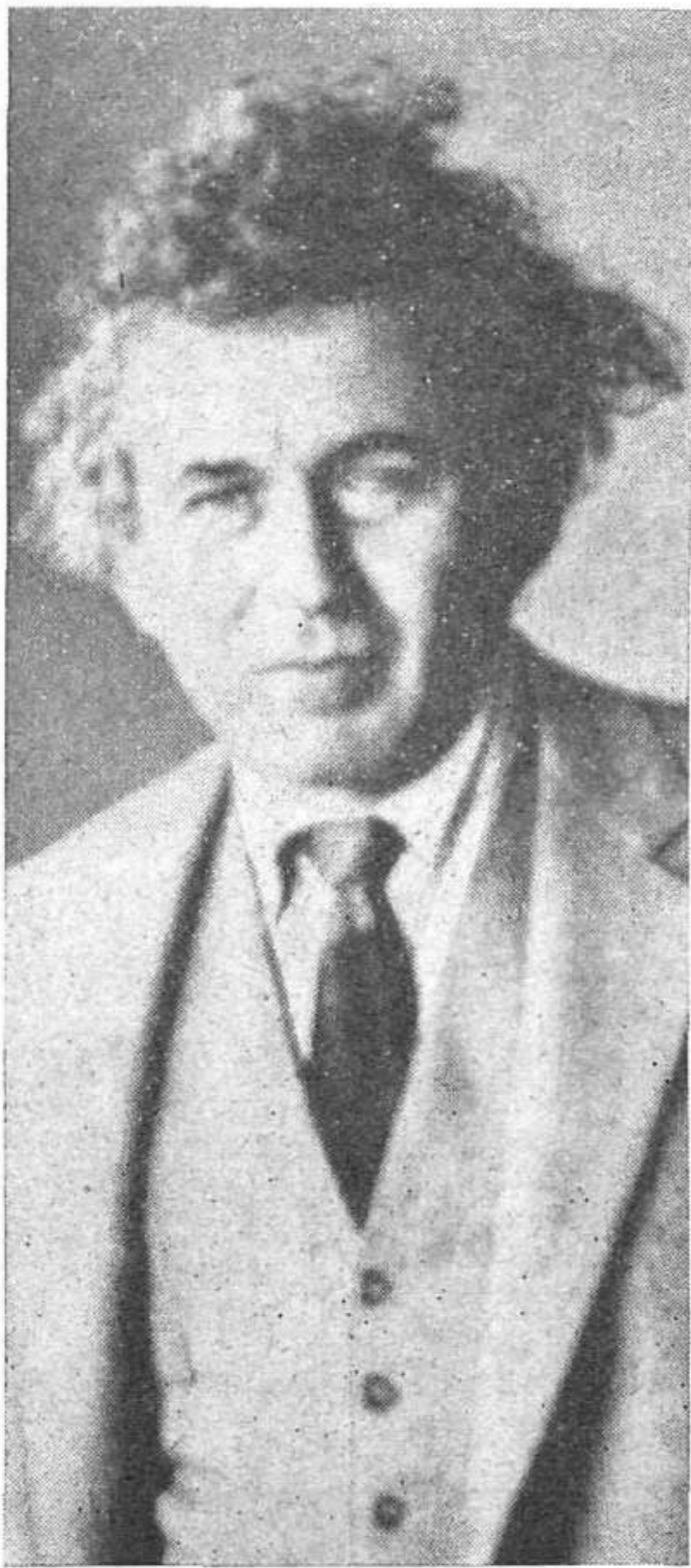
### NUEVA YORK: MAILER EN EL RING

Desde hace un decenio, América espera «el libro», quiero decir «la novela» de Norman Mailer, pero la novela, o el libro, no llega. En vez de ello, Mailer está produciendo libritos no fácilmente clasificables, a un ritmo endiablado. Tras el de la marcha sobre Wáshington, llegó el de la conquista de la Luna, al que siguió el de la muerte de Marilyn Monroe. Estos fueron los últimos argumentos tratados por el más famoso de los autores de «ficción», como aquí llaman a los novelistas norteamericanos. Ahora es el combate por la corona mundial de los pesos pesados entre Muhammad Ali y George Foreman, celebrado en el Congo hace escasos meses, lo que ha llevado a las páginas de otro tomo, a caballo del reportaje, la creación y la observación psicológica. Después de esto, ¿podemos seguir llamando a Mailer con toda honestidad un novelista? Ya sabemos que los brazos de la novela son tan grandes como la ingenuidad de sus críticos, pero ¿no se requiere un mínimo de invención en personajes, ambientes y trama, para que un libro pueda catalogarse como tal?

El tema, que aquí sólo nos limitamos a plantear, por lo que parece, va a perseguir a Mailer ya toda su vida.

No hay duda de que mucho de lo que le ocurre a este escritor en su vida profesional se debe directamente a su accidentada vida privada. Mailer, con cinco matrimonios a sus espaldas, varias mujeres a quien mantener y no sé cuántos hijos a quienes dar carrera, necesita dinero, mucho dinero. Y ha firmado con la Editorial King Kong, de Boston, un contrato para «producir» —pues ésta sería la palabra exacta— una serie de libros por una cifra de millones que en sus ma-

nos se van como el agua en una cesta. Mailer no tiene, sencillamente, tiempo de modelar un argumento original, de escribirlo luego con calma, de pulirlo más tarde. A él lo que le agobian son esas facturas que le caen encima desde todos los ángulos. Así que hace lo que está haciendo: coger un tema de moda, leer todo lo que sale sobre



él en los periódicos, hacer tal vez un corto viaje para tomar contacto con los protagonistas del mismo y volver a la carrera al despacho para, en unas cuantas semanas, sacando toda la pirotecnia de su estilo, liquidarlo. Y al siguiente.

*The Fight* (\*) *La pelea*, fue concebido y realizado así. No hay que pedirle, pues, demasiado. Es un reportaje personalísimo de un combate de boxeo excepcional por muy diversas circunstancias: por ser la primera vez que una pelea de tal calibre se celebraba en África, por significar el retorno de Muhammad Ali —hombre cuya personalidad desborda con mucho las doce cuerdas del ring— y porque significó el triunfo de la habilidad e inteligencia sobre la rudeza y la fuerza bruta.

Mailer es un excelente cronista de tal evento. No en balde ha calzado los guantes, como aficionado, casi tantas veces como empuñó la pluma, y a diferencia de cuando escribió sobre la vida, o la muerte de Marilyn Monroe, que hablaba de oídas, ahora sabe lo que escribe. Sin ponerse de acuerdo, todos los críticos sacan a Hemingway a colación, y algunos apuntan incluso a *Verano sangriento* como antecedente más directo. Sí y no. Incluso más no que sí. Hemingway se apoya en un hecho real: la rivalidad en el ruedo de Dominguín y Ordóñez, pero aparte de eso, su obra, en particular y en conjunto, es exactamente lo contrario de la de Mailer: donde Hemingway es clásico, roqueño, fluido, Mailer es barroco, vegetal, enrevesado. El primero procura disimular sus opiniones en el curso general de la novela; el se-

gundo aparece tras cada párrafo, tras cada frase, como un locutor de radio, contándonos no sólo lo que sucede, sino también, y especialmente, lo que a él le parece. En realidad, si hay hoy un escritor norteamericano que no se parece a Hemingway, es Mailer.

Esto, en principio, no dice si es un escritor bueno o malo. Nuestra opinión es que es bueno, pero que las circunstancias le están haciendo malo, cada vez más malo.

En esta obra que comentamos, llena de retórica, metáforas, interesantes intuiciones y plúmbeas banalidades, Mailer no llega nunca a hacernos sentir la tragedia que describe. Tal vez porque el caso es ya de sobra conocido, porque su desenlace lo anunciaron todos los periódicos —el que un Ali más viejo y de menor pegada consiguiera imponerse al favorito, el joven Foreman, con la resistencia de un elefante y puños como mazas—, lo que vamos leyendo ni sorprende ni admira. Ali, en cualquier caso, surge de estas páginas como un personaje mucho más complejo e interesante que el campeón de los grandes gestos que conocemos. Foreman, en cambio, es una figura borrosa y terrorífica al mismo tiempo.

La descripción de la lucha en sí —que se hace asalto a asalto, casi golpe a golpe— es de gran valor documental, sobre todo al ir explicada en la artificiosa prosa de Mailer. También los preparativos, cuando Ali consigue a base de insultos una ventaja psicológica sobre su oponente, resultan esclarecedores. Las conclusiones, en cambio, caen en la banalidad. A un cronista de tercer orden puede permitírsele decir: «El Ali original era un hijo adoptivo del profeta Mahoma. Ahora, un moderno Mahoma Ali puede convertirse en el líder de su pueblo.» A un escritor, en cambio, no. Y menos si ese escritor se llama Norman Mailer.

JOSE MARIA CARRASCAL

(\*) *The Fight*, por Norman Mailer 239 pp., Little Brown.