

la

estafeta literaria

nº
580
15 enero 1976
30 ptas

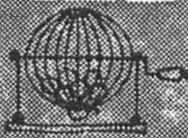
revista quincenal de libros, artes y espectáculos

Z-44



escultores en portada: **ELENA LUCAS**

LOTERIA DE las artes y las letras



**PUEDEN
JUGAR**

PREMIO «GONZALEZ-RUANO» DE PERIODISMO

**Dotado
con 300.000 pesetas,
se concederá
anualmente**

El magisterio literario y periodístico, tantos años prodigado por César González-Ruano, que elevó a verdadera categoría literaria el artículo de periódico, reúne a un grupo de amigos del escritor y a Mapfre Vida, en cuyo domicilio social estaba situado el café Teide, donde habitualmente creaba sus magistrales crónicas el escritor, para instituir un premio en homenaje a su permanente lección y viva memoria humana, que sirva, además, de estímulo para escritores y periodistas.

Por ello, se crea y convoca el premio González-Ruano de Periodismo, que en esta su primera convocatoria se regulará por las siguientes bases:

1.ª Podrán participar todos los artículos aparecidos en la prensa nacional a lo largo del año 1975 y que sean presentados al premio por sus autores.

2.ª El tema de los artículos es de libre elección. El jurado estimará preferentemente la calidad literaria y el reflejo de algún aspecto de la realidad viva de nuestro tiempo.

3.ª El premio tendrá carácter anual y estará dotado con 300.000 pesetas, no pudiendo dividirse ni declararse desierto.

4.ª El premio será convocado cada año en la fecha del 15 de diciembre, aniversario de la muerte de César González-Ruano, y su fallo se hará público el siguiente 22 de febrero, fecha del nacimiento del escritor.

5.ª Los trabajos, original publicado y cinco copias, irán acompañados del nombre o seudónimo habitual y domicilio del autor, mencionando lugar, fecha y título de la publicación en que aparecieron. Su envío se hará a la siguiente dirección:

Premio «González Ruano», de Periodismo.
Mapfre Vida,
Paseo Calvo Sotelo, 25.
Madrid-4.

6.ª El plazo para la recepción de los trabajos se abre con esta convocatoria y expira a las veinticuatro horas del 31 de enero de 1976.

7.ª Con el premio, el autor declina sus derechos sobre el artículo galardonado y acepta la difusión que se considere procedente. Los trabajos no premiados serán devueltos a sus autores.

8.ª El jurado, con carácter permanente, lo compondrán: Don Manuel Halcón, don Salvador Jiménez, don Lorenzo López Sancho, don Antonio Mingote, don Rafael de Penagos, don Juan Fernández-Layos y don Marcial Loncán, que actuará como secretario.

PREMIOS «EJERCITO 1975» PARA PROFESIONALES DEL EJERCITO

Con la finalidad de fomentar que los componentes del Ejército de Tierra realicen trabajos intelectuales sobre los diversos temas de interés para el mismo, se convocan los premios «Ejército 1975» para profesionales del Ejército, que se adjudicarán con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se concederá un premio de 50.000 pesetas para premiar el mejor artículo o colección de artículos, publicados durante el año 1975, en la Prensa Nacional por profesionales militares.

El tema será libre.
2.ª Se concederá un premio de 50.000 pesetas para el me-

yor artículo o colección de artículos, publicados durante el año 1975, en revistas militares dependientes de algún organismo del Ejército.

El tema será: técnico, de utilidad para el Ejército, como artículos de enseñanza o divulgación y de aplicación, al menos en un Arma, Cuerpo o Servicio.

3.ª Se remitirán tres recortes o fotocopias, conteniendo el artículo que se presenta al premio, del periódico o revista en que se haya publicado, con expresión del nombre del periódico o revista, fecha de su publicación, nombre y apellidos, empleo, destino y domicilio del autor. Caso de haberse publicado con seudónimo, se adjuntará un certificado del director del periódico o revista, acreditando que el concursante es el autor del artículo que se presenta.

4.ª Los trabajos serán remitidos directamente al Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa) antes del día 1 de marzo de 1976, por correo certificado, haciendo constar la fecha de imposición, o entregándolo, bajo recibo, en el Registro del Ministerio del Ejército.

5.ª Los artículos premiados podrán ser publicados por el Ministerio del Ejército en las revistas que de él dependen o de algunos de sus organismos, sin derecho alguno para los autores.

6.ª La concurrencia a cualquiera de los premios supone la aceptación de la totalidad de las normas y bases de los

mismos y de la presente convocatoria.

7.ª A estos premios podrá presentarse únicamente el personal militar profesional, en cualquier situación, del Ejército de Tierra.

8.ª Los premios podrán ser declarados desierto cuando el Tribunal estime, por unanimidad, que los trabajos presentados no alcanzan un nivel aceptable.

9.ª El Jurado encargado de discernir estos premios estará formado por personas que en su día se nombren por el Estado Mayor Central.

10. El fallo de estos premios «Ejército 1975» para profesionales del Ejército se hará público a través de los habituales medios de difusión el día 2 de mayo de 1976. Los autores premiados recogerán personalmente los premios en acto oficial que se anunciará oportunamente.

PREMIOS «EJERCITO 1975» PARA PROFESORES DE EDUCACION GENERAL BASICA

Para premiar la labor desarrollada por los profesores de Educación General Básica que mejor han difundido y exaltado las virtudes militares en sus aulas durante el curso 1975-76, se convocan los premios «Ejército 1975», con arreglo a las siguientes bases:

Primera.—Se otorgan once premios «Ejército» regionales, correspondientes al curso 1975-76, para premiar la labor de exaltación de las virtudes patrióticas y militares, realizadas por los profesores de Educación General Básica.

Segunda.—Se otorgará uno de los referidos premios en cada una de las siguientes demarcaciones territoriales:

Regiones Militares de la Península.

Capitanías Generales Insulares, incluyendo en la de Cana-

rias, a dichos efectos, el Sahara.

Tercera.—Las actividades específicas que han de ser desarrolladas para participar en este concurso son las siguientes:

Lecciones sobre el tema: «El Ejército, salvaguardia de los valores de la raza».

Será condición indispensable presentar al menos quince lecciones de este tema.

El desarrollo de cada una de las lecciones debe recoger:

a) Preparación pedagógica de la lección.

b) Desarrollo de la lección por los escolares en los cuadernos ordinarios de clase, de los que se remitirá una muestra.

c) Periódicos murales que recojan, mediante dibujos, fotografías, etc., el concepto de las lecciones.

Deberán ser realizados por los alumnos.

Sin ser obligatorio, tendrán una especial consideración las visitas a instituciones militares, acreditadas documental-

mente.
Cuarta.—Los profesores de Educación General Básica que deseen participar en el concurso lo solicitarán por medio de instancia dirigida al capitán general, según corresponda por razón de destino del solicitante, tramitadas por conducto de las Jefaturas Provinciales del Servicio Español del Magisterio y a las que se unirán los trabajos que se presenten al concurso.

Quinta.—Los que deseen preparar trabajos para concursar a los premios «Ejército» podrán solicitar de las Autoridades militares citadas en el párrafo anterior autorización para consultar obras en las bibliotecas regionales y en las de los Cuerpos y Centros radicados en las demarcaciones territoriales dependientes de dichas Autoridades.

Sexta.—Para la selección de los trabajos que se presenten al concurso, en la cabecera de cada Capitanía General se constituirá un Jurado, presidido por un general designado por el capitán general, que estará integrado por el personal siguiente:

Dos jefes nombrados por la Autoridad regional.

Dos miembros del Servicio Español del Magisterio, designados por el jefe nacional del mismo, el cual, una vez anunciado el concurso, comunicará tal designación a las Autoridades regionales respectivas.

Séptima.—Cada capitán general, con el previo acuerdo del Jurado nombrado al efecto, concederá el premio correspondiente a su demarcación territorial.

Octava.—Los once premios regionales—un solo trabajo por región—concurrirán a los premios nacionales. Los capitanes generales remitirán al Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa) los trabajos correspondientes a los premios otorgados en sus respectivas regiones.

Novena.—En el Estado Mayor Central se constituirá un Jurado de carácter nacional para discernir cuál de estos once trabajos merece los premios nacionales.

Décima.—Dicho Jurado estará constituido por dos representantes del Servicio Español del Magisterio, designados por el jefe nacional del mismo Servicio, el cual, una vez anunciado el concurso, comunicará los nombres de los miembros del mismo al Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa). Los miembros del Jurado serán designados en su día por el teniente general jefe del Estado Mayor Central.

Undécima.—La dotación de los premios nacionales será la siguiente:

Primer premio nacional: pesetas 50.000.

Segundo premio nacional: pesetas 35.000.

Tercer premio nacional: pesetas 25.000.

Cuarto premio nacional: pesetas 20.000.

Duodécima.—Los siete trabajos seleccionados por las Capitanías Generales que no hayan obtenido premio nacional recibirán un premio regional de 10.000 pesetas cada uno.

Los trabajos premiados con alguno de los premios nacionales no recibirán el premio regional.

Convocatoria de los Premios de Cuento y Poesía de «La Estafeta Literaria» 1976 para menores de veinticinco años

LA ESTAFETA LITERARIA, con el patrocinio de la Dirección General de Cultura Popular, convoca por sexta vez sus premios para cuentos y poemas, destinados a estimular a las vocaciones jóvenes y géneros tan desasistidos. Tendrán carácter anual y se regirán por las siguientes bases:

1.ª Pueden concurrir a los «Premios Estafeta Literaria», con trabajos escritos en castellano, todos los jóvenes españoles e hispanoamericanos o de cualquier otra nacionalidad que no hayan cumplido veinticinco años.

2.ª Los cuentos y poemas deberán ser rigurosamente inéditos. Los temas libres, tanto para el asunto como para el metro en lo que respecta a los poemas.

3.ª Los originales tendrán una extensión de dos a cinco folios (dos espacios) para los cuentos y de veinte a sesenta versos para los poemas. Cada concursante podrá enviar un máximo de dos trabajos para cada género.

4.ª Los textos (acompañados de fotocopia del documento nacional de identidad de los autores) deberán ir firmados con nombre y apellidos y deberán enviar dos copias de los mismos a LA ESTAFETA LITERARIA, José Antonio, 62, Madrid-13, consignando en el sobre «Para los Premios Estafeta Literaria».

5.ª La admisión de trabajos optantes al concurso queda abierta desde la fecha de la publicación de estas bases, cerrándose el 30 de septiembre de 1976.

6.ª Solamente entrarán en concurso los cuentos y poemas que hayan sido publicados en LA ESTAFETA LITERARIA desde la fecha en que se inicie la publicación de los trabajos seleccionados hasta el número de la revista correspondiente al 1 de noviembre de 1976. La selección previa correrá a cargo de la Redacción de LA ESTAFETA LITERARIA. Los cuentos y poemas que se publiquen, además de entrar en concurso, recibirán en concepto de colaboración la cantidad de 1.500 pesetas.

7.ª La dotación de los premios, tanto para los cuentos como para los poemas, es de 20.000 pesetas.

8.ª El jurado que concederá estos premios estará formado por personalidades de las letras, y sus nombres se darán a conocer en el momento oportuno.

9.ª El fallo de estos Premios de Cuento y Poesía de LA ESTAFETA LITERARIA se hará público a finales del mes de noviembre de 1976.

10. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán originales.

IV PREMIO DE POESIA "DIARIO DE LEÓN"

B A S E S

- 1.ª Podrán concurrir todos los poetas que lo deseen, con poemas escritos en castellano y rigurosamente inéditos.
 - 2.ª Los poemas tendrán una extensión mínima de 14 versos y máxima de 100. Deberán presentarse mecanografiados a doble espacio y con tres copias de cada original. Cada autor podrá presentar hasta tres poemas diferentes.
 - 3.ª El tema, el metro y la rima serán libres.
 - 4.ª Sólo entrarán en concurso los poemas publicados en «Diario de León» desde la aparición de estas bases hasta el último domingo del mes de marzo de 1976.
 - 5.ª A cada autor seleccionado se le enviarán dos ejemplares del «Diario de León» en que haya aparecido su trabajo.
 - 6.ª Los originales se firmarán con nombre y apellidos y serán remitidos a «Diario de León», calle de Pablo Flórez, 24, León. Irán dirigidos a don Vicente Presa, adjuntando la dirección del remitente y especificando: «Para el IV Premio de Poesía "Diario de León"».
 - 7.ª La admisión de trabajos finalizará el día 18 de marzo de 1976, a las trece horas.
 - 8.ª Habrá un primer premio, que estará dotado con 20.000 pesetas y placa de plata. No podrá declararse desierto. A su vez se concederán dos accésit, que consistirán en mención honorífica y respectivas placas de plata (si el jurado lo estima conveniente tendrá autonomía para proponer, según la calidad de los accésit, un premio en metálico).
 - 9.ª La composición del jurado será comunicada oportunamente por los medios de difusión, adelantando que serán relevantes personalidades de las letras. El fallo del concurso y la entrega de premios se efectuará en el mes de abril de 1976.
 - 10.ª La simple participación en el premio supone la aceptación de todas y cada una de estas bases: el fallo será inapelable. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán los originales, los cuales serán destruidos al término del certamen. Después de fallada la presente convocatoria se publicará un libro con los poemas seleccionados en esta edición.
- Nota.—Cada autor, si lo estima conveniente por las características de sus trabajos, podrá enviar ilustraciones alusivas a los mismos, que serán publicadas, conjuntamente, por «Diario de León».

Decimotercera.—Los niños que hayan participado en los primeros premios nacionales, con sus respectivos profesores, serán premiados con una excursión de interés turístico-artístico-militar, que se determinará en su día.

Decimocuarta.—Si algún premio nacional o regional quedara desierto, el Jurado Nacional podrá distribuir el importe de los mismos entre otros trabajos nacionales o regionales premiados.

Decimoquinta.—Todos los trabajos que aspiren a estos premios han de tener entrada en las Capitánías Generales antes del día 1 de marzo de 1976, especificando que concurren a los premios «Ejército 1975» para profesores de Educación General Básica.

Los trabajos seleccionados por los capitanes generales, como premios regionales, han de tener entrada en el Estado Mayor Central (Jefatura Adjunta, Sección de Relaciones Públicas y Prensa) antes del día 1 de abril de 1976.

Decimosexta.—El fallo de los premios «Ejército 1975» para profesores de Educación General Básica se hará público a través de los habituales medios de difusión, el día 2 de mayo de 1976, y los profesores premiados recogerán personalmente los premios en acto oficial que se anunciará oportunamente.

Decimoséptima.—Una vez que los Jurados respectivos hayan discernido estos premios, por las Capitánías Generales respectivas y la Sección de Relaciones Públicas y Prensa del Ministerio del Ejército se devolverán todos los trabajos presentados a los profesores de Educación General Básica participantes.

PREMIO

«OSCAR ESPLA» 1976

El excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, en sesión plenaria celebrada el 28 de febrero de 1975, acordó aprobar las siguientes bases del Concurso Internacional para optar al premio «Oscar Esplá», creado por dicha excelentísima Corporación en homenaje al eminente compositor alicantino y en beneficio de la cultura musical.

B A S E S

1.ª A partir de la fecha de publicación de estas bases, se abre concurso para optar al premio «Oscar Esplá», creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante. El premio está dotado con 250.000 pesetas; en el caso de que ninguna de las obras presentadas al concurso lo merezca, el jurado tiene la facultad de dividirlo en un segundo premio de 150.000 pesetas y un tercero de 100.000 pesetas.

2.ª Todos los compositores, sin limitación de edad ni de nacionalidad, pueden optar al premio «Oscar Esplá», sujetándose a las disposiciones expresadas en las bases siguientes.

3.ª Las composiciones presentadas a concurso han de pertenecer al género sinfónico y pueden adoptar una cualquiera de estas formas: Sinfonía, «Suite», Poema sinfónico; Concierto para uno o varios instrumentos y Orquesta; Composición coral (religiosa o profana) con Orquesta; o, finalmente, otras formas orquestales actuales. La duración será de veinte minutos aproximadamente.

4.ª Las composiciones deberán ser originales e inéditas, entendiéndose que si la partitura de alguna de ellas hubiese sido confiada a una Orquesta para su interpretación, la obra será rechazada, lo mismo que si se hubiera ejecutado en público. Y si una vez resuelto el concurso, se comprobara esta circunstancia, la adjudicación del premio quedaría anulada y sin efecto. En tal caso podría premiarse la obra siguiente en el orden de clasificación establecido por el jurado, si éste la estimara digna de tal adjudicación.

5.ª Tendiendo a estimular la fantasía y la facultad de invención melódica de los compositores, se exige que las obras sean originales, no sólo en cuanto a su desarrollo formal, sino también en cuanto a su materia temática. No serán admitidas, por tanto, las composiciones en que aparezcan melodías ya utilizadas por sus autores en obras precedentes. Por la misma razón, se recomienda a los compositores que eviten el empleo directo de los cantos populares, si bien se les permite inspirarse en la textura modal o en el sentido armónico y cadencial de dichos cantos. Consiguientemente, el jurado dará preferencia, en igualdad de méritos técnicos, a las obras que se acomoden a lo recomendado en esta base.

6.ª El jurado tendrá en cuenta, sobre todo, a más de la corrección técnica de las formas y de la escritura, en general, la significación de las obras en cuanto a su contenido expresivo o intencional en relación con las exigencias estéticas del arte contemporáneo. Pero no se establece limitación alguna con respecto a las distintas tendencias de escuela de la música actual. En cualquiera de ellas pueden manifestarse libremente los concursantes.

7.ª Es obligatorio presentar las composiciones completamente orquestadas, y la partitura de las obras se ajustará a la nomenclatura instrumental de la Orquesta clásica o a la de la gran Orquesta Sinfónica contemporánea.

8.ª Las partituras no deben ser firmadas ni presentar inscripción o signo alguno que pudiera sugerir el nombre del autor. Llevarán en la cubierta un lema además del título. Este lema se reproducirá en una plica que debe presentarse con las obras, conteniendo el nombre y la dirección del autor. Se abrirán tan sólo las plicas correspondientes a la obra premiada y a las que obtengan Mención honorífica como se dice luego.

9.ª Las composiciones deben presentarse en la Secretaría del Ayuntamiento de Alicante, antes de las catorce horas del día 15 de marzo de 1976. También pueden ser remitidas, certificadas, por correo. En este caso, es preciso que sean depositadas en la Oficina de origen antes de la precitada hora del día 15 de marzo de 1976, fijada como término improrrogable del plazo de admisión. De pedírsele, la Secretaría del Ayuntamiento librará un documento acreditativo de la recepción de las obras, que sería exigido para retirar las partituras de las composiciones no premiadas.

10.ª El jurado, nombrado oportunamente por el Ayuntamiento y constituido por cinco personalidades de competencia y autoridad indiscutibles, dos de ellas extranjeras, será presidido por el maestro don Oscar Esplá o por el compositor español en quien dicho maestro delegue, y se reunirá en Alicante, si ninguna dificultad de orden material lo impide, en el mes de abril de 1976. Emitirá su fallo en el plazo máximo de diez días, a contar de la fecha en que se reúna.

11.ª El jurado tiene facultad para conceder una o dos Menciones honoríficas entre las obras no premiadas que pudieran merecer esta distinción. También puede conceder tres Menciones honoríficas si ninguna de las obras presentadas a concurso tuviese los méritos indispensables para que fuera adjudicado el premio y hubiese, en cambio, algunas dignas de mención. El contenido de la base cuarta es aplicable igualmente a las composicio-

(Pasa a la pág. 31.)

la estafeta

literaria

Director: RAMON SOLIS. Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONES. Redactor Jefe: ELADIO CABANERO. 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 580

- GRANDES SEMBLANZAS DE LA CULTURA ESPAÑOLA: CERVANTES Y VELAZQUEZ, por Jorge Uscatescu. (Págs. 4 a 7.)
EUGENIO MONTALE O LA VIDA, ESTE DESPILFARRO DE HECHOS VULGARES, por Luis de Paola. (Págs. 8 y 9.)
LOS PRESUPUESTOS DOCTRINALES DEL «CONDENADO POR DESCONFIADO», DE TIRSO DE MOLINA (ANOTACIONES A UN ESTUDIO DE MENENDEZ PIDAL), por Francisco Vázquez. (Págs. 10 y 11.)
GLORIA FUERTES, POETA PARA TODO (Y DE GUARDIA), por Arturo del Villar. (Págs. 12 a 14.)
LABORALMENTE, ¿QUE ES UN ESCRITOR? SEGUIMOS: LA ENVIDIA, por Eduardo Tijeras. (Págs. 15 y 16.)
«A CLOCKWORK ORANGE» (LA NARANJA MECANICA), por Juan José Plans. (Págs. 16 y 17.)
OSCAR ESPLA HA MUERTO, por Carlos-José Costas. (Pág. 18.)
ESTEBAN SANCHEZ Y LAS VICISITUDES DEL ESPIRITU, por Mary Carmen de Celis. (Págs. 20 y 21.)
CRONICAS Y CARTAS DEL EXTRANJERO. De Río de Janeiro: ERICO VERISSIMO MURIO, por Pablo G. del Barco. (Pág. 21.)
LA OBRA DE FENOSA REGRESA A MADRID, por Carlos Areán. (Pág. 23.)
PINTURAS DE PACO TORRES Y ESCULTURAS DE ANTONIO HORMIGO, por Rosa Martínez de Lahialga. (Pág. 24.)
LOS PREMIOS LITERARIOS, HOY. EL «NOVELAS Y CUENTOS», por José López Martínez. (Págs. 34 y 35.)
ELENA GAGO ABRE UNA VENTANA, por Luis López Anglada. (Pág. 36.)

Págs.

Secciones:

- LOTERIA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS ... 2
EL CUADERNO ROTO, por José García Nieto ... 11
MUSICA, por Carlos-José Costas ... 19
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, MADRID, por Rosa Martínez de Lahialga ... 24
ITINERARIO DE EXPOSICIONES, BARCELONA, por Francesc Galí ... 26
CINE, por Luis Quesada ... 27
TEATRO, por Juan Emilio Aragón ... 29
BARCELONA, ACTUALIDAD, por Julio Manegat ... 29
CRONICA DE 15 DIAS, por Javier Villán ... 30
ESTAFETA NOTICIAS ... 31
ESTAFETA LIBROS (suplemento bibliográfico), críticas, reseñas y notas. (Págs. 2321 a 2336.)

Grandes semblanzas de la cultura española

CERVANTES Y VELÁZQUEZ

Por Jorge USCATECU

DISCURSO DE LA IMAGINACION

Apasionantes encuentros con grandes figuras representativas de la cultura española se registran en las motivaciones culturales de la vida de hoy. El hecho es importante, por cuanto tiene lugar en un momento de graves revisiones del patrimonio de la cultura occidental. La metafísica tradicional está en crisis y un enfrentamiento crítico se produce igualmente con respecto a la tragedia griega. En este sentido, la herencia misma de Nietzsche rechazaba a Sócrates y la metafísica griega, reivindicando, en cambio, a los presocráticos y al espíritu de la tragedia griega.

Hay algo característico de la cultura española que la sensibilidad cultural de hoy capta como suyo, como una especie de *idearium* de la actual crisis de la cultura. Es la característica española que tiende hacia una captación poética de la realidad. Captar poética y estéticamente el mundo y su realidad ha sido una característica esencial del carácter español. Un escritor de clase y un pensador de fina sensibilidad como Ortega lo expresa así, en su propia actitud ante el contemporáneo éxito de la ciencia y la técnica. Ortega proyecta la realidad del mundo y la materia misma de la ciencia, en la interpretación o la idea que del mundo se tenga. Así el mundo físico, lejos de ser el mundo real, es un mundo imaginario, un mundo «interior», una creencia. «La ciencia física, viene a decir Ortega, es una de estas arquitecturas ideales que el hombre se construye. Algunas de estas ideas físicas están hoy actuando como creencias, pero la mayor parte de ellas son para nosotros ciencia nada más y nada menos.» Esta manera de ver la ciencia *sub specie poeseos* es algo más que una interpretación filosófica. Es una forma característica de definir la forma de creatividad en términos específicamente españoles. Términos que expresan la primacía del mundo interior sobre la realidad exterior. El «realismo» de la literatura picaresca, de la pintura de Velázquez y de Goya nace en el fondo de un profundo desdén psicológico por la realidad. El configura los términos de un

despliegue creador de la imaginación, de una realidad interior, que se transfigura en términos de pura naturaleza estética, en la figura del Lazarillo, en los personajes de la *Celestina*, en los retratos de Velázquez, polo propenso a apreciar los misterios y la belleza del paisaje, o en los grabados y pinturas «negras» de Goya.

Es natural que para una teoría de la interpretación, que intente seguir los orígenes de la modernidad en la cultura occidental, la obra de Cervantes y de Velázquez se deslice en los términos del discurso y se imponga a su argumentación. Se ha descubierto en ella, en sus características esenciales, «el sello de una nueva experiencia del lenguaje y las cosas» (1). Para Foucault, Don Quijote no es, ni más ni menos que «le heros de Mème». Estamos lejos de la interpretación de Maetz que verá en Don Quijote, la conciencia de la decadencia, transfigurada literariamente antes de que esta decadencia tuviera lugar en la realidad histórica. Foucault sigue los avatares del mundo de la representación, en compañía de dos creaciones dispares de la imaginación: «Las Meninas» de Velázquez y «Don Quijote» de Cervantes. Pero lo significativo del hecho no acaba así. Conviene recordar que el tema de su nuevo análisis estructural arranca de un texto de Borges, el último retoño de la picaresca fabulosa en suelo literario hispanoamericano, el cual citando «cierta enciclopedia china» que ofrece una división de los animales, hace que se tambalee «nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro». El mundo de la representación está sometido a un bombardeo recíproco y confuso entre el universo de la imaginación monstruosa y de la realidad deforme y contorsionada. En compañía de Borges, llegamos al mundo de la representación de Cervantes y Velázquez, y confrontamos el mundo de nuestra representación y de nuestro sistema imaginario con el mundo de la cultura ideográfica china, soñado por nosotros como «un lugar privilegiado en el espacio», como la cultura «más meticulosa, más jerrarquizada, la más sorda a los aconte-

cimientos del tiempo, la más ligada al puro desarrollo de la extensión» (2). El momento que *Las Meninas* y *Don Quijote* encarnan es fascinante como pocos. El pintor representa, con su obra, el momento culminante de la coherencia clásica entre la teoría de la representación y del lenguaje. El pintor se ha colocado a sí mismo en el cuadro y nos ofrece una situación de singular reciprocidad. De «pura reciprocidad». Estamos contemplando un cuadro desde cuyo interior a su vez un pintor nos contempla. Pero se trata de una reciprocidad que sólo en apariencia es pura y se manifiesta como tal. El maestro de la representación la maneja a su antojo, lo mismo que ocurrirá en nuestras relaciones con Don Quijote. El juego entre lo visible y lo invisible es un conjunto de medios que el artista domina y en el cual el espectador entra sólo en función de la voluntad del artista. Su mirada es un espacio geométrico ambiguo, ambiguamente alejado de la realidad que somos nosotros, indiferente a esta realidad. El espacio que el artista observa es doblemente invisible: es el espacio que constituimos nosotros, los espectadores, pero, además un complejo de incertidumbres y elementos insinuantes. La mirada del pintor acoge, con posibilidades iguales, la presencia infinita de la multitud de espectadores que se sienten mirados, pero también, y acaso con más misteriosa intensidad, su propio modelo. Se trata de una situación que por su naturaleza hace que los espectadores participen en la representación.

LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

Lo visible y lo invisible, mirada del artista que capta al espectador y lo inserta en la representación, función del espejo y de la psique figurativa, función del doble y sobre todo la manera en que opera la doble función imaginaria de lo invisible, define la estructura del cuadro y la existencia del artista. Ambas cosas, estructura del cuadro y existencia del artista en su actitud, implican una doble forma de invisibilidad que convierten a Velázquez en el pintor clá-

(1) Cfr. MICHEL FOUCAULT: *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, págs. 60 y sigs.

(2) *Ibid.*, pág. 10.



sico que al mismo tiempo que abre la era de la modernidad, constituye la representación, en la pintura, de la representación clásica, y «la definición del espacio que ella abre». Triunfo de la representación pura que en el gran artista español encuentra su expresión plena. Expresión que significa, por encima de todo, sin otro posible condicionamiento, lo pictórico. Triunfo de la representación, que en la idea que Ortega tiene

de Velázquez, es absoluta metamorfosis en términos de irrealidad. Triunfo de lo pictórico, victoria pura de la imaginación creadora. El poder creador del artista, de este artista español concretamente, estriba en «acercarse más que ningún otro pintor a la realidad» y proporcionarle «toda la gracia de lo inverosímil» (3). Se trata de un perfeccionado

(3) Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Velázquez*. «Colección Austral», Madrid, 2.ª edic., 1970, pág. 34.

procedimiento reductor de los ingredientes corpóreos de la realidad. «Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el retrato de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial de todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esta realidad que llena nuestra vida, es, por tanto, un realista. Pero de esta realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. Hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización. Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pintura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma» (4).

Estamos ante la auténtica esencia de la pintura. Su absoluta visualidad. Que es tanto como decir la esencia de la cultura moderna y contemporánea. Un largo proceso de arraigar las formas de expresión cultural en términos de visualidad. El juego entre lo visible y lo invisible, entre el ojo y el espíritu, una cultura de la mirada con sólidos y fecundos asentamientos, tiene su manifestación más completa de la pintura de Velázquez que encuentra sus propias motivaciones, sus límites, sus fines, su explicación en términos exclusivamente pictóricos. El sosiego y la alegría pura en lo pictórico. Con la exclusión de todo elemento extraño a la pintura en sí, exclusión de todo tipo de analogías, entre las que la lógica y la cultura suelen proporcionar. Se ha dicho de la pintura que es la «apariencia de la realidad». En términos más adecuados podríamos hablar de la epifanía de la realidad mediante recursos exclusivamente pictóricos, donde los elementos visuales agotan todas sus posibilidades de sugerencia, magia y transparencia de lo real. Espíritu de absoluta modernidad, abierta con todo su ser al futuro. «Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad» (5). Velázquez representa la verdad del ser de la pintura en su revelación más patente. La relación entre el artista y la realidad no es de otro tipo, sino visual, pictórico. Las cosas, los objetos, los personajes mismos, se difuminan, acceden a la irrealidad y destruyen toda idea real de la semejanza, por identificarse con una pura dimensión pictórica. Todo elemento alegórico, simbólico y temático desaparece. Nadie ha expresado mejor esta identidad perfecta entre Velázquez y la verdad de la pintura que el poeta Francisco de Quevedo en sus versos: «Con las manchas distantes / que son verdad en él, no semejantes.» Se afirma así, por primera vez acaso en la historia del arte, la autonomía de la pintura. Es un nuevo fenómeno de captación de la realidad por la mirada, que inicia de hecho el mundo moderno. Anticipación plena del universo de la mirada, de una tensión absolutamente moderna de penetrar con la vista lo inaccesible, desvelar los misterios, hacer del

(4) *Ibid.*, págs. 34-35.

(5) *Ibid.*, pág. 43.

disimulo, la ausencia, «una fuerza extraña que constriñe al espíritu de volverse hacia lo inaccesible y a sacrificar en su conquista todo lo que posee» (6). Un espíritu que rompe con los moldes clásicos impuestos por la cultura y la figuración renacentista y que en el terreno de la cultura española, se ha intentado perfilar en los términos de la creación barroca. El término, acuñado especialmente para la etapa más importante acaso de la cultura española, no se debe prestar a equívocos. Lo barroco como concepto de modernidad de la cultura, acuñado para la terminología hispana por Eugenio d'Ors, difiere de la idea que de lo barroco posee un Wölfflin o Hauser. Pero al tema y su papel específico, volveremos en otro lugar.

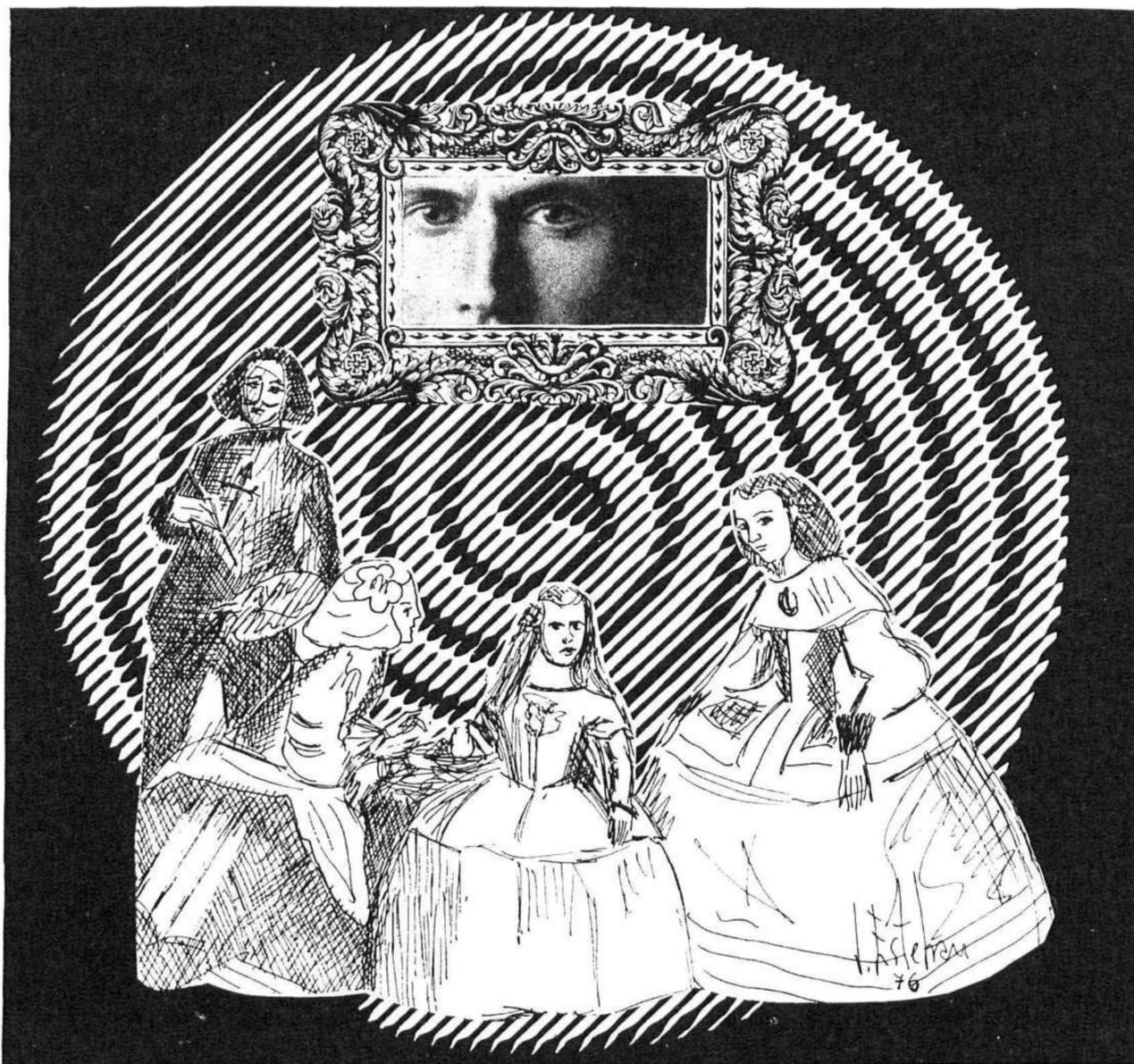
PERFECCION ARTISTICA. REALIDAD Y SIGNO

En realidad, Velázquez nos proyecta de lleno en la problemática del mundo moderno, algo diferente del Renacimiento, algo que da la espalda al mundo antiguo. Su obra y su época proclaman la nueva idea de la creatividad y la inventividad. Los grandes españoles de la época, Velázquez, Lope, Cervantes, poseen plenamente esta conciencia, de una creación grande, por su capacidad y su despliegue. En una obra del siglo xvi *La lozana andaluza*, de Francisco Delgado, se dice: «Todos los artífices que en este mundo trabajan, desean que sus obras sean más perfectas que ninguna, obras que no jamás fuesen» (7). Deseo de perfección, transfiguración de la realidad en verdad pictórica a través de una experiencia personal, indiferencia hacia cualquier otro tipo de consideración psicológica, social o simbólica, que no fuese pictórica, he aquí los términos del arte de Velázquez, que son en cierto amplio sentido los términos que definen la idea de la creatividad de los grandes españoles de su época.

La realidad transfigurada en términos de perfección artística, nos ofrece otra faceta culminante en Don Quijote. Culminante y también anticipadora. Según Foucault, Don Quijote representa un límite. En sus aventuras «acaban los viejos juegos de la semejanza y los signos, se anudan nuevas relaciones» (8). Su aventura constituye la máxima reducción de la realidad. Reducción al lenguaje de los textos de referencia del gran libro de la cultura moderna. Estos textos de referencia son ni más ni menos que los libros de caballería. La realidad viva, interior de estos libros, estriba en su unicidad o desemejanza con todos los demás. Excluyen la similitud. Don Quijote viene a ser la proclamación de la verdad de estos libros, verdad unívoca e irrepetible. El encarna la promesa del cumplimiento del mensaje de la realidad de estos libros. «Su aventura será una decifración del mundo: un recorrido minucioso para poner de manifiesto sobre todo el haz de la tierra las figuras que muestran que los libros dicen la verdad» (9). Su aventura es una prueba de ello, que no implica necesariamente la victoria, sino la transformación de la «realidad» en «signo». Se establece una relación inextricable entre lenguaje y cosas. «Don Quijote lee al mundo para demostrar los libros. El no se brinda a sí mismo otras pruebas que el espejo

de las semejanzas» (10). El lenguaje de los libros, el lenguaje transfigurado del libro que es *El Quijote* pone de manifiesto la similitud de los encantamientos. Jamás la transfiguración literaria ha sido más absoluta. Jamás el triunfo de lo poético ha alcanzado límites más sutiles, en la dialéctica inasequible de la escritura y la realidad. Don Quijote evade de la dimensión del espacio, y su única dimensión es la dimensión del tiempo. Todo recorrido genético en torno a la obra permanece en esto: en su entorno. En sus circunstancias, eludiendo lo profundo de su interioridad. Por esto su identidad con lo esencial del ser de España y lo español. Su dimensión temporal, que constituye un esfuerzo creador ingente de proyectarse en la intemporalidad. No es de extrañar que tras esta identidad, los españoles se han afanado siempre. Los españoles y los no españoles. Desde lord Byron hasta Turgueniev, cuya interpretación, junto con la de Unamuno, ha sido acaso entre las más fascinantes que imaginar se pueda. Hay, en primer lugar, una relación di-

procuradores en las Cortes del Reino, a los moralistas, a Luis Vives y a Fray Luis de Granada». Pero la imaginación popular se sentía encendida por su espíritu y de este clima nace el «especial propósito literario» de Cervantes, abiertamente confesado, de ofrecer una transfiguración artística del tema, sin implicaciones negativas. Lord Byron y Leon Gautier ven en ello, como algunos representantes españoles de la generación del 1898, una manera de reflejar la decadencia española. Así, «Lord Byron (en su Don Juan) piensa que Cervantes arruinó el "sentimiento caballeresco español y así causó la perdición de su patria"» (12). En cambio, «Menéndez Pelayo sostiene que Cervantes no escribió obra de antítesis a la caballería, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurarlo y enaltecerlo; cuanto había de poético, noble y humano en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido y de este modo *El Quijote* fue el último de los libros de caballería, el definitivo y perfecto» (13).



recta entre Cervantes, entre Don Quijote y los libros de Caballería. El hecho ha dado lugar al estudio de la «elaboración genética» del *Quijote*, claramente expuesta por Menéndez Pidal, siempre lejano, por temperamento, a toda especulación «paradójica», siempre propenso a la «manera más llana y corriente» (11). Se combate la tesis de que los libros de caballería no hubiesen tenido éxito en España, debido a un llamado «abismo infranqueable» entre las «gestas castellanas» y estos libros. Se afirma la españolidad de *Amadís*, pese a no seguir la tradición de la antigua epopeya española. Es cierto que hubo una reacción contra ellos, por ser capaces de «amarargar con remordimientos la conciencia del antiguo canciller Ayala, de Juan Valdés, de Santa Teresa y de preocupar a los

CATARSIS ESTETICA

Es curiosa la manera directa, en que esta teoría de la *catarsis* estética de Menéndez Pelayo, anticipa las teorías del estructuralista Foucault en torno a la ruptura entre semejanzas y signos, a la apertura de las similitudes, a la visión y el delirio en un proceso de encantamiento que va allende el lenguaje y la literatura. El encantamiento literario es a partir de este momento, desbordante. Cervantes es Don Quijote y Don Quijote es Cervantes en la visión trágico existencial de Unamuno. El trasunto literario adquiere dimensiones absolutas, derramado en la verdad profunda, donde el juego entre realidad y la ficción desaparece hasta el punto que «muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica por verle

(6) Cfr. JEAN STAROBINSKI: *L'Oeil vivant*, París, Gallimard, 1961, pág. 9.

(7) Cfr. J. A. MARAVALL: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1980, páginas 70 y sigs.

(8) Cfr. FOUCAULT: *Op. cit.*, págs. 60 y sigs.

(9) *Ibid.*

(10) *Ibid.*

(11) RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, «Colección Austral», Madrid, 1974, 7.ª edic. págs. 14 y sigs.

(12) *Ibid.*

(13) *Ibid.*, pág. 16.

de carne y hueso y a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés, y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres. Y cuando despertemos todos del sueño de la vida, se han de ver a este respecto cosas muy peregrinas y se espantarán los sabios al ver qué es la verdad y qué es la mentira y cuan errados andábamos al pensar que esa quisicosa que llamamos lógica tenga valor alguno fuera de este miserable mundo en que nos tienen presos el tiempo y el espacio, tiranos del espíritu» (14).

A su vez, Azorín, maestro de la prosa sobria y poco propenso a transfiguraciones de carácter existencial, ve en Don Quijote-Cervantes una encarnación permanente de lo español. Y nos habla de la dialéctica profunda realidad-ensueño, «esa mínima y perdurable antinomia que pintó Cervantes». Humana y perdurable en el carácter español que captó el mayor prosista español de nuestro siglo, la misma en la aventura del propio Cervantes en Argel y en compañía de Juan de Austria, en tantos personajes de la Castilla de hoy, en las metamorfosis pictóricas de Zuloaga. Para Azorín, la antinomia se expresa en la permanente identidad, afirmación y negación al mismo tiempo, entre Cervantes y Don Quijote. En la dificultad de colocar a Cervantes en el tiempo. El tiempo de España transfigurada. El tiempo que es tierra de España, hombres de España, aventura de España. Porque «hay quien no es nada con el tiempo, y hay quien es mucho; hay quien sufre dolorosamente del tiempo y hay quien conlleva el tiempo cual una carga liviana. Cervantes debió de sufrir mucho del tiempo; unas veces creería dominarlo y de pronto, cuando menos lo esperaba, se vería de nuevo sojuzgado por el tiempo» (15). Los seres más sensibles se han acercado a Cervantes con sumo cuidado, con dificultad enorme. Su historia es la historia del hombre que se creía de vidrio; evitaba los encontronazos por miedo a verse reducido a añicos; dormía en los pajares, sumido hasta el cuello en la blanca paja; era agudo y discreto; había estudiado en Salamanca Derecho y Letras; encantaba a todos por sus dichos de hombre sacudido y chancero; recobró la razón; la gente, decepcionada, le seguía a todas partes, no persuadida de que el nuevo hombre, ya cuerdo, fuera el antiguo loco chistoso; al fin, cansado, hubo de abandonar España; guerreó en Flandes. Hasta aquí la historia cervantina» (16).

ESCRITURA Y COSAS

Pero el tema vuelve a la relación entre escritura y cosas. En medio de ellas, Don Quijote es un fantasma errante. Pero el lenguaje conserva siempre su poder mágico. Al contrario, a medida que transcurre la aventura del personaje, el poder del lenguaje adquiere nuevas facetas, es capaz de nuevos encantamientos. Los libros de referencia ya han dejado de ser los libros de caballería, sino la propia aventura de Don Quijote que ya es libro. El libro *Don Quijote* encuentra —en la segunda parte— personajes que han leído la primera parte del texto y que reconocen en él, hombre real, al

héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se adentra en su propio espesor y se torna para sí mismo objeto de su propia narración» (17). La primera parte del libro se sustituye a los libros de caballerías. Es ya texto único de referencia de la segunda parte. Don Quijote ya no trata de permanecer fiel y hacer patente la verdad de la aventura de los libros de caballería, sino de permanecer fiel y hacer patente la verdad de su propia aventura. Su aventura es su libro, la verdad de su libro que escapa a su propia lectura. Este libro que es suyo ya no lo puede quemar impunemente. El mismo es un personaje transformado en libro que encierra la verdad. Entre el primero y el segundo libro, debido al poder del lenguaje, el libro de Don Quijote se ha hecho realidad. El momento de tránsito, el «interludio» de las dos partes es la aventura en la cueva de Montesinos. Ahí se prepara la segunda parte de la aventura. Pero es cuando Don Quijote se torna algo importante. Se torna español. Con ecos de la picaresca española, contrafigura de los romances carolingios de la primera parte. «Parodia caricaturesca» acompaña el relato antes. «Burlesca idealidad» en la segunda (18). El poder representativo del lenguaje se ha enseñoreado de la realidad. La modernidad anticipadora de Cervantes está allí. Se inicia una gran ruptura con la propia idea de representación que pertenece al pasado de la cultura europea. Desde este momento, el lenguaje de representación de los libros, aprisiona la realidad y rompe la vieja unidad entre palabra y mundo. Así, «*Don Quijote* es la primera obra moderna por cuanto en él se ve la razón cruel de las identidades y las diferencias hacerse mofa de los signos y las similitudes; porque el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para entrar en esta soberanía solitaria de donde no volverá a emerger, en su ser abrupto, más que en forma de literatura. Porque la semejanza entra aquí en una edad que es para ella la de la locura y la imaginación» (19). El hecho es importante, porque constituye por primera vez en la historia de la cultura, el triunfo de la dimensión poética. No se trata de establecer —y en esto se equivoca Foucault— el emplazamiento histórico-psicológico de la locura. Sino que se trata de proclamar el triunfo absoluto de la imaginación sobre la realidad. La deflagración de la realidad se produce por encantamiento del hecho estético. La realidad se despliega en juego y espectáculo, en la representación triunfante donde los personajes cambian sus papeles y donde el autor es un singular demiurgo que maneja a placer los entresijos de la realidad y la ficción. Así conviene concebir la apertura «del espacio de un saber», como afirma Foucault, «donde, por una ruptura esencial en el mundo occidental, ya no será cuestión de similitudes, sino de identidades y de diferencias». El proceso ha sido posible por la vía de la pura representación poética, operante hasta que Don Quijote escribe su propio libro. Desde este momento su receptividad de toda escritura anterior es prácticamente nula. El personaje se introduce en su propia locura mediante la representación, para devenir, finalmente, «puro y simple personaje en el artificio de una representación» (20).

MODERNIDAD

La gran edad de la modernidad de la cultura occidental se abre aquí. Ella durará siglos, mucho más de lo que pretende Foucault, que coloca su crepúsculo en Sade. No es *Juliette* la que cierra el ciclo de la edad clásica, sino que ella se prolonga hasta tarde, a través de personajes como madame Bovary, hasta la edad sin nombre, auténtico triunfo del deseo sobre la representación. Hay conexiones profundas entre Don Quijote y la cultura y la metafísica occidentales. La muerte del hombre y la muerte de la metafísica, coincide con la edad sin nombre, crepúsculo de un mundo de la imaginación que la obra de Cervantes domina, anticipándolo, con todo su poder creador. Ahora, al cabo de su larga vigencia, acaso la locura de Don Quijote será sustituida por la locura de Ajax.

Semblanzas representativas inmersas en la modernidad, Velázquez y Cervantes encuentran su imagen de plenitud en la modernidad misma que más tarde en Goya será ni más ni menos que *contemporaneidad*. El encuentro con ellos es un encuentro esencial. El ser mismo de la cultura española, su definición a través de la plenitud de la capacidad estética e imaginativa, encuentra su expresión en nuestro propio encuentro con su personalidad y su obra. Por ello, la aproximación, mejor dicho, el acercamiento a ellos es y será una tentación permanente.



VIRGINIA WOOLF: UNA ATMOSFERA

Sospecho que Virginia Woolf ha sido escasamente leída entre nosotros. O que no ha suscitado demasiados entusiasmos, aunque haya excepciones señeras: en su reciente libro *La cultura española y la cultura establecida*, José Luis Aranguren la califica como «la escritora inglesa de más calidad de este siglo». Aunque por «escritora» debamos entender genéricamente «escritor»: para Aranguren ni el irlandés Joyce, ni los americanos Pound y Eliot, ni D. H. Lawrence, ni Huxley, «alcanzaron la finura poética y de observación, la delicadeza de intuiciones y sentimientos, la perfección y pureza caligráficas de Virginia Woolf».

Para el gran público el universo sutil y desolado de la autora de *Mistress Dalloway* debe ser apenas inteligible. La intriga moral, si no va revestida de una intriga argumental, interesa poco. Y más todavía si lo que ocurre en el curso de la narración es apenas nada, una nada revestida de detalles cotidianos sobre los que flota, a los que roza, una vasta angustia crepuscular que nos llega a retazos, ahogada. No es Chacal con su sugestivo mecanismo ni el espectacular trote entre mágico y pintoresco de Cien años de soledad, para citar un ejemplo «malo» y otro «bueno» de novelas con éxito.

(«Destino», n.º 1.997. Barcelona, 8 al 14-I-76.)

(14) Cfr. MIGUEL DE UNAMUNO: «Vida de Don Quijote y Sancho», en *Obras Selectas*, cit., págs. 492-493.
(15) Cfr. AZORÍN: *Con Cervantes*, «Colección Austral», Madrid, 1968, 3.ª edic., pág. 213.
(16) *Ibid.*, pág. 145.

(17) FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.
(18) MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, cit., pág. 48.
(19) FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.
(20) *Ibid.*, pág. 223.

EUGENIO MONTALE

O LA VIDA, ESTE DESPILFARRO DE HECHOS VULGARES

Por Luis DE PAOLA

La vida es este despilfarro de hechos vulgares, vano más que cruel.

E. M.

I

HACIA principios de siglo, Italia estaba enferma de grandes palabras. Esa soberbia verbal era reflejo de toda una grandilocuencia de ópera que mal disimulaba una inseguridad generalizada. Si es verdad que gritar es bueno para espantar el miedo, puede afirmarse que los poetas cantaban en voz alta para no escuchar el estruendo de un mundo que se desplomaba.

Los versos ordenadamente puestos en fila eran tan ampulosos y faltos de convicción profunda como las tropas que después desfilarían como pantomima de una Roma mal desenterrada. Acaso porque su pobreza era extrema, Italia carecía de humildad. Y ese sentimiento (mejor dicho, falta de él) se reflejaba en su literatura.

Para dejar de ser un país de pastores y convertirse en un moderno estado industrial (quizá tal deseo generó inconscientemente el «maquinismo» de Marinetti, una especie de Whitman en broma), Italia debía pagar el elevado precio de otra guerra, y por lo tanto había que inyectar en la población un sentimiento heroico (nietzscheano) de la vida.

Nadie mejor que el siempre grande D'Annunzio representa esa actitud agresiva. En su vida y su obra, «el divino Gabriel del ojo herido» (como lo llamaba su discípulo argentino Leopoldo Lugones), reunía el militar, el político, el aventurero y el poeta en épica síntesis. («Vivir peligrosamente, pero vivir», diría Mussolini.)

Para justificar sus actos, el incipiente imperio necesitaba crear una retórica brillante—tal como Inglaterra, en su estilo, la tuvo en Kipling—, y su resultado se puede ver en un informe que el conde

Ciano envió al Duce después del ataque a Etiopía, según el cual, si mal no recuerdo, los sesos de los etíopes «se abrían como flores» por efecto de los bombardeos. Esta metáfora de la monstruosidad viene de D'Annunzio, de toda una retórica de la época.

Es de todos conocido lo que sobrevino. El hecho concreto es que no sólo la sociedad, sino la lengua italiana misma, exigían una profunda revisión. Pero antes del derrumbe había jóvenes creadores



que si no preveían (vate—dice Cervantes— viene de vaticinar) por lo menos intuían claramente el cambio de rumbo que era necesario tomar. Al optimismo fácil de la Italia oficial oponían un pesimismo realista; a las grandes palabras de los d'annunzianos, reaccionaban narrando o versificando con palabras insignificantes. Poesía y verdad volvían a andar tomadas de la mano, como niños perdidos en la oscuridad.

El fatalismo cerrado—mezcla de oráculo de Delfos y negra premonición kafkiana— que se puede ver en un narrador excepcional como Dino Buzzati, es (con las variantes lógicas de cada estilo personal) el desaliento de Césare Pavese, el de algunas novelas de Moravia, el de los cineastas del neorrealismo y el de ciertos dramaturgos, y, claro está, el de la poesía de Salvatore Quasimodo y Eugenio Montale, conjuntamente con Giuseppe Ungaretti, los más importantes poetas modernos en lengua italiana.

Una nación desilusionada obtiene así la más memorable poesía de la desilusión de toda su historia, excepción hecha, naturalmente, de Leopardi.

II

En las circunstancias sociopolíticas precedentemente consideradas aparece el primer libro de Montale: Huesos de sepia (1925). Y aparece como una reacción ante la manía de grandeza de sus predecesores. En el segundo poema de este volumen («Los limones»), dice:

Escúchame, los poetas laureados
se mueven solamente entre plantas
de nombres poco usados: bojés ligustros
lo acantos.
Yo prefiero los caminos que desembocan
en los herbazales
zanjas donde en charcos
medio secos agarran los muchachos
alguna extenuada anguila (1).

(1) Huesos de sepia, traducción y prólogo de Francisco Ferrer Lerín. Colección «Visor de Poesía», Madrid, 1973. Esta edición se citará más adelante.

Este amor por los sitios vulgares y los detalles en apariencia insignificantes no abandonará jamás a Montale. En el último poema que se le conoce, «Una casa sobre el lago D'Orta», es absolutamente consecuente con su vocación de revelar lo nimio. Ante una casa abandonada, dirá:

... por un cristal roto veo mohoso sofás
una mesa de ping-pong. Aquí no viene
desde hace muchos años... (2) Inadie

Con un prosaísmo deliberado, buscando que las palabras retumben lo menos posible, Montale va creando su poesía por acumulación de elementos, y sosteniendo cada verso no por su belleza aislada, sino por la anécdota que va cantando, procedimiento que también utilizó —pero con un sentido más agónico— Pavese.

Expresa Edgar Poe en *Marginalia* que hay escritores «a los que se puede ver en el camarín», puesto que se nota su preocupación por maquillar la cara del poema antes de que aparezca en público. Frecuentemente se advierte esa preocupación en Neruda (especialmente el de Canto general), y, excepción hecha de Antonio Machado y César Vallejo, casi no hay poeta hispanoparlante que esté exento de ser sorprendido «tras las cortinas».

El caso de Montale es inverso. El poema se da por el clima total, no por la anécdota de uno o dos versos inolvidables. La enumeración de hechos y objetos, libre de toda brillantez que haría distraer al lector, hace que pueda transmitir un estado poético que no se advierte hasta el final de cada composición, de modo tal que se nos da un poema sin que casi nos demos cuenta, como paciente al que un dentista ya le extrajo una muela cuando él cree que todavía está preparando la anestesia.

Escribir liso requiere un dominio de la forma tal vez más profundo que el de saber usar las palabras «a toda orquesta», y puede afirmarse responsablemente que no es menos estilista Montale que D'Annunzio, como no lo es menos Rulfo que Carpentier en nuestro idioma.

El prólogo de Ferrer Lerín, entre inteligentes observaciones, refiere en la edición citada algo que me parece inexacto, y que transcribo porque con frecuencia piensa así la crítica: «La crítica, al aparecer Ossi di seppia, pasó por momentos de apuro. La 'potencia' poética de Montale no era inferior a la de ninguno de sus contemporáneos, pero lo que estaba 'presente' en sus versos era la desesperación, en lo que ésta tiene de más negativo. Incluso Leopardi, en Zibaldone, proclama la necesidad de una mínima esperanza, aun en la poesía más desolada» (pág. 10).

Creo que la mejor respuesta la da el mismo Montale (3):

«Siempre los críticos encuentran unos libros más oscuros que otros (...). Pero todas esas son observaciones superficiales. Es lo mismo que cuando me preguntan si soy pesimista u optimista. Yo no puedo responder a esas preguntas. Por estas mismas razones, a veces, dicen que soy 'oscuro'».

Cuando un poeta escribe con honestidad no lo hace con un mensaje previamente planeado, como quien redacta una carta, sino para descubrir algo que ni él mismo sabe bien qué es. La alegría de crear es en sí misma positiva. Los pesimistas de verdad, como Pavese, se pegan un tiro. Incluso uno de los poemas más

amargos —y hermosos— de Huesos de sepia, deja una ventana abierta si no a la esperanza, por lo menos a la resignación:

A menudo he hallado el dolor de vivir:
el arroyo estrangulado que borbolla,
el enroscarse de la hoja
reseca, el caballo desplomado.
De bien no supe, fuera del prodigio
que revela la divina Indiferencia:
la estatua en la somnolencia
del mediodía, y la nube, y el halcón cer-
nido en lo alto.

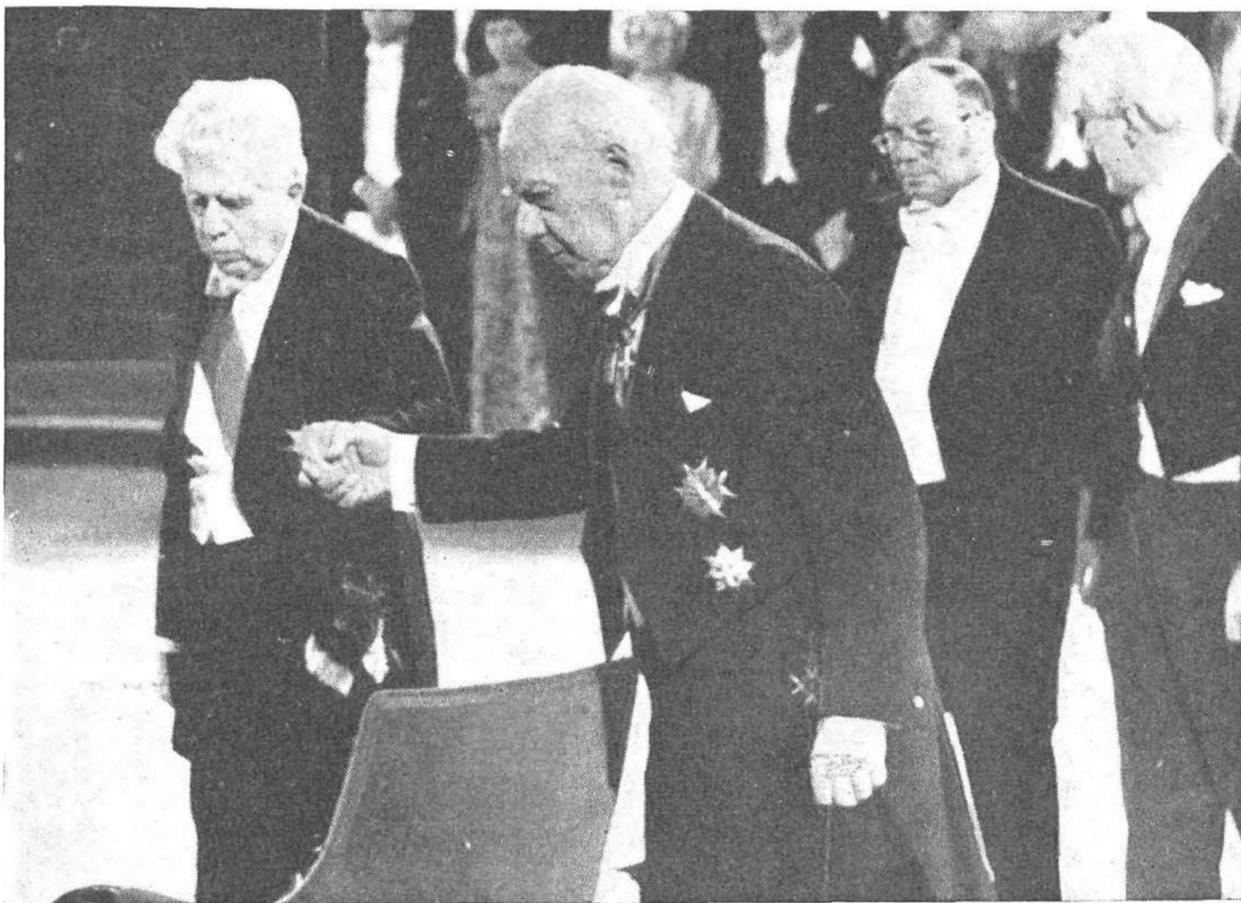
Obsérvese que encuentra el «prodigio», después de contemplar seres muertos, de una estatua bajo la luz del mediodía, y los seres que viven en lo azul. Un mediodía, por más vueltas que se le quiera dar, es algo luminoso, una plenitud de vida. Algo distinto a «la infinita vanidad del Todo» con que Leopardi remata uno de sus más célebres poemas.

La poesía como profesión de fe es acaso la fe que ha salvado a Montale.

un estado de alma, un ropaje para cubrir la weltstanchauung.

El mar ligur es un personaje familiar, considerablemente menos siniestro que los demonios de Aloysius Bertrand; acaso un amigo que escucha sus confidencias. Reseñar los poetas que han cantado al mar para que por comparación quede a la vista su individualidad, sería casi reseñar la historia de la poesía. De Homero en adelante, el mar ha sido un monstruo secreto que, como el abismo, atrae. El mar matemático de Valéry, el mar alegre de Rafael Alberti o Carlos Sabat Escarty, el mar colosal de los chilenos Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Alberto Rojas Giménez no es por cierto el mismo que tiene Montale ante los ojos.

El Mediterráneo es, para él, alguien tan conocido que generalmente no necesita llamarlo por su nombre: a lo sumo con decirle «antiguo», con hablarle familiarmente, queda entablado uno de los coloquios más formidables que el hombre ha tenido con el mar: «Llega a ve-



En el referido reportaje de Colinas, declara: «La palabra inspiración me da un poco de miedo, porque en principio todos los versos están 'llenos de inspiración'. Pero yo no sería tan drástico de excluirla totalmente. Yo cuando escribo me siento guiado por el Daimon, por algo celeste.»

La siguiente composición habla más elocuentemente que mis discutibles opiniones anteriores:

Gloria del vasto mediodía
cuando los árboles no dan sombra,
y más y más en torno se muestran
por la mucha luz, las apariencias, leo-
nadas.

El sol, en lo alto —y un seco arenal.
Mi día no ha pasado pues:
la más bella hora está al otro lado del
pequeño muro
que se cierra en un blanqueado ocaso.

La sequedad, alrededor; un martín pes-
cador
da vueltas sobre una reliquia de vida.
La buena lluvia está más allá de la deso-
llación,
pero en esperarla reside la más completa
alegría.

El personaje protagónico en la obra de Montale es el paisaje, que es siempre

ces, repentina / una hora en que tu corazón inhumano / nos asusta y del nuestro se separa. / Tu música desacorda con la mía, / entonces, todo movimiento tuyo es enemigo.»

III

Alguien dijo que «vivir es ver pasar». Montale ha sido un hombre sobrio como su obra misma, voluntariamente alejado del «mundanal ruido». Sus poemas son un lento observar y, al mismo tiempo, constituyen su manera de estar en el mundo.

«No soy un hombre público», ha dicho. Su prestigio le ha salvado de los ataques de los enloquecidos de la acción, incapaces de comprender que la única obligación de un escritor es escribir bien.

El premio Nobel lo ha transformado de repente en noticia. Este agradable accidente tiene la virtud de popularizar una de las más elevadas voces (acaso la más alta, muertos Pound y Neruda) que tiene hoy la humanidad en poesía.

Y eso alegra un poco la vida, este despilfarro de hechos vulgares.

(2) *Informaciones*, 30 de octubre de 1975. Traducción de Fernando Quiñones.

(3) *Encuentro con Eugenio Montale*, reportaje por Antonio Colinas. *Informaciones*, 30 de octubre de 1975.

LOS PRESUPUESTOS DOCTRINALES DEL "CONDENADO POR DESCONFIADO"

DE TIRSO DE MOLINA

(Anotaciones a un estudio de Menéndez Pidal)

Por Francisco VAZQUEZ

LEIDA hoy la obra de Tirso, *El condenado por desconfiado*, ofrece nuevos sugerimientos a los que podría tener en el siglo xvii y a los que fue sensible en 1902 Ramón Menéndez Pidal. Y ello por una razón singular: la filosofía de la existencia ha puesto el dedo en la llaga de la angustia del existir para la muerte. Y el padre anónimo de esta filosofía, Kierkegaard, pone en juego los resortes más dramáticos del pecado, tal como se desprendían de una teología luterana. Y así, con esta pesimista filosofía del hombre, *desesperado* y *existencia desesperada* coinciden. El tipo de Paulo adquiere el máximo relieve y vale como prototipo del hombre secularizado, existencialista (absurdidad y angustia), que cambia el infierno por la nada, en un destino definitivo, y que hace de la libertad una pasión inútil porque elige *perdiéndose, condenándose*. El hombre como «un sinsentido» y la libertad como «elección fallida», serán las notas negativas que definen la figura de Paulo y que avallan las conclusiones existencialistas.

Nuestro propósito va a consistir en aislar los elementos doctrinales —filosóficos, éticos y teológicos— que confluyen en *El condenado*, y ponemos como punto de referencia el estudio de Menéndez Pidal —discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1902—, que estimulará todas nuestras reflexiones, concordantes y discordantes con sus apreciaciones. Digamos, por adelantado, que el escrito de don Ramón es de una solidez y penetración de alta calidad. Y a él me acojo como punto de arranque.

COMPONENTES HEREDADOS Y PLANTEAMIENTO ORIGINAL

Con su sutil talento de crítico literario y de historiador, ha sacado a la superficie don Ramón una línea doctrinal que inspira a Tirso: se remonta a un cuento indio y desemboca, en España, en don Juan Manuel. La tesis de Menéndez Pidal es legítima: «Los grandes dramas no son de la ex-

clusiva invención de sus autores, y *El condenado* se funda en una leyenda antiquísima, nacida en Oriente, que hunde sus raíces por tierras y siglos muy apartados hasta llegar al extremo Occidente, donde brotó su más espléndido retoño en el teatro español; nada más natural me parece que no admirar sólo esa última florecencia como producto artificial y aislado, sino considerarla unida a las ramas, tronco, raíces que la hicieron brotar y le dieron el jugo. Y será interesante ver cómo una de las más admirables producciones del teatro cristiano, que parece creada de un solo golpe en la mente de un teólogo católico, la que más en concreto parece encarnar la exaltación piadosa de la España del siglo xvii, tiene su antecesor remoto en el cuento indio, tan penetrado como drama español de reconditeces dogmáticas no tocantes a la gracia y a la transmigración de almas y a las castas brahmánicas; pero que aparte de esa técnica religiosa, por su sencillez y su suave sentido moral, recreó e instruyó también a judíos, musulmanes y cristianos». Bajo estos supuestos, que ha descubierto don Ramón, el drama de Tirso se incorpora a una obra universal umbilicalmente, y gana en extensión y matices lo que parece perder en comprensión original.

La originaria aparición del tema se remonta al *Mahabharata*, bajo la forma de los personajes del brahmán (Kauçika) y del cazador (Dharmavyadha). El brahmán, que encarna la virtud y el talante espiritual, aprenderá lecciones de un cazador, que representa la clase de los çudras. Sucede este encuentro después que el brahmán toma conciencia un día de que sus oraciones y penitencias *no le han purificado interiormente*: una grulla le mancha la ropa y su cólera revienta y la maldice. Su cólera injusta le ha descubierto su soberbia. Pretende vivir en humildad, y se marcha a una aldea como mendigo. Y una nueva experiencia de su soberbia le obligará a otra nueva decisión. La dueña de una casa, en donde pide limosna, se detiene en atender primero a su marido, que vuelve fatigado del trabajo. Se irrita con esta mujer y

rompe en amenazas. Y la mujer le da esta sabia lección: «La ira es el peor de los enemigos del hombre... Tú, aunque venerable, puro, ejercitado en el bien y consagrado al estudio, me parece que aún *no conoces la virtud, en su verdadera esencia*. Si quieres conocer la más elevada virtud, vete a la ciudad de Mithila y busca al santo cazador Dharmavyadha; éste, *respetuoso servidor de sus padres*, dueño de sus sentidos, te hará conocer los "sagrados deberes".» Esta segunda cura de soberbia le hace renacer a la humildad, y se pone en camino—largo camino a través de bosques, ríos y pueblos—hasta encontrar al cazador, que tiene un matadero en esa ciudad. Y la lección fundamental que aprenderá de él, es el *amor a sus padres y su compañía*. Y sobre ese puntual centro de la vida familiar va a consistir la *vida como salvación*, frontalmente opuesta a la *vida como soledad*, promotora del egocentrismo y de la soberbia que desintegra la vida espiritual del hombre y la sustrae al amor; la vida solitaria desencadena la ira, porque ha suprimido la comprensión que crea la convivencia. «Tú abandonaste a tu padre y a tu madre, dejaste la casa sin su licencia, para recitar los Vedas, y en esto has obrado mal; tus padres han cegado con la amargura que sienten por tu causa. Vuelve a recobrar su amor. Eres virtuoso, grande de alma, y el deber es siempre un gozo para ti; pero todo esto te es inútil. Mira que te aconsejo lo que es tu salvación. Ve sin tardanza a tu padre y a tu madre, sírvelos y venéralos; no conozco virtud más alta que ésta.» Resulta fácil un paralelo entre el amor filial despreciado por Kauçika y olvidado por Paulo, y un amor filial estimado en primer orden de valores por Dharmavyadha y siempre presente en el corazón y en la sensibilidad espiritual de Enrico. «Mi viejo padre sustento, / que ya le conoceréis / por el nombre de Anareto. / Cinco años ha que tullido / en una cama le tengo, / y tengo piedad con él, / por estar pobre el buen viejo, / y porque soy causa, al fin, / de ponerle en tal extremo, / por jugarle yo su hacienda / el tiempo que fui mancebo», confiesa Enri-

co. Y sus crímenes tienen un límite ante la figura de su padre, viva en él, cuando iba a matar a Albano. «A nadie temí en mi vida, / varios delitos he hecho, / he sido fiero homicida, / y no hay maldad que en mi pecho / no tenga siempre acogida, / pero en llegando a mirar / las canas que supe honrar / porque en mi padre las vi / todo el furor reprimí, / y las procuré estimar.» Y, con una conciencia actualizada, eleva la veneración a su padre en un culto religioso de su alma, similar al que manifiesta Kauçika —«Estos mis padres son para mí la más grande divinidad»—, y a este amor filial con-

vertido en religión está referido el tema de la salvación de Enrico: «Perdonad, padre de mis ojos, / el no poder llevaros en mis brazos, / aunque en mi alma bien sé yo que os llevo.» Y, como último recurso salvador tendido a Paulo desesperado, es la reflexión sobre el valor supremo del amor a su padre: «¡Ay padre de mis entrañas!» / Una joya, Paulo amigo, / en la ciudad olvidada, / se me queda; y aunque temo / el rigor que me amenaza / si allá vuelvo, he de ir por ella / pereciendo en la demanda.» Junto a este amor mantenido simultáneamente con su conciencia y sentimientos de cri-

minal, brota la *esperanza*, la fe salvadora o la confianza.

Hoy, el psicoanálisis y el pensamiento personalista en filosofía, coinciden en afirmar que la personalidad humana se integra y se realiza en una *interrelación interpersonal* y en el ámbito de efectividad y comprensión que surge de la vida familiar y del encuentro con el otro. En sentido contrario, el desajuste y el desequilibrio de la personalidad (abocada a una situación-límite de desesperación), proviene de la «soledad» y del «egocentrismo». Tirso se adelantó extraordinariamente a este tiempo.

EL CUADERNO ROTO

por JOSE GARCIA NIETO

TOMO de nuevo el ritmo de las páginas de este cuaderno y las arranco para mis posibles lectores. Ahora sí se ha roto un poco la continuidad, la agenda comunicadora. Un tiempo de silencio —alguien ha llamado así a su libro de versos— ha caído sobre mí. En él no demasiadas lecturas, tampoco. Versos sí; versos siempre. Un nuevo «Adonais». Voces totalmente nuevas para la poesía; mejor, hombres o niños nuevos para la poesía. Incitaciones, descubrimientos, abordajes diferentes para el fenómeno eterno, para la invariable tentación.

En una lectura rápida se puede encontrar cierta monotonía en las voces más recientes. Pero con detenimiento se perciben matices, búsquedas inquietantes. Un afán de originalidad, a veces. Peligro de que la preocupación de novedad pervierta las formas y haga que el poema se quede en eso, en aventura formal. Es entonces cuando la esterilidad amenaza y disuelve el posible poema completo, la pureza de la prístina voz. Si en época ya distante alguien pudo llegar a decir que un «adonais» era igual que otro «adonais», era porque las formas, más cerradas entonces, no dejaban ver el bosque de cada unidad significativa e íntima. Ahora el verso, más libre, más abierto, dicta al poema una andadura —lenta u oscura— que puede dar a la totalidad de un libro características de opacidad, de poesía que se oculta demasiado en la propia apertura del versículo largo, irreal o surreal. Pero siempre la palabra verdadera se alza luminosa en casos determinados, por más que la preocupación del joven poeta por aparecer original envuelva su cálido mensaje con nieblas quizás innecesarias.

* * *

EN todo este tiempo, después de todo este tiempo, dificultad de elegir entre las más interesantes lecturas. Siguen muchos valores en la hornacina ya lograda —tómese el término en su más estimable acepción—; no importa que su voz no suene o lo haga de manera infrecuente. Por otra parte, los valores nuevos es lógico que

tarden en abrirse camino, en lograr la señal definitoria y diferenciada. No valen engaños, engaños a sí mismo y a los demás. La poesía, tan generosa de sí, nunca perdona los fraudes, los ecos, que el poeta dijo. Pasan éstos como su entidad manda. Irá debilitándose terca, y cruelmente acaso, la voz que no se busca a sí misma, que no se persigue desde la inocencia primera y siempre singular.

También habría que decir algo de las influencias. Están ahí como un pozo luminoso que invita para después destruir al atrevido. No obstante, no sé si la más joven poesía mira atrás menos que en otras ocasiones. Cuando lo hace «con ira» también se denuncia el genio del denostador. Pero, en general, se sigue golpeando el hierro, tantas veces frío, del lector que se evade, que dice que no entiende o no quiere entender.

* * *

HABLABAMOS de la elección en los últimos meses. Un libro interesante de poemas, el de Manuel Ríos Ruiz: *Tiempo íntimo*, antología muy completa con la totalidad de su última poesía amparada bajo la nominación: *La paz de los escándalos*. También nos ofrece la poesía completa de *Amores con la tierra* y *Los arriates*. Un lenguaje servido por temperatura constante, por motivación o motivaciones profundas y continuas. Casi no nos deja este poeta un momento de respiro dentro de sus versos. Cada uno de sus libros, a la manera de *El Oboe*, tan justamente premiado con los más preciados galardones, nos ofrece un mensaje continuo, un tono de voz de difícil alternativa. O se entra totalmente en el poema —en los poemas— o nos quedaremos definitivamente fuera de él. Ya habló Ortega, y otros antes y después que el maestro, de lo vegetativo en el andaluz. Manuel Ríos es como una selva de vegetación exhuberante. Riquísimo siempre de vocabulario, encendido y sabio al mismo tiempo —¿no es esto lo barroco?—, eleva sus poemas a una categoría significativa y verbal con características muy perso-

nales. Esa vegetación arranca de su más profundo andalucismo, donde clava sus raíces, pero se siente elevada después por peldaños culturales del mejor cuño. Buen lector, buen gustador del lenguaje, parecerá a veces que la pirotecnia de neologismos o regionalismos sobresaltadores nos va a entregar unas llamaradas extrapoemáticas; pero siempre el lírico de fortaleza concisa sujetará la palabra al justo redil del que no pueda escaparse. No sé por qué esa manera tan andaluza, antigua y señorial de Manuel Ríos me lleva a aquellos versos de Lorca cuando su protagonista corta limones redondos y los va tirando al río hasta poner el agua de oro. El autor de *Tiempo íntimo* también parece que tira los vocablos de manera luminosamente preconcebida para enrarecer o enriquecer el aire donde se desenvuelven sus intuiciones. Aquí lo andaluz se ensaña en su cantar y pasa por mucho más abajo que la copla, o la similitud, o la frase felizmente reencontrada. Góngora —un Góngora de emocionados laberintos— presidirá muchos de estos poemas... «Sí, padre, estuviste, estás erguido, rabadán y valiente ante el envilo, caldeado pulso, sincero, aperaltado...» La cadena verbal se compromete siempre con la intimidad del poeta que rompe cielos, ciclos, absolutamente sorprendentes y personales.

* * *

SI; un andaluz es siempre un andaluz. La perogrullada está pensada. Manuel Mantero, este exiliado de Sevilla —todo andaluz es un alejado de su raíz— en *Ya quiere amanecer*, muestra una vez más su profundo discurso poético que se conduce por una galería finísima donde nada se puede romper o distraer. Aquí la palabra es un río dulce y suave —no importan las sacudidas que se afirman con la excepción— que va de Garcilaso y vuelve a Garcilaso, que va de Luis Cernuda y vuelve a Luis Cernuda. Acudo a los nombres señeros para dejar bien definido el curso de este verso tan consecuente desde su nacimiento hasta su final. Las apoyaturas en pasajes de *La Celestina* atestiguan la vocación clásica de Mantero. El verso aislado ocupa muchas veces en nuestra atención la calidad y la cantidad de un poema completo. «Descubrí que vivir es olvidar lo que le sobra al día...», o «Iguales son mujer y hierbabuena = crecen mejor en el agua que pasa...»

Poeta para ser leído muy despacio dando tiempo a que toda la música interna de cada poema nos embriague y nos enajene hasta tocar su mármol primitivo, el de «la estatua en flor de quien nació en la espuma».

GLORIA FUERTES, POETA PARA TODO (Y DE GUARDIA)

Por Arturo DEL VILLAR



Gloria Fuertes ha cumplido ya sus veinticinco años de poeta de guardia, puesto que fue en 1950 cuando apareció su primer libro, *Isla ignorada*. Para celebrar el aniversario, reúne en un grueso volumen de casi 400 páginas las que ella titula *Obras incompletas*, aunque sólo recoge poemas de sus libros para adultos y no los cuentos o poemas para niños, de modo que la titulación es doblemente incompleta, por parcial y por eso, por incompleta. Dámaso Alonso, «que es no sé qué de la Academia», según explicó Gloria, hizo la presentación del libro en uno de esos actos en los que se anuncia que se servirá una copa de vino español, y después resulta que de vino nada, aunque el tinto con sifón le va bien a muchos poemas de Gloria, por lo castizos. Dámaso Alonso trató de resumir en pocas palabras las calidades estilísticas de los poemas que presentaba, y señaló su ausencia de cualquier sometimiento a las preceptivas, pese a lo cual resultan preceptivos. Habló también de las aliteraciones, paronomasias y todos los retoricismos que a Gloria le salen por las buenas en sus versos, y ella dijo que no sabía lo que eran esas cosas, pero que bueno, que será verdad, porque ella tiene una receta muy simple para escribir poemas:

*Y así contar lo que pasa
—¡nunca sílabas contar!—.
Y nace solo el poema...
Y luego la habilidad
de poner aquello en claro
si nace sin claridad.*

Será por eso por lo que sus libros se agotan en seguida, digo yo. Y por eso será por lo que graban sus poemas en discos que se venden casi tanto como las canciones de moda. Seguramente es también por eso por lo que a los niños les encantan sus guiones televisivos y sus cuentos. Un año el diario *Pueblo* la eligió entre los populares, y ya es difícil ser un buen poeta y además ser popular, ya es casi imposible; pero ella lo es, lo era antes de que *Pueblo* la seleccionara, y lo seguirá siendo. Además, siempre es actualidad, con libros o sin ellos; siempre es cordial y afectuosa con todo el mundo: a diario le llegan cartas y versos de jóvenes que desean publicar sus versos y le piden consejo y ayuda; las chicas, sobre todo, recurren siempre a Gloria Fuertes con sus escritos para que opine. Gloria lo hace, a pesar del poco tiempo libre que le queda después de escribir sus propios trabajos. Que sí, que es poeta de guardia, como tituló

un libro en 1968 y ahora ha grabado en un disco en su voz; porque no es lo mismo leer o escuchar versos de Gloria leídos por otra persona que oírse los a ella misma: cómo carga de intención ciertas palabras o las modifica sobre la marcha, cómo arrastra las sílabas cuando quiere.

Gloria vive en el séptimo cielo —perdón: piso—, a la izquierda, claro, de una casa nueva, en un barrio nuevo de su Madrid, que ya no es el que era, y menos en el distrito dieciséis. Cuando no suena el timbre de su puerta, suena el timbre de su teléfono, pero el caso es que no hay un minuto de silencio en su casa. ¿Cómo se las arregla para escribir si quiere atender a tanta consulta? En la sala donde debió de escribir *Sola en la sala* hay un dibujo de Rafael Alberti con esta dedicatoria: «Para Gloria Fuertes, gran poeta, su amigo Rafael Alberti.» También cuelgan de las paredes varios cuadros de una pintora naïf amiga suya, todos muy graciosos. Hay muchos cachivaches sobre los muebles; por ejemplo, pisapapeles, y también muñecos que figuran los personajes de sus cuentos; hay algunos trofeos que le han concedido los organismos más variados (flores naturales no ha conseguido nunca; por eso escribió una vez que pen-

saba comprarse a plazos una, como las que regalan a tantos poetas de esos que andan por ahí vendiendo su sonetillo al primer Ayuntamiento que lo quiera). Le gustan las plantas: en un tiesto crece un fantástico «amor de hombre» que se descuelga hasta el suelo, para que aún digan que el amor del hombre es efímero. Los recuerdos se mueven por la casa sin que les invite nadie a hacer acto de presencia; pero es que los recuerdos son así, y a ver quién puede con ellos. Gloria los encierra a menudo en sus poemas y se queda tan tranquila por el momento.

Hoy viste un pantalón a cuadros que le sienta fatal, dicho sea en confianza, aunque eso no le preocupa ni poco ni mucho, y una chaqueta de punto que tampoco la favorece nada. Lleva el pelo muy corto, luciendo las canas, porque para eso las tiene. Nació un 28 de julio, «hace más de medio siglo (ahí que cada uno ponga lo que quiera)», así que su signo astrológico es Leo, y, por consiguiente, su planeta, el Sol; su elemento, el fuego; su color, el amarillo; su gema, el rubí; su flor, el heliotropo, y sus animales, las fieras. Como acostumbra a contar su vida en sus versos, y suele relatarla desde el principio, es fácil sacar conclusiones; así, por ejemplo, en el poema que titula «Nota biográfica» recuerda en lo posible: «Gloria Fuertes nació en Madrid / a los dos días de edad, / pues fue muy laborioso el parto de mi madre... / A los nueve años me pilló un carro / y a los catorce me pilló la guerra»: de aquí se deduce que Gloria Fuertes, la mentada, es coetánea de José Hierro, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, esa generación que vio cortada su adolescencia por las bombas y el hambre y que ha quedado marcada por el dolor, como Gloria explica en otra «Autobiografía» de su libro *Aconsejo beber hilo*: «De pequeña / fui a un reformatorio y a un colegio gratis. / De joven fui al dolor / y en el verano a un preventivo, / ahora voy a todas partes»...

Lo mejor de Gloria es que siempre habla muy en serio, aunque sin ponerse seria; dice las cosas con un pareado ripioso y así resultan menos violentas, pero en cuanto uno se para a meditarlas observa la intención denunciadora. Es que le ha tocado en la rifa de la vida un período bastante difícil, y ella lo va pasando lo mejor que puede, poniendo buena cara a los problemas, a ver si así se dejan resolver antes. Hace poco escribía que «Puede darse paz triste, / nunca guerra alegre», y como quiera que los periódicos sólo hablan de guerras en el mundo, no es sencillo tener alegría. Y, sin embargo, la sociedad de consumo continúa consumiéndose como si no sucediese nada; por eso ella está de guardia, poeta de guardia para lo que ustedes necesiten.

—Oye, no sé si lo de poeta es por generalizar la profesionalidad o te lo aplicas a ti misma. ¿Tú prefieres llamarte poeta o poetisa?

—A estas alturas te contesto con un breve poema: que me llamen lo que quieran, que a mí no me importa nada mientras que a mí no me llamen la finada. Es tan serio eso de escribir poemas que me parece informal que me llamen poetisa. La poesía no es cuestión de sexo: mi poesía es femenina y muy fuerte. Yo perteneceré al sexo débil, pero mi talante (que diría un filósofo) es fuerte, y no dejo de ser femenina por eso.

—Es que hay apellidos bien puestos. ¿A quién has salido, como suele decirse en puro castellano?

—Yo no sé a quién he salido; mis padres ni eran políticos ni eran poetas. Remontándonos a los siglos, seguramente habrá habido entre mis antepasados políticos y poetas, porque esto no sale por generación espontánea. Además, mi padre, que era trabajador-trabajador, quiero decir obrero, siempre estaba con un libro en la mano; conocía muy bien a los clásicos.

—¿De qué barrio eres?

—Del más castizo de Madrid: del Lavapiés. Nací en la calle de la Espada, esquina a Progreso, hoy Tirso de Molina.

—¿Cómo fue tu vida hasta que te cogió la historia?

—Tuve una niñez pobre pero alegre. Mi juventud fue alegre pero triste.

—¿Cómo se cose eso?

—Me dio mucha alegría cuando descubrí que quería mucho a alguien que no era de mi familia.

—¿Un perrito, un gatito?

—Nooo; una persona. No digo nombres, pero era persona humana. Y me dio mucha tristeza tener que dejar de estudiar lo que entonces era el bachillerato para ponerme a trabajar. Entré en una fábrica metalúrgica de contable; ya sabía aritmética para llevar la contabilidad sin máquinas, porque entonces no se contaba con máquinas calculadoras y había que contar con la mente. Y después siguió la tristeza, porque tres años de mi primera adolescencia los pasé bajo la garra de la guerra. En mi vida he pasado ni más hambre ni más sustos que entonces.

—¿Y qué hiciste además de pasar hambre?

—Pues pasar más hambre y escribir poemas de amor; aun los que escribí de indignación tenían mucho amor.

—¿Cuándo empezaste a escribir?

—Creo que en serio, ya con algo presentable, empecé cuando tenía catorce años, más o menos. Comencé escribiendo poemas y cuentos a la vez; cuentos para niños, porque como yo era una niña me quedaban bastante bien.

—¿Y a publicar?

—Después de la guerra cogí unos cuentos, unas historietas en pareados, de esos que suelen gustar mucho a los niños, y me fui a un semanario infantil que se llamaba Maravillas. Los entregué y me dijeron la terrible frase de «Vuelva usted mañana.» Volví y me anunciaron que estaban aceptadas las historietas y que estaba aceptada yo si quería ser redactora del semanario. Me temblaban las piernas. Decidí cambiar las cuentas por los cuentos y me quedé fija; ganaba trescientas pesetas al mes, con las que pude independizarme, marcharme a vivir a una pensión: mi padre se había vuelto a casar y yo deseaba irme de la casa.

—La historia de la madrastra, como en los cuentos.

—Nunca he escrito ningún cuento de madrastra mala. Lo he vivido y me basta. Hay cosas que basta con vivirlas.

—De modo que empezaste pronto a publicar cuentos, pero en cambio tardaste en imprimir tu primer libro de poemas, *Isla ignorada*, puesto que no apareció hasta mil novecientos cincuenta.

—Todos sus poemas eran antiguos, de la época de la guerra. Lo que pasa es que en aquellos años, con la carestía de papel y de todas las cosas, sin ser conocida, resultaba difícil editar un libro de versos.

—¿Ya hacías autobiografía lírica?

—La mayor parte de mis poemas son autobiográficos, antes y todavía. Soy muy «yoísta» (eso entre comillas), pero mi yoísmo es muy expansivo: cuento lo que me pasa, que es lo que os pasa; o lo que siento, que es lo que sentís. Lo que ocurre es que leer cualquier libro mío es conocerme a mí: aunque se trate de un poema a un ciprés o a una mesa, siempre «salgo» (entre comillas) yo también.

—Hay muchos poetas que se arrepienten de su primer libro. ¿Y tú?

—Si me tuviera que arrepentir de haber publicado algo, sería de algún poema que dejara triste al lector. Hasta las cuestiones más dramáticas procuro decírlas de tal manera que la lágrima se convierta en sonrisa.

A veces he conseguido llegar por el dolor al humor, pero no un humor amargo ni negro, ni nada, sino humor-humor, sin color.

—Sin embargo, de vez en cuando asoma en tus poemas la tristeza, especialmente en los de *Sola en la sala*.

—Mi temperamento y talante son lo antitriste, pero hay circunstancias exteriores que me tuercen esta vocación a la alegría. El libro que recuerdas lo escribí en una de las crisis peores de mi vida, y ni siquiera pensé en publicarlo; pero el editor insistió tanto, que al final tuve que dárselo. Por eso empiezo pidiendo disculpas a los lectores por darles unos versos tan tristes.

—Tu iniciación en la poesía fue en momentos trágicos; cuando te diste a conocer se ponía de moda, dicho sea con perdón, la llamada poesía social. A ti la crítica te ha definido más de una vez como poeta social. ¿Cuál es tu adjetivación propia para tus versos?

—Yo no le pongo adjetivos a la poesía; simplemente, tartamudeo po-e-sí-a. La crítica casi siempre me pone unos adjetivos muy positivos; me da no sé qué decirlo, pero es verdad.

—Se nota que tus versos son naturales y que no te preocupas por las rigideces estilísticas; pero juegas mucho con las palabras, generalmente para conseguir unos efectos irónicos del mejor conceptismo. ¿Te aparecen así por las buenas o construyes las frases hasta que quedan a tu gusto?

—Los versos me salen solos; nunca corrijo ni elaboro nada. Es mi estilo de escribir, el natural. Se me ocurre una idea de pronto, sin yo provocarla, en cualquier sitio, y si me parece que tiene posibilidades poemáticas, la anoto en un trozo de papel, en una servilleta de bar, en donde sea, y más tarde, en casa, la escribo.

—¿Tienes unas horas predilectas para escribir, en las que te resulte más sencillo hacerlo porque encuentres más a mano eso que es costumbre definir como inspiración y que nadie sabe lo que es?

—Suelo escribir a media mañana o a media noche: a media mañana estoy muy descansada, y a media noche estoy muy excitada, dos cosas muy necesarias para la producción.

—¿Ocurre lo mismo con los cuentos infantiles?

—A ver cómo te explico la diferencia: yo puedo empezar a escribir un poema sin saber lo que va a resultar. Pero si se trata de escribir un cuento para niños la cosa es más complicada: hay que tener claros el argumento, los personajes, las situaciones y saber cómo va a terminar. Son dos técnicas distintas. Yo soy capaz de escribir un poema cualquier día, y en cambio un cuento, no; necesito estar tranquila, tener paz, hacer un esfuerzo para alejar las preocupaciones y ponerme en el lugar del niño.

—¿Sabes lo que opinan los niños de tus cuentos?

—Les gustan mucho. Cangura para todo lo leían en varias escuelas, y tengo un montón de dibujos que hicieron los niños sobre los personajes. Es precioso ver cómo les llegaba el cuento y cómo interpretaban a los personajes. También conservo cartas de algunos niños.

—Seguramente tu popularidad entre los chicos se deberá a los programas de la «tele».

—Soy especialista en programas infantiles en Televisión Española. Escribo guiones, que suelen ser cuentos, y además unos poemas especiales para niños, que se pasan semanalmente, para iniciarles en la poesía.

—Me parece que la canción de *Un globo, dos globos, tres globos* es tuya.

—Sí, es mía, y me encanta cuando se la oigo cantar a los chavales por la calle. Me entra algo que no sé definir.



—Hay quienes aseguran, y suelen ser psicólogos y educadores, que la televisión deforma a los niños.

—¡Qué los va a deformar! Les deforma ver espacios que no son adecuados para ellos, sobre todo las películas de violencia, llenas de guerras y matanzas. Eso sí, porque agudiza el instinto bélico innato del niño. Pero si ven sus programas, los preparados especialmente para ellos, no hay cuidado. Se estudian mucho los espacios infantiles, precisamente para formar a los niños.

—¿Cómo crees que debe ser la literatura infantil en general, tanto los cuentos como los guiones de cine o televisión?

—Lo importante es captar su atención desde el primer momento, y que el cuento, el poema o lo que sea les mejore sin que se den cuenta. Aparte esta cuestión técnica, me parece que la literatura infantil debe ser alegre, realista y fantástica. Yo he acabado con los ogros, las brujas, las hadas y todas esas bobadas. Si el cuento para niños es bueno, también les gusta a los mayores, y si es malo para los niños, también lo es para los mayores. Pero lo primero de todo, repito, es hacer que el niño se interese por lo que oye, que se meta en la narración con inquietud.

—¿Te conocen los niños de tu barrio?

—Este barrio donde vivo es muy poco barrio, está europeizado. Así todo, los niños me conocen, y cuando me encuentran por la calle me dicen: «Hola, Gloria.» Pero lo estupendo es lo que me ocurrió en Puertollano, hace poco: Había ido a dar una lectura de mis versos a la juventud de allí, que es casi toda trabajadora. Al otro día fui a dar un paseíto por la plaza...

—Como los toreros.

—No, yo había «toreado» la víspera y me concedieron dos orejas. Bueno, pues yo paseaba por la plaza cuando me llamaron unos niños: «Gloria, Gloria»; se me acercaron y me daban un cuaderno y un lápiz y no sabían decir la palabra «autógrafo», que es lo que me pedían.

—En algunos poemas de los que escribes para mayores sin reparos a veces imitas las canciones infantiles y vuelves a los juegos de palabras. Recuerdo, por ejemplo, eso que dices de que «la tierra es niño vestido de azul con su metralleta y su canesú».

—No siempre se van a adaptar obras de personas mayores para chavales; alguna vez hay que hacerlo al revés.

—Si no te enfadas, te planteo una pregunta muy cursi, considerando que seguramente las preguntas no son cursis, sino las respuestas: ¿qué es la poesía para ti?

—Lo es casi todo. Y no digo todo porque resulta un poco fuerte. Es casi todo porque la encuentro en casi todas las cosas.

—¿Y en qué casi no la ves?

—La poesía huye sólo del Mal, con mayúscula. Puedo verla en lo sucio, en lo pobre, en lo triste, pero nunca en el Mal. Todo es motivo para un poema, menos el Mal.

—¿A qué te dedicas, aparte de escribir?

—A escribir. Hasta hace un año daba clases de literatura española contemporánea en las universidades norteamericanas que traen estudiantes a Madrid. Yo, que nunca fui a la Universidad como alumna, he sido profesora universitaria. Una de las alegrías mayores que he recibido fue cuando me invitaron, en mil novecientos sesenta y uno, a enseñar poesía española en la Universidad de Buchnell, en Pennsylvania. Ahora, como te decía, me he concedido esta autobeca de no trabajar más que en lo mío, que es el escribir, y empiezo a vivir de ello. Cosa muy difícil y que me ha costado más de cuarenta años.

—¿Conservas muchos poemas inéditos?

—Tantos como los editados. No necesito hacer más que sentarme a la máquina y ponerme a copiar lo escrito para que salgan un montón de libros. Los poemas muy tristes seguramente no los publicaré, pero no son muchos, porque prefiero buscar siempre lo que tiene la vida de bonita.

—¿Y qué es lo que tiene?

—Tardaría mucho en contártelo, pero he descubierto que sí, que la vida es bonita.

Lo que pasa es que como regamos la tristeza y la angustia, dejando que se sequen los tiestos de la alegría de vivir, nos quedamos en el pesimismo. Lo más importante de la vida es estar vivo y mejorar al que está «muerto». Además de realizarse en el trabajo, como ahora se dice, hay que querer, querer, tener amigos, y ya el completo es tener amor, un amor.

—¿Prefieres amar o ser amada?

—En la pareja prefiero que me quieran más a mí, porque por mucho que me quieran no me van a querer tanto como yo quiero. Necesito notar que me quieren.

Así es Gloria Fuertes, la autora de *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, premio Guipúzcoa de poesía, y de *La gata Chundarata y el pulpo Mecanógrafo*, por ejemplo, entre diez libros de poemas para mayores y otros tantos de cuentos y poemas para chicos. Así es Gloria, que continúa de guardia para la poesía ahora lo mismo que en 1968, cuando el libro *Poeta de guardia* vio la luz con toda fortuna, ya que tanto la madre como la criatura fueron muy alabadas por la crítica. Gloria es todo eso que ella ha explicado:

Gloria Fuertes
antipoeta
teóloga-agricola
diputada en cortes
de mangas
profesora en partes
—comadreja—
puericultora
archivera
hechicera de cartas
perita en dulce
—sus labores—
doctora en bordados a mano
y a máquina
campeona de «pentalón» corto.

Y además de todo eso, que sí que lo es, Gloria es amiga de la humanidad entera y escribe para consolar al triste y ayudar al melancólico, demostrando que la vida es una cosa muy seria para tomársela en serio, así que lo mejor es sonreír, como ella hace, y dejar que siga la procesión por dentro, que a lo mejor se equivoca de camino y desaparece.

laboralmente, ¿que es un escritor?

Seguimos: LA ENVIDIA

Por Eduardo TIJERAS

La envidia es un apasionante tema de estudio. Nada más que en un intento de definición de la envidia echaríamos páginas y páginas. Mucha gente tiende a confundir la envidia con la necesidad. Mucha gente tiende a confundir lo que no son más que estrictas reivindicaciones sociales con la envidia. Para una auténtica aproximación al tema de la envidia es preciso separar todo aquello que resulta legítimo en la ansiedad natural de los seres humanos por igualarse y disfrutar las mismas sinecuras. El resto es envidia, es decir, una actitud esquizoide e histérica respecto a la sociedad, a lo que nos rodea.

Tanto la envidia como la gula o el erotismo, entre otros factores, precisan un elemental entarimado para empezar a manifestarse. Un individuo que no come hace tres días no puede padecer de gula: padece, sencillamente de hambre. Un sujeto que no haya tenido desde hace tiempo relación con mujer, en el sentido bíblico, ¿cómo va a ser erótico? Es un ser biológicamente frustrado, nada más. El erotismo podría surgir a partir de la satisfacción natural. Con respecto a la envidia ocurre algo parecido, y para que ésta adquiera re-



lieve es preciso se den ciertas premisas, ciertas correlaciones e identidades sociales; hay que pertenecer a un grupo con metas e ideales parecidos. Yo no puedo envidiar ni al jefe del Gobierno ni a mi cartero, pero sí puedo envidiar a mi amigo más íntimo, al que teórica y prácticamente quiero más y me entiendo mejor. Lo que el pobre siente respecto al rico no es envidia: es un sentimiento legítimo de clase desheredada y deseo de corrección social. Lo que las distintas clases sociales sienten *entre sí*, dentro de los gremios, referido al

asunto que nos ocupa, ya linda los misteriosos predios de la envidia, que es en realidad un síntoma de egolatría herida, de estimación propia disminuida por la sensación del éxito ajeno, por un privilegio de la suerte inmerecido o, sencillamente, por falta de información del proceso que se yergue con caracteres envidiables. La envidia, por un lado, es sórdida—muestra a los hombres ridículos, competitivos, orgullosos, suficientes—y quizá, por otro lado, dote de la agresividad necesaria para no perecer. Por otra parte, nadie se reconoce en

el acto de envidiar. El protagonista de la envidia no se siente envidioso, sino simplemente que es víctima de una injusticia o, en cualquier caso, la envidia es tan sutil que no llega ni siquiera a corporeizarse y se disfraza de mil maneras distintas, en las que el desprecio, la superioridad tajante, la indiferencia sistemática y convencida y la desestimación a ultranza preparan las necesarias cortinas de humo que envuelven la escasa capacidad de introspección del presunto envidioso.

Hay que partir de la base de que la envidia, la rivalidad, los celos, se producen en todas las profesiones y grupos, con sus disfraces y variantes. Funciona a todos los niveles. Sin embargo, yo me atrevería a decir que en el mundillo literario la envidia o sus juguetonas hijastras adquieren un relieve particular. Precisamente por su misma precariedad. Envidiar un trasiego de fortunas parece lógico. Pero que en el seno de la literatura, donde se pelea a costa de mucho esfuerzo por una bicoca triste, se levanten tempestades de envidia, como se levantan, nos llena de estupor. Los literatos son como las mujeres pequeñoburguesas pueblerinas que se reúnen a merendar o a jugar al tresillo. El despellejamiento envidioso no tiene fin. Se habla con desprecio, paternal, superiormente. Los juicios críticos que se emiten en las tertulias dan arcadas. Tareas de años quedan destruidas con una palabra chistosa. Bajo la mirada del envidioso todo respira favoritismo, injusticia, mala fe. Todo es una «merienda de negros». Nadie vale nada, salvo él, que es la conciencia de la historia. Cuando un amigo publica un buen libro es posible que sintamos un alfilerazo en el costado, como si de pronto nos hubieran despojado de algo valioso, como una agresión violenta a la laboriosa astucia del avestruz. La envidia es casi un pudor, una muletilla de relación social, una forma de hablar, un resentimiento. Los avestruces adoptan posturas raras. Uno puede pasarse cinco años publicando artículos sistemáticamente en un periódico y nadie de alrededor dirá ni pío. Uno, por las razones que sean—aburrimiento, cansancio, ruptura, falta de compensación económica o excesivas limitaciones—, deja de publicar sistemáticamente en el periódico, y nunca faltará entre los que no decían ni pío el siguiente comentario: «Hombre, hace tiempo que no veo ningún artículo tuyo.» Hay un amigo que me tiene aterrado. Suele leer, por casualidad o porque yo se lo facilito, casi todo lo que escribo. Así lleva años, pero sólo recuerda mis errores. Yo soy yo y mi error. Cuando nos aburrimos dema-

siado o se irrita contra mí por alguna razón ignorada extrae implacablemente la caja de los errores y me los grita a voz en cuello, uno tras otro, errores de hace quince años, y si hay personas delante, mejor. Debe ser por las enseñanzas contenidas en la teoría de la evolución. Otro amigo es particularmente feroz a la hora de descomponer y dejar sin efecto todo el mecanismo literario español. Es famoso por la agudeza de sus críticas. No respeta a ninguna figura, desde Menéndez Pelayo al último ganador del premio Adonais. Fulmina reputaciones, machaca cualquier amago de consagración (algunos muertos se salvan, justo es decirlo). Pues bien, mi amigo sería normal dentro de la categoría de los ácidos corrosivos. Ha adoptado esa actitud. Bien, todo no van a ser parabienes. Pero un día se puso tierno, admirativo, comprensivo... Hablaba de sus propios poemas, claro. Mi amigo no es normal. Y aquí reside un componente de la envidia: la incapacidad de desdoblarse en la generosidad, la ignorancia de que también puede haber un sentido crítico positivador.

Cuando se es algo veterano en las lides literarias no resulta difícil caer en el horrible pensamiento de que obtener privilegios —sinecuras, prebendillas, algo de apoyo y consideración— no depende estrictamente de la valía, sino de un concurso de circunstancias en las que la palabra más dura alude a «servilismo» dentro de los intereses propuestos. Creer en el exclusivo patrimonio del talento es de adolescentes puros. Ahora bien, creer absolutamente en que el talento puro no funciona nunca es propio de los que le han otorgado carta de naturaleza a la envidia. Pero es verdad que la grandeza de escribir se apoya en la indiferencia de los demás. Si no, ¿de dónde se iba a poder sacar la necesaria energía? Todo lo que no sea alimentar la envidia es mediocre. Todo lo que no sea envidiar un poco nos mata otro poco. Pero el miserabilismo consiste en pretender objetivar la envidia, elevarla a juicio de validez general.

La envidia existe, en efecto, a todos los niveles. Tiene una función: la prevalencia del yo. Es la antigua ley de la selva pasada por el cedazo de la civilización. Yo también soy envidioso. Envidio las palabras que escriben los otros. Cada palabra escrita por los demás me llega como definitiva, insustituible. En cambio, con las palabras mías siempre tengo la impresión de que podía haberlas sustituido perfectamente por otras sin que variara el sentido o sin que importara variar el sentido. El lector ni se da cuenta, por supuesto. Pero yo envidio la imposibilidad que tengo de ser mi lector.

“A CLOCKWORK ORANGE”

LA NARANJA MECÁNICA

Por Juan José PLANS

—¿Y ahora qué pasa, eh?

ANTHONY BURGESS

a) El hombre es una *criatura agresiva*. Nos define así el psiquiatra Anthony Storr, muy seguro de no equivocarse. No seré yo quien le contradiga tan severa —por lo que entraña, por lo que abarca— afirmación, ratificada a diario por los hechos, y harto dispares, que acontecen. Es duro en palabras. «Nuestro salvaje trato mutuo no tiene paralelo en la naturaleza.» Nos dice que, salvo excepción de ciertos roedores, no hay más vertebrados que el hombre capaces de matar habitualmente a miembros de su misma especie, y que ningún otro animal disfruta practicando la crueldad sobre otro de su misma clase. Casi, para Anthony Storr, y medidos por la violencia, somos la más imperfecta especie —«la más cruel y despiadada que jamás haya pisado la Tierra»—, incapaz durante siglos, desde el principio de nuestra andadura, de lograr eso que cada vez se nos antoja más utópico y que se llama paz. Porque, «aunque podemos retroceder horrorizados cuando leemos en un periódico o en un libro de historia las atrocidades que el hombre ha cometido con el hombre, en nuestro fuero interno sabemos que cada uno de nosotros alberga dentro de sí los salvajes impulsos que conducen al asesinato, a la tortura y a la guerra».

Pero también reconoce, como expusiera el historiador Edward Gibbon, que el hombre no habría logrado ni tan siquiera sobrevivir en caso de no estar dotado de agresividad, de una dilatada capacidad de agresión. «Es una paradoja trágica que las mismas cualidades que han producido los extraordinarios éxitos del hombre sean también las más idóneas para destruirle», dice. Sin sentido agresivo, sin el aspecto activo —base de la realización intelectual del logro de la independencia—, el hombre no habría podido dirigir no sólo su vida, sino también el mundo. Pero esa misma agresividad mal encauzada —llevada al terreno de la destrucción y de la crueldad— es nuestro mayor enemigo, que puede llegar a eliminar la especie. El hombre no debe asustarse de ser agresivo, sino de emplear esa agresividad como violencia, como arma en contra suya y de los demás. Pero mientras no se asuste de tal cosa, todo esfuerzo es inútil. De ahí que toda resolución encaminada a detener la violencia poca efectividad tendrá mientras el hombre

siga usando de una de sus cualidades en sentido negativo; es decir, la agresión para la violencia y el caos, y no la agresión que ha dado fuerzas e impulso al hombre para dirigir, crear, influir y engrandecer no solamente a su especie, sino también a las demás.

b) Nos encontramos en una época de grandes progresos científicos —la ciencia, para el hombre moderno, también significa esperanza— y de no menos espectaculares logros tecnológicos —la técnica, prueba capital de creernos actuar en razón de auténtico saber—; en un siglo en el que la humanidad ha dado un gran salto —y no sólo porque tal cosa dijera el astronauta Armstrong al poner el pie en la Luna—, haciendo posible infinidad de cosas que en tiempos anteriores se pensaban inalcanzables o se tomaban como tema de más o menos ociosas especulaciones; en una década —¿«felicis años setenta»—, se dirá en el futuro?— en la que ya son pocas las cosas capaces de asombrarnos, pues, pese a la revolución que signifiquen, estamos acostumbrándonos a tomar por sencillo y factible lo que aún en un pasado reciente se catalogaba de portentoso. Lo que antes era ficción, ahora es ciencia; lo que antes era sueño, ahora es realidad; lo que antes era cábala, ahora es resultado. Y no rechazamos el pensamiento, por lo que esperamos que acontezca en el devenir y gracias a nosotros, de que llegará un día «en que la posteridad se asombrará de que hayamos ignorado cosas tan claras», como dijo Séneca hace dos mil años, profetizando y desafiando así a los reaccionarios e inmovilistas que le eran contemporáneos. Aunque igualmente es cierto lo que dice Gueorgui Babat, investigador: «Las ideas del científico, las del inventor, pueden proyectarse hacia el futuro, pero es necesario por ello que afirme sus plantas en la realidad de la tierra. En la historia de la técnica ha habido casos en que inventos brillantes han tenido corta vida. Son muchas las ideas creadoras, son muchas las semillas del futuro que maduran hoy en la ciencia, en la inventiva, pero no todas dan brotes.» No obstante, los progresos científicos y tecnológicos llevados a cabo en nuestro siglo no dejan lugar a dudas a las incontables, quizá infinitas, posibilidades que tiene el hombre en el futuro.

Progresamos —palabra que, no sé la razón, me parece contener algo de magia—, creamos, evolucionamos. Todos estamos de acuerdo en esto, no cabe el negarlo. Es algo que se comprueba fácilmente no cada año o mes, sino cada día. Pero hay algo que no marcha bien, que no está acorde con lo que he dicho hasta ahora, que desentona o que no va a tono, y, por cierto, desafina de forma muy estridente. Porque, mientras por una parte se engrandecen nuestros conocimientos y posibilidades, o al menos eso parece, por otra nos quedamos estancados o, lo que es peor, retrocedemos. Baste mencionar algunos ejemplos, como esa represión sangrienta en la que más de cuatrocientas personas fueron muertas a martillazos en la provincia de Acholi, en Uganda (¡cómo recuerda crueles torturas que parecen renacer de antiguos y oscuros siglos!), o esa especie de *slogan* que utilizan los terroristas de Belfast y que reza «Un tiro, un muerto», con ánimo de cundir efectos desmoralizadores más que ahorro de municiones. ¿Para qué seguir? Cada cual puede hacer su particular lista de horrores —horrores humanos, y qué pena tener que decirlo—, de esos que a diario se tiene noticia. En efecto, algo no marcha bien.

c) El futuro es problema del hombre moderno, nos dice Eugen Böhler. Grave responsabilidad, pienso, atendiendo principalmente al acontecer histórico. Quizá no estemos capacitados para resolverlo, tal vez por no entender el enunciado —aunque, como en los problemas matemáticos, los datos necesarios nos son conocidos—, siendo así imposible obtener el resultado apetecido. Quién sabe, hasta cabe sospechar que nos entretenemos —un pasatiempo muy arriesgado, de fatales consecuencias— en oscurecer el enunciado del problema, en trastocar los datos, en prolongar indefinidamente el laberinto que nos conduce a la solución. Es decir, que con gran obstinación nos estamos engañando a nosotros mismos, poniendo con una ligereza sin límites en peligro a la especie. Porque el hombre, en el reino animal, no deja de ser una más de las novecientas mil especies que pueblan el planeta. Y, como tal, hablando de nosotros como de un producto cualquiera de la naturaleza

—que es el mensaje biológico que constantemente nos recuerda Jean Rostand—, podemos llegar a extinguirnos por muy diversas y dispares causas, siendo una de ellas la autoaniquilación. La Mettrie escribió: «El hombre no ha sido elaborado con un barro más valioso; la naturaleza utilizó una sola y misma masa; sólo varió el fermento.» Ese fermento, que es lo que nos distingue, que nos hace ser diferentes a las demás especies —digamos que se trata de la inteligencia—, es precisamente lo que más se tambalea. Por lo que el futuro, pese a todos los cantos que se le hacen y a las esperanzas que hay depositadas en él, pues se ha convertido en el interés vital dominante, es incierto. Tan incierto como lo fueron los futuros de tiempos pasados. El profesor Eugen Böhler, que es de admirar por su capacidad de síntesis, dice: «Si volvemos la vista atrás, nos damos cuenta de que el hombre nunca ha aprendido de la historia, y así ha sido sorprendido siempre por nuevas guerras y revoluciones, las cuales, por el contrario, se han hecho visiblemente más violentas y amplias de década en década, hasta que, finalmente, la humanidad se encuentra frente al peligro de la autoaniquilación.» Amarga verdad que, si no pretendemos estar ciegos —«ni ver, ni oír, ni hablar», que es un mal consejo—, hemos de reconocer.

d) Y así entra en juego *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*), novela que Anthony Burgess no hubiera podido escribir de no estar el mundo tal como está; es decir, terriblemente dominado por la violencia. Por esa violencia negativa de la que al principio hemos hablado, la que utilizamos para hacer temblar y la que nos hace temblar, la que se desea poseer y a la par alejar lo más posible. El juicio más breve y cierto que se puede hacer de *La naranja mecánica* —llevada al cine de forma maestra, y resultando un filme no menos maestro, por el genial Stanley Kubrick, director de *2001, la odisea del espacio*, *Lolita*, *Teléfono rojo, ¿volumos hacia Moscú?*, *Espartaco...*—, ya lo ha formulado Roal Dahl: «Un libro terrible y maravilloso.»

Indudablemente, *La naranja mecánica* es una novela importante. En ella no se trata solamente de la violencia, sino de

la ultraviolencia. Es decir, se nos plantea la violencia llevada hasta sus límites. O, si lo prefieren, la máxima violencia que en el presente podemos concebir. La obra impresiona, cautiva, sorprende, fascina. Una vez que se comienza a leer, difícilmente se abandona la lectura. Se quiere no llegar al final, sino saber cómo el autor llegará a un final. Y lo logra magistralmente, poniendo el punto final en el preciso instante en que el lector acaba ya completamente aniquilado. El personaje vive para la violencia y de la violencia.

«...Pete le sostuvo las rucas y Georgie consiguió abrirle la rota, y el Lerdo le arrancó los subos postizos, arriba y abajo. Los tiró al suelo, y yo se los machaqué con las botas, aunque eran más duros que una piedra, como que estaban hechos con un nuevo y joroschó material plástico. El viejo veco empezó a refunfuñar no sé qué chumchum —uuff aaf uuf— de modo que Georgie le soltó las gubas y le descargó una buena en la rota desdentada con el puño anillado, y entonces el viejo veco comenzó a quejarse de lo lindo y le brotó la sangre, hermanos míos, y qué hermosa era. Así que nos limitamos a sacarle los platis, y lo dejamos en chaqueta y calzoncillos largos (muy starrio; el Lerdo casi se enferma de tanto reír), y finalmente Pete le encajó una cariñosa patada en el culo y lo soltamos...» (1).

Pero la sociedad que le rodea no es menos violenta. Y muchos más violentos son los métodos —según el autor— para convertirle en lo que dan por llamar persona normal. Anthony Burgess nos presenta un violento y aterrador futuro. Un futuro en el que la violencia y la antiviolencia son una misma cosa: ultraviolencia. Quizá sea una visión limitada en los márgenes de un presente. Pero se trata de un presente intemporal; más un presente que vemos «venir». Es decir, un presente que tomará caracteres más dramáticos en un futuro. La lectura de *La naranja mecánica* pone a uno en total tensión, pese a ser una lectura bastante difícil, pues hay que utilizar en cada página el glosario «nadsat» que se nos ofrece en finalizando la obra. Pero esos términos que acaba uno aprendiéndoselos por ser tan frecuentes, no impiden, y hasta dan otro aliciente, el que uno entre totalmente en la obra. Una obra que da que pensar, que meditar. Creo que, una vez leída *La naranja mecánica*, ya no se puede olvidar. Por lo que significa, por su crueldad en retratar a una sociedad. Una sociedad que es precisamente la nuestra, la de nuestro mundo, la de nuestro presente, aunque en algunos momentos se nos antoje que tanta atrocidad no puede ser propia de nuestra sociedad.

Anthony Burgess nació en Manchester. Ha escrito música de cámara y algunas obras para orquesta, y ha publicado, entre otros libros, *Un ensayo sobre Joyce*, un panorama de la ficción contemporánea y varias novelas. Pero ya siempre será recordado por *A Clockwork Orange*. Una novela que, tal vez, tristemente tal vez, sea como el espejo en el que se ve el rostro esa sociedad que el mismo hombre ha levantado.

(1) En el léxico *nadsat*: *veco*: individuo, sujeto; *ruca*: mano, brazo; *rota*: boca; *subos*: dientes; *joroschó*: bueno, bien; *chumchum*: ruido; *guba*: labio; *platis*: ropas; *starrio*: viejo, antiguo. ANTHONY BURGESS: *La naranja mecánica*. Ediciones Minotauro. Buenos Aires, 1972.



Madrid-España, 15 de enero de 1976



Oscar Esplá en su juventud



Retrato al óleo de Manuel Baeza, expuesto en el homenaje que le tributó el Club Urbis y el Tercer Programa de Radio Nacional

OSCAR ESPLA HA MUERTO

CON la impresión aún reciente del estreno de su ópera *El pirata cautivo*, nos llega la noticia de la muerte de Oscar Esplá. Su inquietud de creador en activo nos hace juzgar su desaparición como una paradoja, y sus casi noventa años, con la fuerza de las razones biológicas, no atenúa el contrasentido.

En 1935, Adolfo Salazar estableció una calificación rotunda: «Manuel de Falla, Joaquín Turina y Oscar Esplá son los músicos españoles que corresponden al grupo de prohombres de postguerra (la europea), y los de una resonancia europea más amplia entre todos sus coetáneos.» Por ello, desaparecidos los dos primeros, Oscar Esplá ha estado hasta hace unos días en la representación universal de nuestra música. Un Oscar Esplá que estudió Ingeniería Industrial, Filosofía y Letras y música; que logró su primer premio internacional (en Viena) en 1910, y que acumuló contactos y encargos desde los puntos más apartados de la geografía a lo largo de su labor creadora.

La música de Oscar Esplá parece concentrada en obras como *Don Quijote velando las armas*, *Canciones playeras*, *Nochebuena del diablo* o *Sonata del Sur*, pero haciendo clara injusticia al resto de sus títulos que pasan de se-

sentar en total. La razón está quizá en que, también injustamente, no todos han logrado la difusión que merecen. En los últimos años se ha vuelto sobre su obra y, sobre todo, se le tributó en 1974 un homenaje, organizado por el Club Urbis y el Tercer Programa de Radio Nacional, que intentó compensarle de muchas ausencias. Y precisaba de esa compensación, porque su experiencia no había sido muy afortunada. En una entrevista, con motivo del estreno de su ópera en la pasada temporada, afirmaba: «Yo tengo una muy mala opinión sobre la cultura musical en España. La tengo porque una de las circunstancias que concurren, a mi juicio, a que muchas obras pasen inadvertidas, porque la gente no sabe, es debido a que aquí no se estudia la música como elemento esencial de la cultura del espíritu.» El comentario tiene una significación especial si tenemos en cuenta que no procede simplemente de un músico, sino de un hombre integrado en la cultura, a través de su licenciatura en Filosofía y Letras y en su carrera de Ingeniero, porque también tuvo clara predisposición para las matemáticas.

Oscar Esplá era alicantino de nacimiento y de profesión. En el fondo de sus mejores obras asoma lo mediterráneo de su música,

a veces en sus títulos y, para cerrar ese ciclo de su Levante, lleva a cabo la revisión de *El Misterio de Elche*. Vive sus casi noventa años en distintas geografías, en muy diversos paisajes, pero Levante va con él, es parte de su esencia. Por eso, su biógrafo, Antonio Iglesias, recuerda lo que le dijo en una ocasión en que parece ignorar esa relación, y, pese a ello, afirma:



Oscar Esplá en 1975

«Música mediterránea, ante todo, la música de Oscar Esplá. Música que, aún en aquellas obras apartadas por entero de todo perfume o alusión levantina, respira en un momento dado, en un pequeño giro, en un corto aliento cadencial, el azul de un mar querido, las crestas de una sierra adorada o la intensa luz de una tierra de privilegio.» Oscar Esplá podía, tenía derecho a discrepar, porque no se trata de una ambientación folclórica, sino de un auténtico aliento que está en su música, que forma parte de ella, como el aliento germano que se desprende de las obras de Wagner.

Su carrera musical se abre triunfalmente con el estreno de la *Suite en la bemol*, premiada en Viena, al que sigue *El sueño de Eros*. Siguen la *Sonata para violín y piano*, *La pájara pinta*, *Los ciclopes de Ifach* y, en 1924, *Don Quijote velando las armas* y la cantata *Nochebuena del diablo*, que en su versión escénica no se estrena hasta 1967. Los títulos posteriores incluyen *Solitudes*, el ballet *El contrabandista*, las *Canciones playeras*, entre otros, hasta llegar a la *Sinfonía Coral* y a la *Sonata del Sur*, que escribe por encargo de Sergio Koussewitzky para la Orquesta Sinfónica de Boston. La *Sonata Española* es también consecuencia de un encargo del extranjero, esta vez de la UNESCO, en 1949, para la conmemoración del I Centenario de la muerte de Chopin. El nombre de Oscar Esplá, que ha sido frecuente en las programaciones de las orquestas europeas, continúa ampliando los escenarios de su prestigio. Completan el cuadro básico de su labor creadora, la *Sinfonía Aitana*, *Sonata del Sur*—una de sus obras capitales—, *Salmo 129*, *De Profundis*, *Cantata sobre los Derechos Humanos*—compuesta por encargo de la Delegación Nacional de Juventudes para los actos del XX Aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos por la ONU—y la cantata *Llama de amor viva*. Como última conocida *Impromptu-Rondino*, para órgano, luego las varias que han quedado en su telar inmóvil, que son prueba de su actualidad, de su «estar en activo» hasta el último momento.

La muerte de Oscar Esplá ha coincidido, dolorosamente, con la programada iniciación de la IV Semana Mediterránea de Música de Alicante, a la que se encontraba especialmente vinculado, al igual que al Premio que lleva su nombre, como homenaje en vida a su calidad como músico y como hombre. Porque hablar del Mediterráneo en relación con la música era y seguirá siendo hablar de Oscar Esplá.

Este recuerdo de su obra, de su modo de hacer, del equilibrio de sus concepciones musicales no pretende ser análisis, ni siquiera índice de valoración, es sencillo y sentido homenaje a su memoria, a la significación de su nombre en el todo de la música española de nuestro siglo, de la que Oscar Esplá forma parte en un lugar de privilegio. Un recuerdo en esta Epifanía, en la que no ha escuchado su *Poema de niños*.

SIGUE LA TEMPORADA MUSICAL

GRUPO SONDA



Mario Lavista, cuya obra «Cronos» ha sido estrenada por el Grupo Sonda

«TIEMPO Y ESPACIOS», DE CRISTOBAL HALFFTER

La obra de Cristóbal Halffter *Tiempo y espacios* fue estrenada en la primavera del pasado año en el Festival Internacional de Royan y nació por encargo del propio Festival. Ahora se ha estrenado en Madrid, en la nueva Galería de Arte de Juana Mordó, escrita para clave y reducida orquesta de cuerda, el estreno ha estado a cargo de Elisabeth Chojnacka—que la estrenó en Royan—y de un grupo de profesores de la ORTVE, dirigidos por el propio Halffter.

Tiempo y espacios nació a modo de homenaje a cuatro artistas plásticos, a quienes van dedicadas cada una de sus cuatro partes: *Volúmenes*, a Eduardo Chillida; *Líneas*, a Eusebio Sempere; *Formas*, a Lucio Muñoz, y *Espejos*, a Manuel Rivera, cuya obra, expuesta en la Galería, sirvió de fondo al estreno. Si en cada una de las partes el compositor se ha trazado o no un plan de «paralelismos» con la obra plástica de cada «homenajeado» es a'go



«Tiempo y espacios», de Cristóbal Halffter, ha sido estrenada en la nueva Galería de Arte de Juana Mordó

secundario, ya que, por supuesto, no se trata de una obra descriptiva al uso. Lo que importa en este sentido es la intención y, en el musical, el equilibrio logrado y su lenguaje, que la hacen atractiva, grata y asequible desde la primera audición. Con este nuevo título, Cristóbal Halffter confirma la calidad y claridad de sus ideas que viene mostrando en los últimos años. Un público mayoritariamente no especializado participó en su comprensión y felicitó a compositor e intérpretes. Los «plásticos» homenajeados también fueron testigos del éxito de *Tiempo y espacios*.

EDICIONES DE OBRAS ESPAÑOLAS

La Editorial Alpuerto ha incrementado su catálogo de obras de compositores españoles con cuatro nuevos títulos, de cuya aparición queremos dejar constancia.

Agustín González Acilu ha visto editado su *Concierto para orquesta de cuerda*, cuya partitura puede ad-

quirirse, mientras que, como es norma, los materiales de orquesta sólo se sirven en alquiler.

Otras dos obras son de Tomás Marco: *Naturaleza muerta con guitarra. Homenaje a Pablo Picasso y Retrato del poeta*, para voz y piano. Esta última, de 1973, surgió por encargo de Radio Nacional de España para el homenaje tributado a Gerardo Diego. La letra de Gerardo Diego es recitada, mientras que la voz se centra en la entonación a boca abierta o cerrada.

Por último, un título de Carlos Cruz de Castro, *Mixtitlan*, para narrador, coro y conjunto instrumental.

PREMIOS DE INVESTIGACION MUSICAL

En el *Boletín Oficial del Estado* se han publicado los premios de Concurso Permanente de Composición e Investigación Musical convocado en su día por la Comisaría Nacional de la Música. El turno correspondía a la Sección de Obras de Investigación y de carácter musicológico de toda época sobre tema español.

El primer premio, dotado con cien mil pesetas, ha sido concedido a Antonio Martín Moreno por su trabajo *Las ideas musicales del padre Feijoo (1676-1764) y la polémica que motivaron. Orígenes e influencias*. El segundo, dotado con cincuenta mil pesetas, a Pedro Ca'ahorra Martínez por su trabajo sobre *Melchor Robledo*. Como ya señalamos en su día, el acierto de este concurso reside en su carácter «permanente» y en la variedad de sus orientaciones. ¡Enhorabuena para los dos premiados!

LA ORTVE ABRE Y CIERRA PARENTESIS

El último concierto de la Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española antes de las fiestas de Navidad estuvo a cargo de Miguel Ángel Gómez Martínez, director granadino, que se presentaba en Madrid. Nuevo en Madrid, pero no en su tarea, que le sirvió para ser recibido con total aceptación.

Abrió el programa *Canticum in honorem Papae Johannes XXIII*, de Ernesto Halffter, con la intervención del coro y de Carmen Bustamante y Thomas Carey como solistas. Excelente la versión de Gómez Martínez de esta obra profundamente expresiva y convincente en su brevedad. Leonora Milá fue solista en *Noches en los jardines de España*, de Falla. A su dominio técnico se sumó un criterio personal, en conjunción con el director, con lo que la versión no estuvo en una línea de pureza, pero sí de efectividad, que es preciso aceptar, como lo hizo el público que insistió en sus aplausos.

La segunda parte estaba consagrada a la *Sinfonía núm. 1*, de Brahms. Suponía la «prueba» de obra de repertorio para Gómez Martínez y la superó plenamente. De



Dimitri Shostakovich, recientemente fallecido, con su esposa. Su «Sinfonía número 5» ha sido interpretada por la Orquesta de RTVE, dirigida por Enrique García Asensio

nuevo estuvo presente su vitalidad un tanto efectista, pero aceptable. Seguro de gesto, evidentemente estudioso, Miguel Ángel Gómez Martínez tiene ante sí un excelente camino abierto en la dirección de orquesta.

El paréntesis se habrá cerrado con el próximo concierto ya anunciado cuando redactamos esta crónica. En el podio, Enrique García Asensio, con un programa de títulos poco frecuentes: *Paganini*, del Casella de los «retornos»; *Concierto número 1*, para violín y orquesta, de un Paganini en inmediato contraste, con Samuel Ashkenasy como solista, y, en la segunda parte, *Sinfonía núm. 5*, del recientemente fallecido Dimitri Shostakovich. Al interés por «vo'ver» a los conciertos se añade el del programa, en un doble efecto.

MUSICA EN ALICANTE

La IV Semana Mediterránea de Música, de Alicante, que se ha visto afectada por la muerte de Oscar Esplá, ha dejado en parte su rigor «mediterráneo» para ampliar actuaciones y programas, pero en el seminario, dirigido por Antonio Iglesias, cumple con la titulación al estar dedicado a *Lo mediterráneo*



«Veinte miradas sobre el Niño Jesús», de Olivier Messiaen, ha abierto la IV Semana Mediterránea de Música, en Alicante



Jordi Carvelló ha aportado la obra-encargo de la IV Semana de Alicante

en música. Un nuevo seminario de los que viene organizando la Comisaría Nacional de la Música con motivo de semanas, decenas o quincenas musicales. En éste se ha anunciado la intervención como ponentes de Arcadio de Larrea, Xavier Montsalvatge, Miguel Querol, Samuel Rubio y Enrique Sánchez Pedrote.

El programa musical se ha planteado con una conferencia de Tomás Marco, seguida de las *Veinte miradas sobre el Niño Jesús*, de Olivier Messiaen, interpretadas por Jean Pierre Dupuy. Entre los grupos y solistas de los conciertos siguientes figuran la Orquesta Nacional, dirigida por Benito Laurent, con la actuación de Aurora Nátola como solista; el cuarteto Tomás Luis de Vitoria, a cuyo cargo está el estreno de la obra-encargo de la semana de Jordi Cervelló; dúo León Ara-Tordesillas; London Symphony Orchestra, dirigida por López Cobos y por Charles Dutoit en sus dos actuaciones y con Victoria de los Angeles y María Argerich como solistas, y recital del barítono Souzay.

Al margen de los conciertos, de un interés directo, el tema del seminario, de cuyas ponencias suponemos que se hará, como de costumbre, la correspondiente difusión, va a suponer un importante trabajo sobre la materia y no hay duda de la importancia y significado de lo mediterráneo en la música, de fuerte presencia en la nuestra y en otras de los países que comparten con nosotros el mar simbólico de viejas culturas. La semana, en su cuarta edición, marca, por otra parte, un firme paso en la consideración de las obras que nacieron bajo el signo de sus encargos.

MUSICA EN EL ATENEO

La primera etapa de la temporada se cerró en el Ateneo de Madrid con la presentación de Jaime Roberto Catalá Peris, catedrático de guitarra del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. Un programa variado, integrado por obras inglesas isabelinas del siglo XVI; la colección Robert Dowland, del XVII, y títulos de repertorio de Bach, Sor, Turina, Gómez Crespo, Castelnuovo-Tedesco, Barrios, Ponce y Villa-Lobos. Un excelente sonido, dominio técnico y un grato programa se reunieron para que Catalá Peris fuera ampliamente premiado en su actuación.



ESTEBAN SANCHEZ

Y LAS VICISITUDES DEL ESPIRITU

Por Mary Carmen DE CELIS

LA mañana (tendida en el abismo de una conversación que protege a la música hoy de ser incluida en una cronología existencial vibrante a lo largo de los meses), aun a riesgo de no ser entendida la esencia que conduce al descubrimiento de un yo buscado desde el instante en que el teléfono conduce la voz a su destino (y no es preciso acudir a otras referencias que las que la ocasión otorga al recuerdo de un lejano concierto en la Autónoma, una comida con Peris, muchas palabras sobre música que dejaron entonces sentir la caída del conocimiento en nosotros, el aplazamiento de un encuentro más directo—aunque con unos resultados menos con-

cluyentes—en la casa), deja entrever la posibilidad de una confirmación de los principios que se intentan llevar a cabo con un apoyo exclusivo en la realidad dispuesta para ser analizada (con un cambio incluso dentro del vocabulario que acoge a la música, de los razonamientos en el momento de enfrentar dos pensamientos, del camino a seguir para sacar una vida de su organismo y constatar su movimiento) y cortada en minuciosos fragmentos que ocupen todos los cimientos de la personalidad.

Son las doce en el cuarto de trabajo de Esteban Sánchez (se intuye ya el inútil contacto del papel marcado de frases que no responden a la

frágil y tímida denuncia de la conciencia), en el zigzag de la palabra (lo más importante es hacer música, que el intérprete sea también creador..., la música es algo que tiene mucho que ver con las vicisitudes del espíritu..., el piano es el gran protagonista romántico del XIX, siglo afortunado en hombres que supieron crear una época, sin ser absorbidos por ella), en la recogida de lecturas (Unamuno, Ortega y Gasset, Dostoiéwsky, James Joyce, Ionesco, Samuel Beckett, García Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado) con una extraña mezcla de direcciones creadoras—por debajo de un cierto nivel en el que el libro opera con absoluto predomi-

BIOGRAFIA

ESTEBAN SANCHEZ nació en Orellana (Badajoz) en 1934. A los siete años se trasladó a Plasencia, donde su tío-abuelo, Joaquín Sánchez, Maestro de Capilla de la catedral de dicha ciudad, le inició en la música. A los once años ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, cursando los estudios de piano con Julia Parody. En 1951 amplió conocimientos en París con Alfred Cortot y, posteriormente, en la Academia de Santa Cecilia de Roma, con Carlo Zecchi.

Entre otros, ha obtenido los siguientes premios: Primer Premio y Premio extraordinario Fin de Carrera. Premio Música de Cámara del Real Conservatorio Superior de Música, de Madrid, 1948. Premio Eduardo Aunós del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, 1949. Premio Masaveu, Madrid, 1950. Diploma de Honor en el Concurso Internacional Marguerite Long, París, 1951. Premio en el Concurso Internacional Busoni, Bolzano, Italia, 1953. Primer Premio de virtuosismo de la Academia Santa Cecilia, de Roma, 1954.

Primer Premio Internacional Casella, Nápoles, 1954. Medalla Dinu Lipatti, de la Fundación Harriet Cohen, Londres, 1955...

Ha actuado ante los públicos de casi toda Europa y América, y en la mayoría de las sociedades musicales españolas. En Madrid hizo su presentación actuando como solista del «IV Concierto» de Beethoven con la Orquesta Nacional. En los Festivales de Granada se consagró como uno de los más interesantes pianistas del momento, y más

de Río de Janeiro:

ERICO VERISSIMO MURIO

Por Pablo G. DEL BARCO

no incidiendo inconscientemente en la voluntad deseosa de ser poseída, encontrándose el sujeto en disposición de perderse en la deferencia del lenguaje, distraído en la conquista de un asunto al que le puede unir un parentesco de proximidad en un espacio imaginativo oculto buscado celosamente en un tiempo inmóvil—, totalizadas en una formación carente de fuerza, de esa chispa que anuncia el arrebató hacia el otro.

El piano (cuando aquellas antiguas audiciones escapan a un enfrentamiento carente de base) viene a confirmar su soledad de ahora mismo (y no es necesario observar y medir su silencio en esta media hora detenida en el intento), su sed de lugares que rigen el acceso al compromiso de oír—simultáneamente se cede a la presión, la confianza puesta a prueba, el querer dar una imagen siempre igual, prefabricada, amorfa, sin obstáculos—y sitúan el olvido en el instante de un descenso de seis pisos que desembocan en Conde Duque, en el ruido del invierno y las vacaciones (cortado allá arriba con el mantenimiento de programas, la ampliación del repertorio, el estudio, los conciertos, las grabaciones, el Festival Internacional de Praga en la primavera) que arrastra a su refugio envolvente la pérdida de las motivaciones (en un ensayo no programado y por ello susceptible de perpetuar cualquier tipo de incidencia) que aguardaban a la entrada—secretamente mantenidas—, sin precisar aún el desenlace que llevará a la Música a un paraíso de sonidos inéditos, donde se recupera de la descarga somática ese sueño abandonado a los placeres del espíritu.

recientemente en Festivales Internacionales con la versión íntegra de la Suite «Iberia», de Albéniz.

Actualmente, y alternando su actividad concertística, lleva a cabo una continuada serie de grabaciones discográficas con la firma «Ensayo» de Barcelona, destacando, entre otras, la ya mencionada Suite «Iberia» y el «IV Concierto para Piano y Orquesta», de Beethoven. Como solista, actúa frecuentemente en las temporadas de Conciertos de la Orquesta de RTV.

«BRASIL perdió su más importante novelista.» La frase es de otro inmortal: Jorge Amado, compañero inseparable de Erico Veríssimo en la renovación modernista de la literatura brasileña. Decir el más importante, o decir el más leído, no es exagerar; y el peor tratado por la crítica. Veríssimo no adoptó los modos de las escuelas de vanguardia: Thomas Mann, Huxley, Joyce, Virginia Wolf, Steinbeck, Dos Passos, Eça de Queiroz, ya clásicos, sus modelos. El se decía «contador de historias», llana y simplemente: «Mi obra no tiene mucha importancia. Sólo tiene importancia aquí, en Brasil, porque conseguí un éxito relativo. Sólo soy un contador de historias y ya estoy con autonáusea de mi estilo.» Treinta y cuatro libros publicados; más de tres millones de libros vendidos en portugués; ediciones de 400.000 ejemplares, candidatura al Premio Nobel; ésta es la humildad del escritor.

A Veríssimo le gustaba su trilogía *El tiempo y el viento* (*El continente*, 1949; *El retrato*, 1951; *El archipiélago*, 1961). Es la obra más importantes y costumbres, iniciados en 1745 hasta la dictadura de Getulio Vargas. También *El prisionero* (1967), *La noche* (1954)—apenas conocida—, *Incidente en Antares* (1971). En 1931 publicó su primer libro, *Fantoches*, cuentos; *Clarissa*, en 1932, su primera importante novela. Comienza su aventura norteamericana en 1941; 1943, profesor en la Universi-



dad de Berkeley. De allí surgen *Gato negro en campo de nieve* (1941), *La vuelta del gato negro* (1946) y *El prisionero*. Su última obra, interrumpida, *Solo de clarinete II*, segunda parte de las memorias, lentas, precisas, gestión difícil para Veríssimo cuando la ficción no constituía materia de sus libros.

La narrativa de Veríssimo transcurre esencialmente por tierras gauchas, Río Grande do Sul, con acentos comunes y lugares comunes de lo cotidiano, entre dos polos esenciales: el tiempo histórico del ambiente y la conciencia de los personajes. Su lenguaje, necesariamente común, si había de

ser espejo de la realidad, sueña, en periodos breves, condicionó la crítica por una aparente superficialidad que sólo tras estudios extensos y profundos le dio el valor de que hoy goza: «Soy considerado un novelista lineal por muchos críticos. Pero no hay nada tan lineal como un electrocardiograma; nos cuenta íntimos secretos del corazón.»

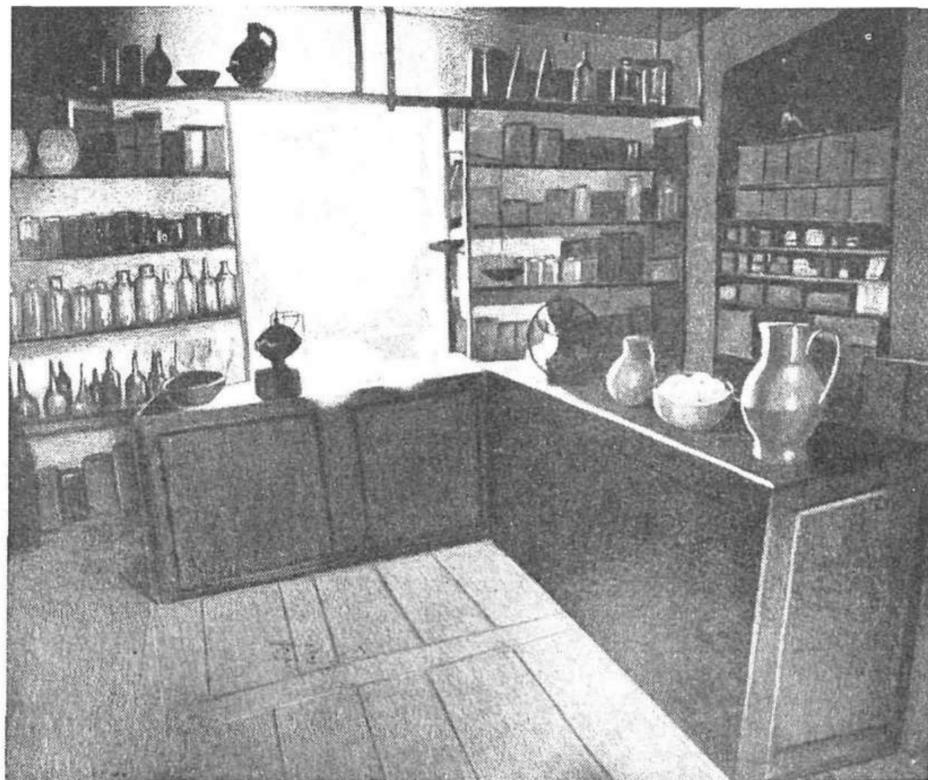
Justamente el corazón sería su muerte, sencilla como él y su obra, delante del televisor. Había nacido el 17 de diciembre de 1905. Muerto el padre, Erico Veríssimo se dedicó a diversos trabajos, siempre con la obligación de escribir. Su entrada en la *Revista do Globo* significó la dedicación plena al oficio de las letras. Su antiguo trabajo de dibujante le ayudaba a elaborar los esquemas de sus novelas, como en un guión cinematográfico. Entre las letras y la música transcurren sus días: «Mi vida fue como un solo de clarinete. Estoy tocando en una orquesta que es la vida, formada por los hombres. Procuero tocar con la orquesta, pero de repente descubro que estoy tocando solo, separado de la orquesta, mi solo de clarín, a mi manera. Y deseo entrar en la orquesta, pero no veo la partitura ni al maestro. Y me quedo tocando mi solo de clarinete.» La soledad le dio la independencia; la independencia, la libertad; la libertad tiene ya un nombre para la historia de la literatura brasileña: Erico Veríssimo.

ELENA GAGO ABRE UNA VENTANA

[Viene de la pág. 36.]

donde vamos a ascender al «sancta sanctorum» de su personalidad, o al rectángulo luminoso de esa misma ventana, vista desde dentro con la que el mundo queda partido en dos poderosos compartimientos; uno, ése del mar y la tierra, de la vida y el tiempo, otro el oscuro de la intimidad espiritual, el «yo» apenas entrevisto si no es por el milagro fecundo del arte. Y, en medio, unas macetas cuidadas con amor por las manos femeninas que adivinamos en ese ambiente recogido, oscuro, separado del tiempo y de la vida ciudadana que está afuera, más allá del Cantón grande coruñés, sin localización ni folklore posible, sino universal y humano en su carga enorme de personalidad y soledad. Lo curioso es que esta pintora, que periódicamente visita las salas de Barcelona y Madrid y hace que las páginas de crítica y estudio señalen su paso siempre espectacular, es, en apariencia, totalmente distinta a su manera de pintar. Porque lo que en los cuadros es misterio, vida interior, sentido introvertido de la personalidad, en su presencia humana todo es alegría y vitalismo, dulzura de su acento galaico y gracia en su femenina juventud. Elena Gago aparece en la gran ciudad con su mensaje artístico, y también nos hace el efecto de que se nos abre una ventana por la que se nos cuelan los aromas de los eucaliptos y el canto de los «alalás». Así, la artista y su obra componen un todo de perfecta comunicación en el que nada falta, ni los silencios íntimos del espíritu en soledad ni la gracia, un poco alborotada y extrovertida de esta mujer que parece sedienta de que la luz y la vida entren en su mundo misterioso y único.

Acaso sea ésta la noticia más



importante que el cronista pueda dar acerca de la pintora. Porque lo demás, su verdadera razón, la última consecuencia de sus experiencias vitales, tiene que quedarse en estos cuadros plenos de sosiego en los que los objetos cobran inmediatamente categoría de protagonistas. Porque sucede que cuando contemplamos estos interiores, en los que el espacio —a la manera tradicional— magnifica todas y cada una de las cosas que la pintora nos presenta, se nos está transmitiendo un mensaje impregnado de melancolía en el que pensamos escuchar las pisadas leves de quienes habitaron estos interiores, el amor con que dispusieron mesas, flores o frutas, la alegría con que se abrió una puerta por la que entraron el sol y el misterio a un tiempo mismo. El poeta González Garcés —que por su coruñesismo ha sabido matizar mejor que nadie las ideas de Elena Gago— acierta plenamente al decir que de estos detalles: «Interiores, objetos, cosas... Pero nunca naturaleza muerta. La naturaleza muerta se satisface con ser. En cuanto fijación plástica. En estos cuadros no basta existir. Hay un mensaje amoroso mediante la luz —la luz siempre tiene calidad de pétalo acariciante que se posara en las superficies—, los planos, la atmósfera que los hace vibrar o vivir.»

Pero, a veces, los interiores que nos presenta Elena Gago no son los naturales en una vivienda ciudadana de hoy. Ocurre que, junto a estas flores o a aquel comedor de casa provinciana,

aparece un gran salón de música en el que los juegos de luz y sombra, creados por una superposición de rectángulos sabiamente situados, parecen acentuar el silencio de ese piano donde tal vez la pintora escuchó —o quiso inventarse— una sonata romántica. Y en otro cuadro nos ofrece la visión de una antañona vivienda rural, con rucas y telares detenidos en una hora ya muerta donde la tristeza —la *saudade*, mejor— se manifiesta en ese lienzo zurbaranesco que salió de las manos de una mujer que tenemos que inventarnos para situarla en el centro de la escena.

Todo esto viene a cuento de que a Elena Gago no sólo le gusta jugar con las realidades, sino



también imaginarse otras que tal vez sólo existieron en su imaginación y que ella nos ofrece detrás de una pátina de mágico ensueño. De modo que aquí no tienen nada que hacer los que busquen hiperrealismos, sino los que prefieran ese toque poético que otro gallego excepcional, José de Castro Arines, vio claramente en esta pintura:

«Pintura de intimidad, de puerta cerrada, de recreación recoleta y placer como secreto de sus silencios, gestos, movimientos y pretensiones sentimentales. Su voz, como diría San Juan de la Cruz, en sí escondida. Pintura de delectación recóndita en la moderación de sus arquitecturas, muy sencilla y muy inquietante a la par.»

Entonces, ¿dónde han quedado el mar, el amplio y generoso paisaje gallego, el juego urbano de la ciudad tendida a los pies de su estudio del Cantón Grande? Alguna vez, hace unos pocos años, Elena Gago, se deleitaba en jugar con todo aquello y sus pinceles creaban luminosas colinas floridas en el esplendor de mayo o playas apenas rotas por un soplo de viento. Acaso entonces Elena Gago, inmersa en ese mundo en el que ella es una parte gozosa y lúdica, echaba de menos los territorios suyos, los del alma interior, que pugnaban por mostrarse a los ojos de los demás. Todos gozaban con sus paisajes, pero ella no buscaba el gozo ni el júbilo que la naturaleza permite. Había algo más importante que enseñar a los demás, algo que no podía colgarse de las ramas de los pinos ni de la cresta de las olas, algo que tenía dulzura de tarde en penumbra, de dolor pasado, de sollozo contenido.

Acaso un día, inquieta el alma, desasosegada por lograr lo que su espíritu de artista le pedía, al abrir Elena Gago la ventana de su casa del cantón grande coruñés se dio cuenta de que donde entraba el sol salía su misterio. Y prefirió volverse de espaldas a esas realidades externas y abrirnos la gran ventana de su íntima realidad. O inventarse —que todo está permitido a los artistas— el gran escenario de su yo subjetivo.

Ahí están esas ventanas, ahí está ese sol interior, esa penumbra luminosa de su creación. Mientras fuera de esta casa ulula el viento loureiro por los montes gallegos y nosotros jugamos a ganarnos la felicidad de la contemplación de los paisajes, sin darnos cuenta de que los paisajes de Elena Gago son, acaso, más trascendentes por más pasajeros que, a fin de cuentas, como en el soneto quevediano, es lo único que permanece y dura.

LA OBRA DE FENOSA REGRESA A MADRID

Por Carlos AREAN



HACE ya bastantes años que Fenosa no expone en Madrid. Creo que la última vez que lo hizo fue en pleno verano en la Galería Biosca y con un excelente texto de presentación de Luis Figuerola Ferreti. En Barcelona expone más a menudo, gracias a la solicitud de Juan y Miguel Gaspar. Ahora, en virtud de los desvelos de Monique Bonet Correa, podremos ver en las salas ampliadas de la Galería Ponce, en el corazón del viejo Madrid, una amplia muestra de sus esculturas más recientes. Ello nos permite ocuparnos una vez más del fenómeno Fenosa; de esa evolución admirable en la que un escultor se mantiene insólitamente fiel a sí mis-

mo desde su primera hasta su última obra, pero evolucionando siempre con parsimonia y planteándose en cada nueva etapa un nuevo haz de problemas que no abandonará hasta que los haya resuelto satisfactoriamente. En ese aspecto Fenosa es tan monolítico y tan variado al mismo tiempo como Rodin o como Chillida y desconoce como ellos el salto irresponsable y la búsqueda extravagante.

En los bronce de 1923, obras de un joven valor que acaba de cumplir los veinticuatro años, estaba ya todo Fenosa, pero de otra manera. Las formas, las de los desnudos femeninos principalmente, eran ya elásticas y

conformaban ya unos espacios interiores, aunque se manifestasen, en este caso, en la manera de enfrentarse unas a otras las diversas figuras y no en el interior de cada una de ellas. La textura ligeramente erosionada era también un anticipo de la de hoy, pero con más parsimonia y prefiriendo la grumosisidad leve a la penetración seca pero con alma. Sus «muchachas andando», del año 1962, tienen todavía unos ritmos similares a los de «Las tres gracias», del 1923. Coinciden también en la distinción inefable y en el respeto a la armonía abiertamente sinuosa de las estructuras elásticas, pero han pasado entre ambos momentos casi cuarenta años y todo es por tanto diferente, aunque siga siendo en esencia uno y lo mismo.

La textura se había hecho a cada nuevo año más abierta, más directa, con más mentalidad incluso de pintor que hace que la luz se refracte en sus «acuchillados» no de pigmento, sino de materia exenta. El proceso en espiral era ya indetenible y Fenosa tenía que abrirle el vientre a sus bronce y deformarles, en el sentido de una intensificación de la expresividad, los rostros a sus mujeres heridas. La evolución se aceleró entonces y bastaron un par de años para que en «caparayada» la forma interior resbalase con resonancias trágicas por todo ese hueco inmenso que pasaba a ser la verdadera escultura y a vestirse incluso con unos senos macizos y un esquelma de rostro ausente. A continuación empezaron los delirios llameantes, «las metamorfosis», en las que ya no sabíamos si los bronce polimorfamente ahuecados eran piedra y rostro o barro que se oponía a su descomposición última. Estas metamorfosis de 1965 —no es éste su nombre— heredaron otras que se llamaban verdaderamente así y que llenaron todo el decenio entre 1946 y 1955. En ellas la materia color era todavía mujer, pero era también eso que suele llamarse nueva figuración y que en escultura es infinitamente más difícil de conseguir que en pintura. Más tarde llegaron las formas gigantes, no sólo en el formato, que esos los había tenido siempre Fe-

nosa, sino en la recuperación de una monumentalidad que, sin dejar de ser occidental, tenía un no sé qué de homenaje a los juegos olímpicos.

Paralelamente a esa evolución, está la de un Fenosa abstracto que camina sin negar en nada al figurativo y que convierte en forma autosuficiente el ritmo del hueco que una mujer ha dejado en el aire y que parece torsionarse con ese equilibrio difícil, pero funcionalmente más auténtico, que caracteriza a las ultracalculadas columnas gaudianas del parque Güell. En ambas maneras confluentes y en cualquiera de sus momentos encadenados la escultura de Fenosa es acariciable, no tan sólo en su ritmo, como podría serlo la de Conday, sino también en su textura que parece llamar a los dedos y exigir un acariciado inquisitivo para su más plena captación. Todas estas virtudes son eminentemente plásticas, pero más allá de todas ellas y sirviéndole de correlato dignificador, está su distinción inefable. Nos hallamos aquí ante algo en lo que Fenosa vuelve a ser una excepción. Todas sus formas, incluso las más macizas y las más vueltas sobre ellas mismas, parecen simultáneamente aplomadas e ingravidas. Hay en todas ellas algo que las retiene en la tierra y no contradice nuestro sentido lógico, pero hay también algo que las hace volar y escapar de ellas mismas y ser ansiedad distinguida y movilidad elástica. Fenosa es así encantadoramente ambiguo, pero fiel siempre a la más extremada necesidad de la forma y al más riguroso dominio de un oficio y de una elaboración concluyentemente ordenada de sollicitaciones y de problemas. Todos estos hilos, todas estas búsquedas, todas estas maneras de ser y de concebir su oficio, confluyen en cada una de sus obras. Por eso Fenosa es uno y el mismo, pero por eso también nos seduce con la perenne innovación siempre suya con que cada una de sus series simplifica y enriquece al mismo tiempo todas las anteriores.



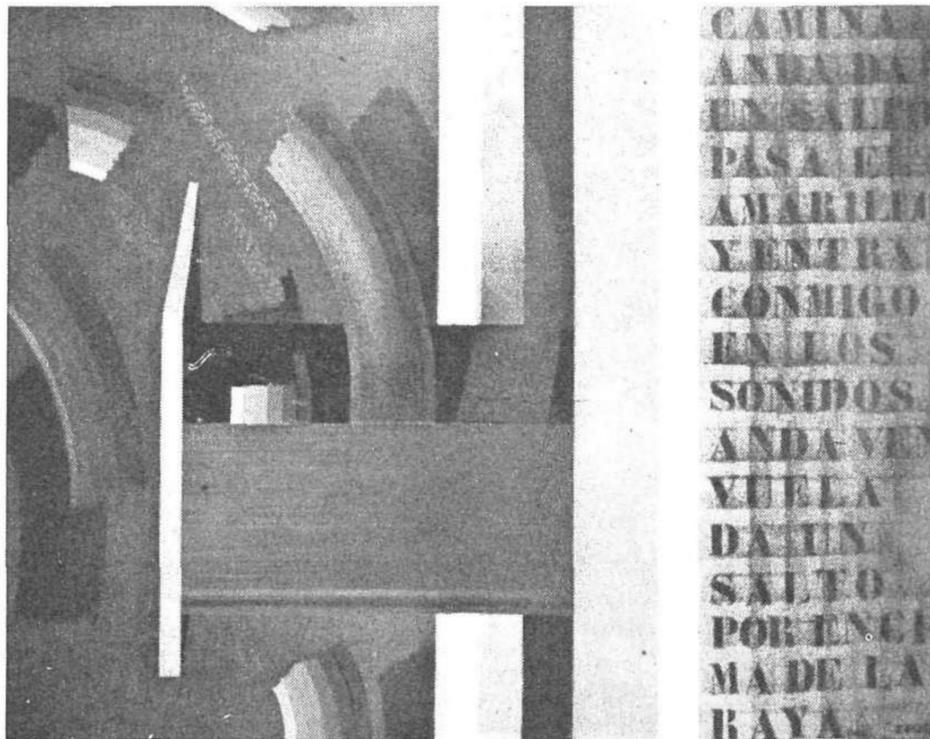
Itinerario de EXPOSICIONES

Madrid:

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA

CELIS,
en la Galería Kreisler Dos

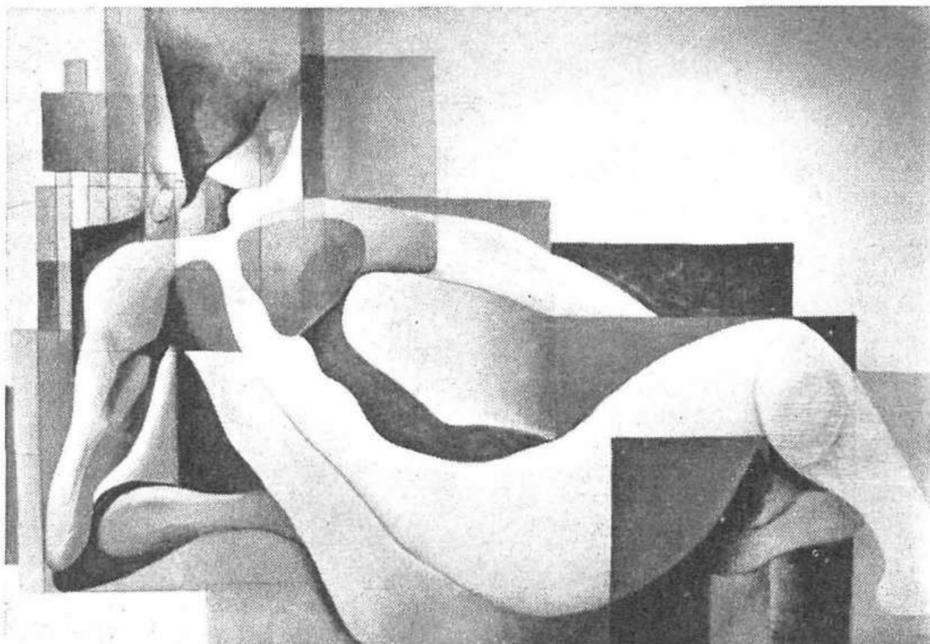
El pintor santanderino Agustín de Celis destaca como uno de los más lúcidos intérpretes del espacialismo hermético. Configuran sus superficies siempre en planimétrica perspectiva, bandas verticales, cubos y otras formas geométricas o archivadores metálicos de los que emergen retazos de cornucopias, encintados, flores o animales. En algunas de sus obras aparecen inscritas palabras en rigurosa transcripción tipográfica que dejan su mensaje de añoranzas. «Paisajes», «una llamada», «entonces», «la desesperación», «infantiles», «el dolor»... Junto a ellas,



el arco iris fragmentado parece aludir a una perdida trayectoria de la esperanza. Hay también recortadas figuras para ser proyectadas en una pantalla sin recursos de sonido ni movimiento, cuya trágica expresividad es por sí misma elocuente. Y una ventana ciega en cuyo fondo se dan cita una encrucijada de planos de los que tratan de escapar formas flotantes, nubes ideas que pugnan por hallar una clara trayectoria en la luz.

PINTURAS DE PACO TORRES Y ESCULTURAS DE ANTONIO HORMIGO

Por Rosa MARTINEZ DE LAHIDALGA



PACO TORRES

El pintor gaditano Paco Torres y el escultor ibicenco Antonio Hormigo acaban de celebrar su primera exposición en Madrid, en la Galería Exotérica. En la pintura de Torres se ofrece sintetizada una estructuración geométrica de planos superpuestos, afirmados o semivelados, junto a una figuración de nuevo cuño,

en la que la línea traza contornos de formas esquemáticamente recortadas, que se desdoblán en planimétrica perspectiva. La tensión que crean sus ritmos ondulantes, inmersos en un conglomerado de planos que se inscriben sobre un espacio absoluto aparece amortiguada por el especial tratamiento que da el ar-

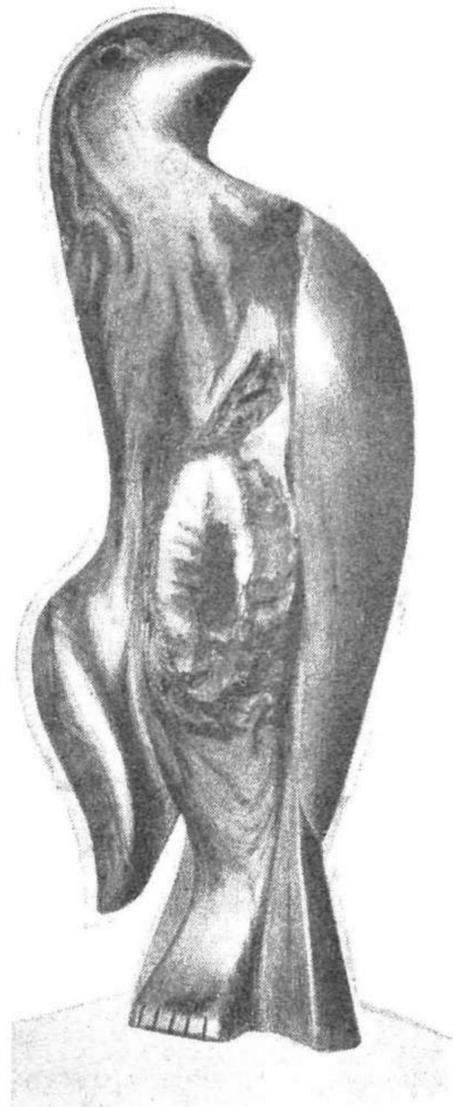
tista al color y a la materia, sobriamente trabajada.

Flexibilidad de formas y rigor estructural se aúnan en perfecta armonía bajo la cadenciosa luminosidad del color. Rojos y verdes, ocres tenues y azules alternan sus concordancias con blancos traslúcidos u opacos que matizan sensiblemente la fijación de las formas geométricas o figurativas. De acusada expresividad expresionista es su obra Cristo, así como otras de más pequeño formato en las cuales el movimiento gestual de la línea contribuye a agudizar el dramatismo de rostros y figuras.

Antonio Hormigo es natural de Ibiza. Sus tallas en madera, de pulidísimas y bien trabajadas superficies, son portadoras de una profunda carga vital en expansión. Pájaros, raíces y desnudos integran un universo naturalista que en ocasiones parece hallarse enraizado en un surrealismo simbolista. Sus formas elásticas aspiran a convertir el volumen en soporte de tensiones ascensionales o condensadas, pero siempre etéreas, como si de las furias que las distorsionan hubieran quedado únicamente el gesto y los recovecos que dan cabida en su interior al espacio y la afirmación voluntaria del artista por dinamizar, a su vez, el espacio que las formas ordenan en su entorno.

Las tallas de Hormigo, cuyas superficies pulidas solicitan la proximidad del tacto, permiten que la luz, resbalando sobre las formas en expan-

sión abierta o recogida, cree sugestivos contrastes de brillo matizado y sombra que, en cierto modo, contribuye a hacer aún más ingravidas estas estilizadas estructuras figurativas, que preludian una liberación del tema concreto, en aras de una abstracción evocadora de un organicismo naturalista sublimado.



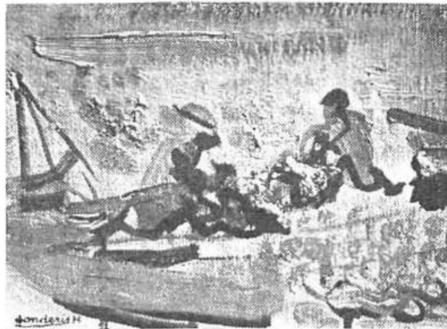
ANTONIO HORMIGO

No hay atmósfera ni cielo abierto en estos paisajes del alma, contruidos radicalmente con color, en los cuales la materia pictórica apenas se manifiesta perceptible. Se suceden los espacios coloreados en frías gamas: ocres-naranja, grises-acero, blancos, beige, negros, malvas, azules y amarillos. En su interior, las flores han empezado a morir y la vida registra síntomas de asfixia. La angustia se ha convertido en un inmenso cartel de símbolos que se ven potenciados por la voluntad trascendente del artista, quien nos invita a dar un salto por encima de la raya, y a entrar en los sonidos despegando del frío, el rigor y la norma.

DONDERIS, en la Galería El Coleccionista

El pintor levantino Roberto Donderis hace años que abandonó tierras al mar para quedar radicado en Madrid. En su obra, en su mayoría paisajes en los que apenas aparece la figura, hay una evocación constantemente recreada de luz y azules que quedaron grabados profundamente en su retina.

El colorido es vivo y matizado; la pincelada, unas veces arrastrada, se torna en ocasiones gesticulante, y la materia, diluida y oleosa a veces, se agolpa y amontona otras, manifestando una voluntad de modelado que llega a dotar de relieve a sus superficies. Tal vez en esta exposición, Donderis apunta hacia vías demasiado contrastantes. Paisajes de onduladas sinuosidades figuran junto a otros contruidos mediante la aplicación de pequeños y fragmentados toques de color. Hay también interiores que se configuran planos apenas insinuados, donde hallamos objetos que nada tienen de descriptivos y que, en to-



do caso, sirven para argumentar un personal canon pictórico. Se diría que en ellos la figuración entrevista es un mero pretexto y únicamente a través de su expresividad intrínseca nos hace llegar el pintor su momento sensorial y anímico.

Nos hallamos ante una pintura fresca, dinámica, en constante gestación, en la que se afirma una rigurosa vivencia. Es notorio el dominio del lenguaje pictórico, que se somete y da respuesta a la mutación constante de su artifice.

CERAMICAS DE SANTURIO, en Zueco Rojo

El ceramista catalán César Santurio acaba de presentar por vez primera en Madrid una amplia muestra de su producción artística. Es de destacar la vitalidad colorista y el dinamismo que anima algunas de sus formas, síntesis de ritmos barrocos sometidos a un desmesurado expresionismo. Sin embargo, la obra en la que tal vez se halla la más íntima identificación del artista la constituyen aquellas esculturas modeladas en las que emerge su acusada mediterraneidad.

Monstruos para una iconografía de la fantasía herederos de una mitología paganizante. Desnudos cuyas formas revelan, en su voluminosa rotundidad corpórea, la fuerza y la energía que una luz cegadora amalgamó con la tierra creando una profusa savia de vida. Junto a sus torsos y desnudos femeninos, cabezas de sátiros o dioses que abandonaron el Olimpo para gozar los placeres de los hombres, y fuentes que integran numerosas piezas sometidas a una abigarrada composi-



ción, en la que hallamos voluptuosas formas que dan cabida a la luz y al juego rítmico y sereno de silenciosos surtidores de agua.

MINGORANCE, en la Galería Kreisler

Mingorance continúa asomándose a la vida con mirada limpia, penetrando los reductos de un idealizado costumbrismo que poco sabe del ajeteo de la gran ciudad y de la invasión de la máquina y los números. Sus pueblecitos tienen la cara lavada de cal, y la oscuridad de sus

ventanas se ilumina con los rostros sencillos de las gentes que a ellas se asoman. Mingorance cultiva su mundo y nos parece que los lugares que nos muestra, y la descripción de las gentes que en ellos habitan pertenecen a esa parcela de la ensoñación que, en vez de huir

hacia la fantasía, prefiere vestir de luz y candor la realidad y hacerla trascendente.

Poeta del color, en los contornos que perfilan sus figuras y sus campos hay un temblor de infancia y un ansia de ofrecernos sublimado el sentimiento y la vida misma. El

mundo pictórico de Mingorance parece haber abandonado el entorno habitual y accedido a otros estratos en los que las formas continúan siéndonos reconocibles, aun cuando aparecen liberadas, en su aligera corporeidad, del peso que las haría gravitar sobre la tierra.

SALVADOR DEL BAS, en la Librería Tramontana

El pintor almeriense Salvador del Bas, radicado desde hace años en tierras catalanas, acaba de presentar su primera exposición en Madrid. Su pintura, aun cuando no viniese precedida por el reconocimiento de crítica y público, sería suficiente exponente, por sí misma, de que nos hallamos ante un artista de excepción. El mundo que transcriben sus superficies revela una alta intensidad trágica y toca el fondo del más profundo y sublimado lirismo. Furiosos golpes de pincel expanden la materia coloreada en vivas y tornasoladas gamas de rojos y negros, azules y blancos intensos, como se degrada en un sutilísimo encadenamiento de verdes tenues, de azules claros y rosas monocordes traspasados de luz. Sobre su universo colorista, la materia arremolinada, erosionada o diluida, pulsa los resortes hasta arrancar a la misma sus máximas posibilidades expresivas. Delicados punteados y abstractas signografías se incorporan a sus manchas en fluente expansión, constituyendo la obra de este pintor la exteriorización categórica de un gesto de liberación.

Son los suyos paisajes de alma, que unas veces nos queman en su ardiente expresividad, y otras nos sumergen en un clímax idílico en el que una luz increada hace perder toda densidad al color para hacernos penetrar en desconocidos umbrales extrasensoriales. Salvador del Bas utiliza en la realización de su obra óleo, tintas, acuarela y materiales acrílicos, sobre soportes de madera, lienzo, cartón o papel.



Pese al romanticismo del pincel y a su desbordamiento lírico, el pintor hace intervenir con oportuna justeza los momentos de reflexión y de ejecución, dando al mismo tiempo curso a la espontaneidad que, en el fondo, ha estado siempre en el origen del verdadero arte.

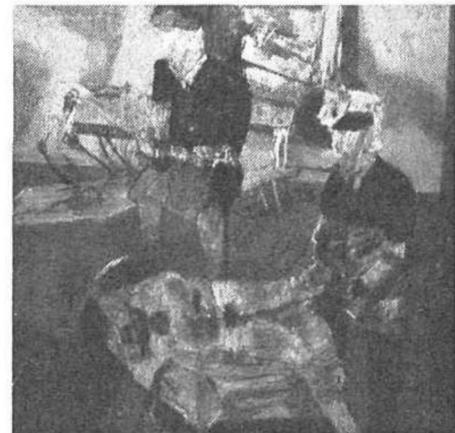
Su obra bien puede figurar entre la de los grandes maestros de la abstracción lírica, uno de cuyos más destacados promotores fue el pintor francés Georges Mathieu, considerado como el primer calígrafo de Occidente, creador a su vez del «tachismo».

MIGUEL YBAÑEZ, en la Galería Ramón Durán

No basta con que hablemos de una distorsión de la realidad visible para con ello dar noción de la desconcertante angustia que emana de estos lienzos de Miguel Ybáñez. Hay en ellos estancias interiores, figuras humanas, fragmentos anatómicos, muebles y otros enseres que dan fe aparental de su existencia en una atmósfera anquilosada y en un espacio que tiene su reducto en la esfera de lo surreal.

En las paredes de estas lóbregas habitaciones, en las que tuvo lugar un extraño ritual de amputaciones y disecciones, quedan huellas de humedad y sombra, junto a espectros de una tragedia de cuyo grito apenas resta un eco amortiguado.

La pincelada ascética conforma sobrios planos, aboceta contornos, ciega los rostros, borra fisonomías, y en zarabanda de grises y verdes opacos, de ocres y blancos viejos, pone en danza un mundo hecho jirones. Miguel Ybáñez no ha cumplido todavía los treinta años. Su



pintura posee gran madurez, y hay en ella elementos definitivos que lo acreditan como uno de los valores destacados del panorama actual. Su mundo pictórico nos hace vislumbrar la introvertida esfera del artifice en la que el espectador tiene escasa cabida; sin embargo, la inquietante expresividad que emana de la obra lo compromete a participar en su existencial contenido.

y el itinerario sigue

Librería Editorial Velázquez.—Once aguafuertes de Orlando Pelayo.

Galería De Luis.—Paul Hoffman.

Galería Novart.—Esculturas de Ballester.

Galería Studio.—«Vistas de Roma y de la Campagna». Grabados y Aguafuertes.

Galería Frontera.—Sobrado.

Fundación Juan March.—Exposición Becarios Artes Plásticas: Alexanco, Barajas, Cabildo, Chanco, Elorriaga, Rosell, Sánchez-Beato, Teixidor, Vasco Pardavilla.

Galería Biosca.—Setenta y cinco años de escultura española.

Galería Iolas-Velasco.—Pol Buru.

Galería Edurne.—«El bronce. Homenaje a Codina».

Galería Aele Puigcerdá.—Tapices contemporáneos.

Galería Skimo.—Esculturas de Torres García.

Galería Ruiz Castillo.—«20 escultores».

Galería Península.—Jaime Quedada.

Galería Gavar.—Antonio de la Peña.

Biblioteca Nacional.—100 grabados de Erice.

Studio Levi.—Francesco Volsi.

Bilbao. **Galería Windsor.**—Sendo.

Valencia. **Sala Gaberna.**—José Gassent.

Barcelona. **Galería Matisse.**—Adillo, Ganiza, M. Durán, Ojina, Perdices.

de Barcelona

Por Francesc GALI

ES NUESTRO PRIMER ANIVERSARIO, en Galería Barbé

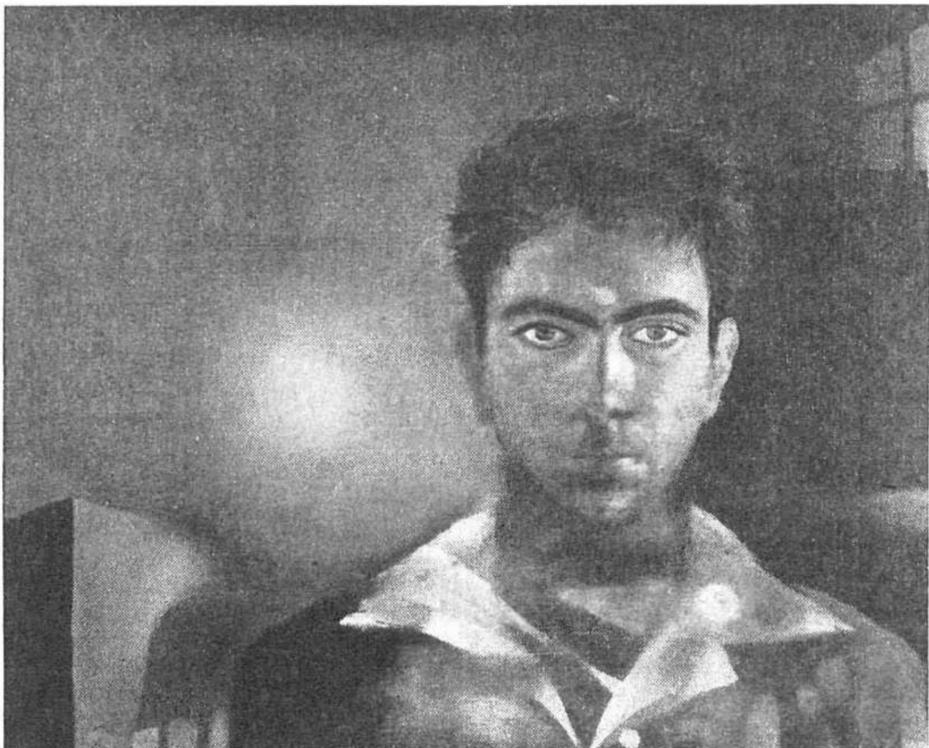
Veinte artistas de fama internacional participan, con treinta y una obras, en la muestra «Es nuestro primer aniversario», con la que la Galería Barbé conmemora su existir.

En ella—como se puede deducir—se exhiben selectas obras de su Fondo «piezas escogidas—leo en el catálogo—dentro de las más representativas tendencias del arte de las últimas décadas, y que va desde el más puro estilo gestual, al más refinado surrealismo, y desde el más duro realismo español al abstracto más esteticista».

¿Quiénes son estos artistas?

Alfabéticamente, para no jerarquizar ni herir, daremos su nómina. Son los que siguen: Karel Appel, Eduardo Arranz Bravo, Rafael Bartolozzi, Joan Brotat, Antoni Clavé, Eduardo Chillida, Modest Cuixart, Salvador Dalí, Luis Feito, Angel Ferrant, Josep Guinovart, Francisco López Hernández, Xavier Medina Campeny, Manolo Millares, Joan Ponç, August Puig, Joan Sandalinas, Antonio Saura, Josep María Subirachs y Antoni Tàpies, artistas, todos ellos, cuyo solo enunciado dirá, a los conoedores del arte que ellos representan, la identidad de las obras.

Obras entre las que pueden contemplarse un óleo sobre tela de Karel Appel, realizado en 1954; una escultura de Chillida—pieza única—en alabastro; un óleo figurativo de Guinovart del año 1955; una realista escultura—«Mujer ahogada»—de López Hernández, bronce que es tam-



«Autorretrato», de Antoni Tàpies

bién pieza única; dos arpilleras de Millares; un óleo sobre tela de August Puig, de su época de París; dos pinturas de Antoni Tàpies—una de ellas, «El vigilante de llunes», de los años de Dau al Set—; una pieza en mármol negro de Carrara, obra reciente de Medina Campeny; tres Subirachs, uno de ellos dibujo con tema taurino, y...

Y así podríamos ir distinguiendo obras hasta dar la totalidad de las que se exhiben.

MERCEDES ROSALES, en la Oca Gourmet

En la Sala del restaurante La Oca Gourmet es frecuente la presentación de exposiciones de pintura. La que da motivo al presente comentario es la exhibida por Mercedes Rosales: un conjunto de obras que ofrecen el milagro de una pintura que se mueve—siempre deliciosamente—en una figuración ingenuista que podría ser—independientemente—naïf, fauve, ilustrativa, realista y que es una suma de todas estas maneras de servir la plástica que la pintura—el color y el dibujo—hace llegar a las telas: llegada—la suya—con pincelación libre que si a veces es obediente al discurso de la línea, otras la desborda

en busca de efectos cromáticos que sorprenden por su gracia rompedora de equilibrios, que es expresión de una pintura intuitivamente lograda, quién sabe si de la mano de la poesía o de una adivinación que tiene que ver—también—con la sensibilidad.

Muchas son las obras colgadas y varios, como ya hemos indicado, los caminos andados por sus realizaciones. Si la cantidad ha afectado a la selección, la diversidad nos ha puesto sobre la pista de cuál puede ser el mejor: que será—que es indudablemente—aquel que conserve más inocentemente la sabiduría y la riqueza inmensa que es la ingenuidad.

FALCO, en Galería Seny

La escogida serie de originales que Falcó Gol presenta en la Galería Seny se caracteriza por un constante juego de cuerpos—matizadas masas—y caligrafías—rasgados lineales—que en dos o tres planos hallan un final siempre plástico.

Final que, más que un resultado, ofrece una sugerencia que si algunas veces parece llevar a una cosa cierta—quiero decir a algo concreto—en otras se pierde voluntariamente en un lirismo poetizador.

En uno y en otro caso, Falcó Gol demuestra en sus obras hechas con un gestualismo—despreocupadamente intencionado—poseer un buen sentido creador—como ya he indicado—plástico.

Plasticidad que le permite—sólo con negros y blancos—alzar unos avisos que convocan—a diversas



temáticas—siempre con sensibilidad: no importa que tengan intención erótica o testimonial.

IGNACIO ESPLA, en Sala Jaimes

No importan los recuerdos que sus pinturas traen a la memoria para descubrir en la muestra—primera personal—que Ignacio Esplá presenta en la Sala Jaimes a un joven artista dotado para lo que intenta: pintar creadoramente.

La plasticidad final que consigue siempre—lo mismo cuando juega con texturas y materias que cuando intenta desde un expresionismo figurativo sus obras—demuestra que sabe cómo debe llenarse un espacio para que éste resulte pictórico.

Blancos, grises y colores terrosos—éstos hasta cuando busca lo

más oscuro—cuidan de dar expresión a unas obras que nunca son, en la materia, definitivamente abstractas; que tampoco son totalmente explícitas en la figuración: una ancha apertura a la sugerencia acompaña y amplía sus realizaciones.

Realizaciones en las que la contenida entonación—acordada siempre al color dominante, sirviéndole—regala al contemplador un total definitivamente plástico. Total que invita a prescindir de los argumentos para detenerse—quedarse—en las formas que la pintura, materia o no, explican con sensibilidad y cumplidamente.

las películas de la quincena

“TROTTA”,

de Johannes Schaaf (R. F. A.)



Con bastante retraso respecto a su estreno mundial, ha llegado a las pantallas de las Salas especiales españolas el filme que no dudo en calificar de obra importantísima en el contexto del cine europeo de los últimos diez años. Su director, Johannes Schaaf, pertenece a las primeras oleadas del actual nuevo cine germano occidental (Schlöndorff, Kluge, etc.), y tanto su estética como sus coordenadas ideológicas se insertan perfectamente en el grupo. Su primera película, *Tatuaje*, le descubrió a la crítica internacional en el Festival de Berlín de 1967. *Trotta* es la segunda obra y data de 1971. Al año siguiente fue presentada en España en la Semana Internacional del Cine de Barcelona. Estos cinco años transcurridos no han afectado en absoluto a la película por tres razones fundamentales: la primera, por tratarse de una historia enmarcada en los dos o tres primeros años que siguieron a la guerra de 1914-1918, lo que en cierto modo la convierte en relato histórico, retrospectivo. La segunda razón es la de su clasicismo estilístico, que pone al filme fuera de modas y virtuosismos pasajeros. La tercera razón de la vigencia del filme es su tema que, aunque descrito en época muy precisa, pervive a lo largo de todos los tiempos bajo diferentes aspectos y circunstancias.

Trotta es la crónica de una crisis social que, abarcando a toda una generación, incide desigualmente en cada individuo. El final de la guerra en 1918, con la derrota de los Imperios Centrales y el desmembramiento de Austria-Hungría, supuso una tremenda convulsión que trastocó, a la vez que el mapa político de Europa, las vidas, los ideales, las tradiciones... El otrora poderoso Imperio de Francisco José demostró en la guerra y al término de la misma su artificiosidad de mosaico heterogéneo y penosamente unido: polacos, checos, eslovacos, húngaros, rumanos, croatas, italianos..., demasiados pueblos, bajo la hegemonía del grupo germánico. Con el desmembramiento vino la tragedia de familias enteras que quedaron a la deriva, arruinadas económicamente, desgajadas de sus raíces, desoladas y confusas en el arriscado paisaje de las luchas políticas acentuadas con los progresos logrados por los grupos socialista y comunista.

El joven barón Ferdinand von Trotta, único vástago de una familia de la baja aristocracia, militar por tradición familiar, marchó a la guerra con el mismo ardor y las mismas esperanzas de victoria y gloria con que fueron al frente todos los brillantes jóvenes oficiales del Imperio. Antes contrajo matrimonio acelerado, «de guerra», con una joven burguesa, hija de un comerciante que esperaba grandes ganancias con sus suministros de vestuario al ejército. Almarin es una muchacha superficial y egoísta, por lo mismo cobarde y débil ante la vida. Lo vemos inmediatamente en las escenas de la noche de bodas truncada por la muerte del viejo servidor de Trotta. Esa cobardía de la esposa pesará duramente sobre el barón cuando vuelve al hogar, tras la humillante derrota, porque, no nos engañemos, en las relaciones lésbicas entre Almarin y Elizabeth hay mucho más de apoyo mutuo de autodefensa frente a un medio hostil, que de auténtica pasión física. Las dos mujeres huyen de la miseria ambiente con esa actitud, de la misma forma en que Trotta y sus viejos camaradas se hurtan a la nueva realidad jugando interminables partidas de naipes, bebiendo, charlando o, como hace Reissinger, refugiándose en un manicomio, incapaz de comprender y aceptar la transformación social que se opera en la calle y en los hombres.

Schaaf es un espléndido creador de atmósferas. Es realismo el clima moral y hasta físico que envuelve a estos jóvenes aristócratas arruinados, vaciados de sus prerrogativas, desengañados de sus antiguos ideales, perdidos en un mundo que no es el suyo y que ahora

pertenece a otros hombres y otras mujeres que se debaten en luchas políticas y sociales. En la película se percibe claramente estas dos actitudes contrapuestas: la de Trotta y sus amigos, incapaces de reaccionar ante la crisis que surgió de la derrota, atemorizados y decadentes, viviendo un largo y mediocre suicidio; la de los revolucionarios, que luchan y mueren, como el joven judío, alentados por ideales entre románticos y nihilistas. Trotta y los patéticos huéspedes de su casa, convertida en pensión, son antihéroes, entregados a la pasividad. Almarin y Elizabeth tampoco son heroínas: huyen, como si el cambio de país fuese capaz de solucionar sus problemas personales. El amargo final, con Trotta alejándose, tras su fallido suicidio, redondea esta visión de una decadencia ineluctable, descrita con cierta dureza, a pesar del esteticismo formal y de un cierto acento de piedad empleado por Schaaf en el tratamiento de sus criaturas.

“LA CARCOMA”, de Ingmar Bergman (Inglaterra)

Es la primera película realizada por Bergman fuera de su país, aunque utiliza muchos de sus colaboradores habituales, desde el camarógrafo Sven Nykvist hasta sus actores favoritos, Max von Sydow y Bibi Anderson, con el añadido de Elliot Gould, que, curiosamente, hace uno de los papeles más endeble de su carrera.

La carcoma (*The touch*, en su título original) no es de las obras fundamentales de Bergman, sin dejar de ser por ello un filme importante desde muchos puntos de vista. Por otra parte, es un filme «bergmaniano» desde el comienzo al fin, con el ya clásico estudio de los problemas del matrimonio surgidos del hastío, de la convivencia, de la impermeabilidad de los seres. En esta ocasión no es, como en «Secretos de un matrimonio», el marido el infiel, sino la esposa. Una esposa burguesa, subyugada por un amigo del matrimonio, atraída por el aire fiero, el talante impertinente, hasta la raza del hombre. Bergman hace un retrato minucioso del adulterio,



aunque a veces peque de cierto desaliño y se deje llevar por el efectismo cinematográfico en detrimento de su clásica lucidez de estudioso de las almas. La película está excesivamente centrada en esa madre de familia (*Bibi Anderson*) que se entrega al extranjero llevada por un impulso casi animal. Es posible que profundice poco en las causas que le han llevado al adulterio, aunque adivinamos el embrutecimiento del ama de casa entregada a la rutina hogareña. Tampoco está suficientemente dibujado el papel del amante, cuya transformación física y psicológica de la segunda parte se nos aparece un tanto forzada. Claro que el desvaimiento del marido y la ligera pintura del amante se sitúan en las coordenadas clásicas de Bergman, cuyas mujeres tienen una fortaleza, una decisión, que contrasta con la debilidad de los varones.

Cinematográficamente, la película es muy agradable de ver. Podríamos incluso decir que, como apuntamos antes, Bergman ha atendido más a determinados aspectos «formales» de la acción traducida visualmente. Es, en resumen, la película de un gran autor que ha trabajado fuera de su círculo entrañable y que acaso por ello ha perdido un poco de su personalidad, la cual es tan grande que no deja por ello de aflorar insistentemente en apuntes espléndidos.



“EL ENIGMA DE KASPAR HAUSER”, de Werner Herzog (R. F. A.)

Otra película del grupo de jóvenes autores del cine de la República Federal. Otra película que, a través de un hecho histórico, penetra en los entresijos del conflicto mundo-hombre.

Herzog, de quien hemos escrito muy recientemente con motivo del estreno de su película *Aguirre, la cólera de Dios*, ha tomado también en este filme una figura histórica, real, que, sin influir ni intervenir en la política, la ciencia o la cultura del siglo pasado, ha dejado huellas de su existencia misteriosa en diversos documentos de la época, en periódicos y libros. *Kaspar Hauser* fue un muchacho que, un lúcido amanecer del año 1828, apareció en medio de la plaza mayor de Nuremberg, solitario e inmóvil, sosteniendo en su mano crispada un papel. Apenas sabía andar ni hablar..., ignoraba todos los detalles de la vida cotidiana. Fue albergado por algunas familias, educado penosamente..., y pocos años después de su misteriosa llegada a Nuremberg fue asesinado por un desconocido cuando paseaba por el jardín de uno de sus benefactores. Nunca se supo quien era realmente Kaspar, aunque se lo atribuyeron padres de la más alta alcurnia, incluyendo Napoleón Bonaparte.

Sobre este personaje, realmente apasionante, Herzog ha hecho un filme que detalla, novelándolos, los principales hechos de su corta existencia entre los hombres. Como sucede con «*Aguirre*», a Herzog le interesa más que el ser histórico, una circunstancia sobre la que puede construir una parábola de la problemática humana de ahora y de siempre. En este caso, esa problemática es la de la dificultad del hombre para adaptarse al mundo, a un mundo renovadamente desconocido y en cierto modo hostil, aun contando con la buena voluntad de «los otros». Para Kaspar todo es nuevo, desconocido, sorprendente..., desde una llama hasta la música, y a estas cosas baladíes o trascendentes se adapta, pero surge el problema absurdo, que le impide ser reconocido por un estúpido lord inglés o sus protectores se plantean el tema de su manutención y es exhibido como curiosidad feriante (esto es una invención de Herzog, ya que el Kaspar histórico nunca fue entregado al circo). Kaspar Hauser es un ser arrojado de improviso sobre el mundo. De ahí que tenga una visión nueva, limpia y exclusiva de la vida y de los hombres. Por eso desespera al profesor que le plantea problemas de lógica; por eso sus sueños son, por así decirlo, inventados, y la visión del Himalaya, o de la muerte, o del desierto, son visiones absolutamente apasionantes por su originalidad.

Herzog utiliza para encarnar a Kaspar un actor no profesional que ofrece, además, una notable identidad con el personaje, porque el autor, Bruno S., es un subnormal que ha sido objeto de educación en un centro especializado. Así, el actor no interpreta, sino que, en cierto modo, «vive» la misma peripecia del personaje Kaspar. Por otra parte, la inteligente realización recrea perfectamente el marco requerido por la acción, con el añadido de algunos toques que acentúan las intenciones del realizador, como ese cómico secretario de Juzgado, que es prisionero de las fórmulas estereotipadas. *Kaspar Hauser* es un hermoso filme que, si en un principio, puede parecer lento y aun fatigoso, pronto adquiere una tremenda fuerza y un interés derivado del vasto y patético problema humano que expone.

otras películas

El mes de diciembre y la primera quincena de enero han traído a la cartelera de estrenos madrileña un sinfín de títulos, muchos de ellos ampliamente conocidos del público, por su resonancia al ser estrenados más o menos recientemente en el extranjero. Destacaremos algunos entre los más importantes por sus calidades o por su impacto en el gran público, dejando para la próxima quincena el análisis de otros que precisan de una mayor extensión.

EL REGRESO DE LA PANTERA ROSA, de Blake Edwards (U. S. A.), acusa la fatiga de su autor. Hay espléndidos «gags» en la mejor tradición del cine cómico americano y a la altura de la primera película sobre el inspector Clouseau. Pero estos «gags» están incrustados en un filme excesivamente frío, alargado, fatigoso a veces. Parece, en ocasiones, como si Edwards no supiera qué hacer, y gasta metros y metros de celuloide hasta que encuentra algo divertido o sor-

prendente. Posiblemente sea el estilo minucioso, cerebral, prolijo de Edwards, pero este estilo se hacía más ágil en películas anteriores suyas, cómicas, como la primera «Pantera», o dramáticas, como *Días de vino y de rosas*. Este filme no llega a la altura de la primera obra. La comicidad de la destrucción discurre pensativamente entre alguna sonrisa y alguna que otra carcajada. Francamente, esta pantera no tiene la viveza ni la agilidad de las dos anteriores.

EL DIVORCIO, de Romolo Guerrieri (Italia), es una película de circunstancias, realizada sobre la novedad de la promulgación de la ley del divorcio en Italia. Película cómica con trasfondo amargo o sentencioso. Es decir: película de un autor que sólo quiere aprovechar el filón sin comprometerse para no defraudar a las distintas tendencias de opinión sobre el debatido tema de la separación matrimonial. Lo más interesante del filme es la actuación de Vittorio Gassman y, en todo caso, el chispeante humor que impregna las peripecias del personaje.

JO, PAPA, de Jaime de Armiñán (España), se queda muy por debajo de *Los amores del Capitán Brando*, aunque sea muy loable el intento de dibujar dos tendencias de la sociedad española actual: la de los nostálgicos, que viven un presente hecho de los ideales y las andanzas de los años mozos, y la de los jóvenes, que actúan en función de otros valores y otros impulsos. Pero la descripción no profundiza ni delimita los personajes. Hay situaciones que se nos antojan falsas y otras se estiran hasta llevar el tedio al patio de butacas. Armiñán tiene soltura en la composición plástica y en la puesta en escena, pero parece intimidado por el rigor de la denuncia y envara la narración.

R. P. M., de Stanley Kramer (U. S. A.), penetra en el mundo de las revueltas estudiantiles: el deseo de moverlo todo, de cambiarlo todo, por parte de los jóvenes; el interés, el miedo, de los profesores, de los mayores, porque prevén que a los primeros cambios sucederán otros y a éstos unos nuevos... En medio de estas dos fracciones, el hombre

íntegro, inconformista, que pretende acercarlas. Podríamos decir que el catedrático portorriqueño Pérez es la imagen del intelectual centrista, más bien simpaticante de la izquierda, pero que no admite sus excesos y que es víctima, por tanto, de los dos extremos. La película es inquietante y veraz, en cierto modo desconsoladora, porque supone la derrota de la razón. Kramer es un director con oficio, y lo demuestra en unas imágenes vivaces, espléndidamente construidas. Magnífica interpretación de Anthony Quinn.

ODESSA, de Ronald Neame (Gran Bretaña), se basa en el libro del mismo título. Literatura de consumo, brillante, con visos de importancia porque utiliza personajes, situaciones y problemas reales, aunque minimizándolos. La película sigue el mismo plan del libro. Cine, pues, de consumo, realizado con excelente oficio, destinado a públicos medios, que han salido del astracán y de la violencia absurda, sin llegar aún al gran cine de ideas. Película de intriga, es entretenida, sin más.

SENSUALIDAD, de Germán Lorente (España), aprovecha el talante abierto de la actual situación española para amontonar una serie de elementos supuestamente irresistibles para el espectador: osadía en escenas de alcoba, ligereza de ropa y un tema «atrevido», el de la prostitución oculta de mujeres en apariencia respetables. Pero Germán Lorente y su coguionista Miguel Rubio han amontonado una serie de situaciones más que absurdas, ridículas, aderezándolas con un diálogo para maricianos, lleno de florituras y resolviéndolas a la buena de Dios. La realización es endeble, pretenciosa y pueril. El público se lo pasa en grande porque a los diez minutos de proyección toma a chacota la película y entonces el espectáculo está más en la sala que en la pantalla.

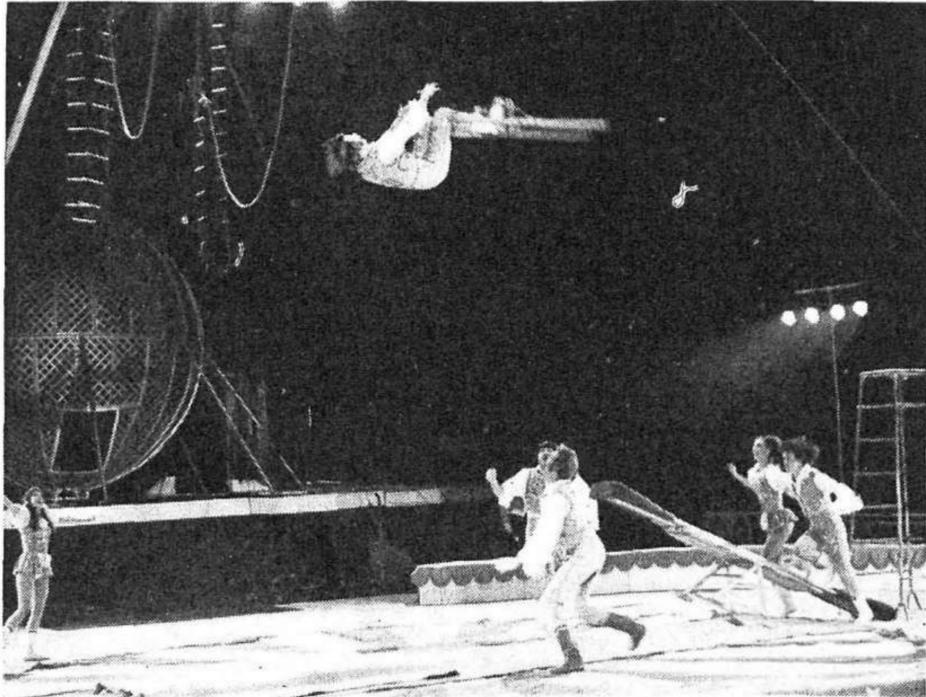
PROBLEMAS EXTRACONYUGALES, de Luigi Zampa (Italia), es un vodevil de poca monta que no parece realizado por su autor, aunque éste parece entregado ya a un cine comercial de poca monta. No merece la pena proseguir el comentario.



«El regreso de la Pantera Rosa»

Por Juan Emilio ARAGONES

CIRCO: EL FESTIVAL DE LAS FIESTAS



«Troupe Benny Bros»

Como todos los años, coincidiendo con las fiestas que van de la Nochebuena a Reyes, la empresa Feijoo-Castilla presenta en el Palacio de los Deportes, de Madrid, el Festival Mundial del Circo—el de hogaño hace el VI—. En la actual edición participan artistas de 20 nacionalidades distintas, pertenecientes a 30 circos. Cuando escribo estas líneas aún no se conocen los ganadores del «Oscar mundial del circo». Si de algo sirve la opinión del gran aficionado al circo que soy, uno de ellos ha de recaer, sin duda, en Miss Mara, trapecista nacida en las islas Canarias, al igual que Pinito del Oro, y llamada a ocupar el puesto que la retirada de ésta dejó vacante. Su naturalidad en el trapecio es tanta que elimina cualquier sensación de peligro en los espectadores no del todo legos, aun cuando trabaja sin red. Pero como el circo no puede excluir totalmente el riesgo, Miss Mara llega a la extremosidad de quedar suspendida del trapecio, cabeza abajo ¡y sostenida sólo a la barra horizontal por los talones! En tal postura se balancea unos segundos, para luego, en prodigioso ejercicio de autodominio corporal, reposar—es un decir—sobre el trapecio.

En similar línea de infrecuente perfección hay que situar actuaciones como las de la *troupe* checoslovaca «Bennys», acróbatas en balanza que realizan un impresionante salto mortal con zancos; y los cinco gimnastas estadounidenses «Flying Armors», grandes trapecistas también. El ilusionista francés Mr. Lee Pee Ville consigue efectos poco menos que inverosímiles, y en el apartado—de tanta tradición circense—de la domesticación de animales es

obligado reseñar las difíciles muestras de amaestramiento de focas polares que logra la suiza Mrs. Bárbara Morris, y el buen trabajo de Joe Bill con su caballo «Furia».

Y los payasos, por supuesto. Junto a los del Festival, que entretienen al público durante las pausas impuestas por los preparativos de la siguiente atracción, se hacen acreedores de mención expresa los *clowns* italianos Di Lello: además de una gracia bufonesca de la mejor estirpe, son excelentes instrumentistas.

Desde que la piqueta acabó con el viejo y memorable circo Price de la plaza del Rey, las manifestaciones circenses tienen lugar en el Palacio de los Deportes, circunstancia que ha motivado la indignación—más o menos razonada—de algún que otro periodista deportivo. Unos, los serios, basan su queja en la falta de adecuación del grandioso recinto; nada hay que oponer..., salvo el hecho de que no hay otro más idóneo. Los otros, los que se abastecen en el caldo de cultivo de la crónica escandalosa y discriminatoria, se revuelven contra el hecho por considerarlo lesivo para el deporte..., sin caer en la cuenta de que un elevado porcentaje de los artistas circenses son, con mucho, más consumados deportistas que la generalidad de los profesionales del deporte. A ciertos paradigmas ya indicados pueden sumarse en esta crónica los «Diablos Blancos», de Alemania, alambrietas de consumada agilidad en el ejercicio de su arriesgada atracción.

Con todo, creo que la capital de España necesita con carácter de urgencia un local idóneo y dedicado exclusivamente al circo.

Barcelona, actualidad

DEL NADAL Y OTRAS ALEGRIAS DEL AÑO QUE EMPIEZA

Por Julio MANEGAT

Esto de las revistas quincenales tiene que siempre parece que las noticias se publiquen con retraso. Algunas, por su importancia, se ventilaron ya ampliamente en los periódicos cuando sale a la luz nuestra revista. Como la concesión del trigésimo segundo premio «Eugenio Nadal» de novela que, la noche de Reyes, último invento de la magia para Barcelona y para la literatura, se llevó Paco Umbral con su novela *Las Ninfas*.

El Nadal, desde que se instituyó, ha tenido un jurado en verdad hermético. Aquí no se cuecen rumores ni «filtraciones». Todo es top secret hasta el momento en que las últimas votaciones ya perfilan con más claridad al posible y probable ganador. Sobre todo porque aquí no se puede jugar con el bonito seudónimo, y el que quiere optar a este premio tiene que retratarse con nombre y apellidos.

En el Ritz, uno de los hoteles más literarios de España, cuando los comensales, un millar, leyeron la lista de las obras que llegarían a las votaciones, ya se hablaba de Paco Umbral en todos los rincones. Por una vez al menos, el rumor o la filtración, o acaso la simple lógica, dieron por ganador al que en realidad lo fue: Paco Umbral, uno de los escritores más verdaderos que hoy tenemos para nuestra narrativa y para el difícil artículo periodístico. ¿Qué voy a decirles a ustedes ahora que no sepan de Paco Umbral? ¿Y de su novela *Las Ninfas*? El mismo escritor, estos días, ha hecho múltiples declaraciones desde su asedio por los compañeros periodistas.

Paco Umbral dice que su novela es ortodoxa, «antigua como eran antes las novelas, con su planteamiento, nudo y desenlace». Y que es una evocación de su propia adolescencia en su natal Valladolid, como lo fuera en Memorias de un niño de derechas su niñez, y así también en Los males sagrados. Paco Umbral, al comentar que diariamente escribe sus artículos, dice: «La crónica periodística te purga de las preocupaciones del momento, de los cabreos políticos. Quedas más liberado y más sereno y te entra con más facilidad la reacción literaria.» Y añade que hace ya tiempo que quería escribir *Las Ninfas*, y que un día vio la estructura normativa que rechazaba otros tratamientos. Después de escribir su novela comprendió que ésta podía optar a un premio de esos en los que Umbral dice que siempre ha tenido mala suerte.

Pocos sabíamos, o recordábamos, que nuestro narrador se había presentado ya un par de veces antes de ahora, a la tercera va la vencida, al Nadal. Creo que fue con *Balada de gamberros* y *El Giocondo*. No hubo suerte entonces. Umbral, de año en año, de libro en libro, ha ido madurando más y más. Es raro que un escritor que acaba de cumplir los cuarenta años haya alcanzado ya tan alto grado de madurez, de sabiduría narrativa, de impaciencia creadora, de sensibilidad artística. Ahí están sus novelas, ahí están sus artículos. Ahí está, sobre todo, su presencia, su testimonio de continuidad.

Creo que está ocurriendo algo en verdad interesante y, al propio tiempo, curioso y paradójico: hay más concursos que posibles escritores en el país. Entonces, son precisamente los escritores que tienen ya una obra hecha, una solidez de trabajo, quienes se llevan otra vez aquellos premios, u otros, que un día les «descubrieron». Claro que un ganador del Nadal no se presentará más a éste, pero sí puede hacerlo al Planeta, o viceversa, o a otro concurso de los muchos que se convocan y otorgan en el país.

Para mí, el nombre de Umbral es una garantía en este último Nadal concedido el seis de enero del año recién estrenado. Que sea, en este aspecto, por muchos años, por muchos libros, por muchas calidades.

LOS OTROS PREMIOS DE LA NOCHE DEL NADAL

En breve resumen, he aquí los otros galardones concedidos la noche de Reyes y patrocinados, claro, por Ediciones Destino.

Premio «Josep Pla», de narrativa en catalán, ya sea novela, ensayo, biografía, etc. Un poco ambigua queda, así, tal convocatoria, pero... Bueno, el caso es que el «Josep Pla», dotado con 100.000 pesetas, la mitad que el Nadal, correspondió al escritor Enric Jardí por su *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, institución cultural barcelonesa que cuenta con casi un siglo de existencia.

El Premio «Gaziel», de periodismo, que se concedía por vez primera, dotado con 50.000 pesetas, correspondió a Joaquim Molas por su trabajo *Fragments de diari*.

El premio de reportajes «Manuel Brunet» se otorgó a Román Gu-

bern por su obra *Morir en Hollywood*.

Y, por último, el premio de reportajes fotográficos «Ramón Dimas» se concedió a Jordi Pujol i Boix por su trabajo acerca de Lisboa del 10 de julio.

FUNDACION CULTURAL CATALANA

Nueva entidad en marcha en Barcelona: «Fundación Cultural Catalana», entidad que, por el momento, agrupará a la llamada «Asociación contra el arte en peligro» y la «Orquesta Catalana de Cambra», una cooperativa de poetas y una escuela-oficio para la que se dispone de una finca en la provincia de Gerona. La «Fundación Cultural Catalana» cuenta, de entrada, con un modesto fondo de 150.000 pesetas, aportadas por tres personas.

La «Fundación» pretende, entre otros muchos objetivos, «atender prioritariamente todas aquellas parcelas más desfavorecidas de la cultura catalana, en cualquiera de sus facetas artística, docente, idiomática, recreativa o popular».

Y AL FIN SE SALVO EL TEATRO EN SITGES

Contra todos los pronósticos, uno, la verdad, por realista tiende al pesimismo, se ha salvado el Festival de Teatro que desde hace nueve años se celebraba en Sitges en el mes de octubre.

Muchas cosas ocurrieron el pasado año: falta de dinero, problemas con los posibles grupos participantes, cambio de alcalde en Sitges... Por cierto que es necesario recordar cómo fue el empeño del doctor Martínez Sardá, quien mantuvo vivo este Festival contra viento y marea. Ahora, su sucesor, Vicente Ibáñez, toma las riendas de la alcaldía suburbana y también así las del Festival de Teatro que, parece ser, contará desde ahora con un patronato, con un director y con una secretaría permanente.

De momento, y aunque este año no se concederá el premio, el Festival alzarán el telón el día 17 de enero y se prolongará hasta el 24 de este mes. Este es el Festival correspondiente al pasado octubre, o sea, que en octubre de 1976 volverá a alzarse el telón teatral de la décima edición del Festival. Las obras que habían sido seleccionadas para la convocatoria de 1975 lo están, asimismo, y automáticamente, para la convocatoria del 76. Desde este momento ha quedado ya abierta la recepción de textos y las propuestas de grupos de teatro independiente que actuarán en octubre de este año. El premio, por otra parte, se acumula, por lo que será, en octubre de 1976, de 300.000 pesetas para la mejor obra.

El envío de originales optantes y las solicitudes de los grupos deben hacerse a la delegación de cultura del Ayuntamiento de Sitges (Barcelona) y a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Barcelona, avenida del Generalísimo, 431.

Y esto es todo por hoy, amigos. En mi próxima crónica les hablaré del desarrollo del Festival que se iniciará el próximo día 17.

CRONICA DE 15 DIAS

Por Javier VILLAN

EN LA MUERTE DE GUSTAVO FABRA



Hubiera sido mejor que esta crónica se hallara huérfana de hechos noticiables. Las Navidades, excepto el anual acontecimiento del Nadal barcelonés, ofrecían esta posibilidad, pero es necesario reseñar dolorosamente la muerte de un amigo, Gustavo Fabra. Resulta difícil situarlo entre los muertos por su vitalidad física y por su contextura de escritor. Yo lo recuerdo en los últimos veranos en el litoral gallego a bordo de un pequeño velero, fabulando navegaciones imposibles, sacando al aire su rudo pecho de fingido lobo de mar. Yo lo recuerdo a la mesa de algún café, en el encuentro fortuito y unánime de una nocturnidad imprevisible, en la cátedra pública y corazonal del paseo de Recoletos. Y siempre fluía, a partes iguales, su saber y su cordialidad. Un triste, un estúpido accidente, un dios doméstico, mediocre y airado, le ha cercenado la vida. No se va sólo el amigo, aunque esto sea lo que más duele. Se va un joven y firmísimo valor, ya algo más que promesa, de la realidad cultural española. Se va el joven profesor de Filosofía, el crítico y el investigador, el buceador del lenguaje y el analista de la cultura más exigente. A la joven cultura española le ha nacido un hueco y los huecos persisten, se llenan de oscuridad, sobre todo cuando les alimentan otras oquedades, otras ausencias y otras deserciones. Hace varios años Gustavo Fabra ganó el premio de ensayo sobre Larra convocado por la Revista de Occidente para menores de veinticinco años. Fue un aviso de por dónde iban a discurrir los planteamientos culturales de Gustavo. Como a Larra, le dolían muchas cosas de España y, como a Larra, un destino

inmerecido y madrugador le ha matado. Ciertamente más similitudes que las aparentes podrían hallarse en estas dos juventudes tronchadas. Gustavo Fabra, sin olvidar su rigor, su condición profesoral, había abordado un sistema de crítica literaria que cuestionaba muchas de las realidades circundantes. En el terreno de las ideas Gustavo Fabra se acercaba a posturas en las que las condiciones de interrelación resultaban decisivas. Dentro de la joven cultura española representaba el equilibrio sin crispaciones, la mesura sin gestualismos. Y reivindicaba, con sólo leerlo, la indeclinable independencia del intelectual, la ética de una actitud crítica, las convicciones morales de una cultura en primera línea. Una cultura canalizadora de las inquietudes del cuerpo social, representativa de una comunidad y exponente de la dignidad y libertad del hombre. Gustavo Fabra había publicado, aparte sus numerosos trabajos en periódicos y revistas, una Historia de la cultura gallega, el aludido ensayo sobre Larra y deja sin concluir un estudio sobre Ortega y una novela. Desconozco la narrativa de Gustavo, pero de su conjunción de saberes, de su profunda curiosidad por los hombres y por cualquier clase de conocimientos, puede esperarse lo mejor.

UMBRAL, AL FIN PREMIO



Umbral, lo ha declarado él mismo y si no lo hubiese declarado sería igualmente cierto, no ha tenido suerte en los concursos literarios.

Ha sido el eterno finalista, la firma solvente que ha prestigiado muchos premios y, por tanto, muchos premiados. En esto de los concursos hay jurados míopes, jurados insolventes y jurados que disparan por elevación. Reconocida la categoría de un finalista, el ganador resulta supervalorado. Esto es lo que se llama, en términos castrenses creo, disparar por elevación. Umbral, naturalmente, se aburría y dejó de concursar. ¿Quién no se ha aburrido mortalmente de tantas cosas en este país? Umbral entonces se dedicó más profusamente al articulismo de urgencia, a recoger sus artículos en libros y a trazar más parsimoniosamente sus libros de creación. Algo salimos ganando con la frustración concursera de Umbral. Por ejemplo, un magistral cronista que entre la ironía, el sarcasmo, el cachondeo y el benevolente terrorismo moral con que se adorna, pone panza arriba a la sociedad que lo adula, lo teme y le sonríe y la descuarta con sus finos modales de aristócrata dandi.

El jurado del Nadal que este año con la deserción de Néstor Luján ha quedado reducido a la presencia de García Pavón, Ramón Masoliver, Jorge Vergés y Antonio Vilanova, ha dado de lleno en la diana. Por supuesto que no nos han descubierto un escritor, pero la elección supone un grado más en el escalón de los reconocimientos. De esos reconocimientos que con tanta parquedad se administran en el redondel de las letras y que Umbral se ha ido ganando sin volver la cara, sin concesiones propiciatorias, incluso a contrapelo de quienes soberanamente le han otorgado ya la gloria. Del terribilismo de Umbral, que yo no me creo del todo, emerge muchas veces el niño indefenso, el hombre maltratado, la seca y ácida dimensión del desencanto. Porque Umbral no es del todo un escéptico, sino un ser alejado del gregarismo y, por tanto, un solitario lúcido que concreta en la literatura las dimensiones de su soledad. En *Las ninfas*, novela ganadora del Nadal, aparecerá el Umbral de siempre: el de las nostalgias de un tiempo y una geografía que no son nostalgias, sino acusaciones; el Umbral dolorido y cáustico, el gran manejador del lenguaje y el cauto administrador de la ternura. Biografía tras biografía, Francisco Umbral nos va dando las múltiples dimensiones de su espíritu, la vertiente multipolar de su condición inexcusable de escritor. Umbral ha definido ya *Las ninfas* como una historia muy triste, muy cinematográfica. Se desarrolla en una ciudad de provincias, el Valladolid de finales de los cuarenta y principio de los cincuenta, el Valladolid umbraliano de la larga, eterna y atormentadora posguerra.

(Viene de la pág. 3.)

LOPEZ GORGE CLAUSURO LAS «TARDES DE POESIA», DE PUENTE CULTURAL

Con la conferencia «Antonio Machado: vida y poesía», de Jacinto López Gorgé, se cerró, en 1975, el aula «Tardes de Poesía», del Club Puente Cultural.

El conferenciante hizo un exhaustivo análisis de la vida y la obra de Antonio Machado, al que definió como un poeta que buscó sobre todo lo eterno y más elemental del alma humana, a través de una poesía descargada de todo artificio y retórica.

Jacinto López Gorgé, gran conocedor de la vida y la obra machadiana, había pronunciado anteriormente conferencias sobre Machado en el Spanish Cultural Institute, de Dublín, y en varias ciudades españolas. Igualmente, el pasado día 6 disertó sobre don Antonio en el Centro Regional de la Universidad a Distancia, de Mérida.

FALLO DEL V CERTAMEN LITERARIO «MIGUEL MARTINEZ DEL CERRO»

Ha sido fallado en Cádiz, el V Certamen Literario «Miguel Martínez del Cerro», en el que se han otorgado los siguientes galardones: Camelia de Oro, a Manuel Terris Benavides; Camelia de Plata, a Julián Blasco Moyano y Camelia de Bronce, a Cipriano Acosta Navarro.

FALLO DEL CONCURSO DE NOVELA CORTA «HISPANIDAD 75»

En Asunción, de Paraguay, se ha hecho público el fallo de la segunda edición del Concurso «Hispanidad 75» de novela corta, cuyo jurado acordó declarar desierto el primer premio, que estaba dotado con 100.000 guaraníes. El segundo premio, con una dotación de 40.000 guaraníes, ha sido concedido a la novela «Cerca del río», original de Carlos Mellizo. El premio tercero se concedió *ex aequo* a las obras «Andresa Escobar», de Ana Iris Chaves de Ferreiro, y «Y soy. Y no», de Teresita Torcida.

El jurado estaba integrado por Antonio Muñoz; Josefina Pla; José Antonio Bilbao; Mario López Escobar; Pedro Javier Cabello y Jesús Ruiz Nestosa, actuando de secretario Angel Llorente.

PREMIO «FLORENTINO PEREZ-EMBED» DE POESIA

La Real Academia Sevillana de Buenas Letras ha fallado el Premio de Poesía «Florentino Pérez-Embed», que ha recaído en José Luis Ortiz de Lanzagorta, poeta residente en Cádiz, por su libro **FIN DE LA APARIENCIA.**

El Jurado de dicho Premio, compuesto por Sebastián García Díaz, Amalio García-Arias, Juan de Dios Ruiz-Copete y Juan Collantes de Terán, ha acordado también otorgar una mención especial al libro de Fausto Botello, **HOMBRES GRISES.**

El libro premiado, conforme a las bases del Concurso, será publicado en la colección de poesía «Adonais».

HERMANOS MACHADO

El presidente del Ateneo de Sevilla, don Joaquín Carlos López Lozano, ha pedido que los restos de los hermanos Manuel y Antonio Machado sean inhumados

en el Panteón de Sevillanos Ilustres, recientemente construido en la Iglesia de la Anunciación, de Sevilla. La petición del señor López Lozano ha encontrado en principio una favorable acogida en la ciudad.

EDUARDO DOMINGUEZ LOBATO, PREMIO «JUAN SEBASTIAN ELCANO», DE LA CASA DEL MAR DE CADIZ

Un Jurado, compuesto por Eduardo Gener Cuadrado, José Manuel Alvarez, Pilar Paz Pasa-mar, Cristina Chillida Herrero, Pedro Valdecantos García, José Asenjo Sedano y José L. Ortiz de Lanzagorta, falló el pasado día 28 de diciembre el premio literario «Juan Sebastián Elcano», que anualmente concede la Casa del Mar de Cádiz, dependiente del Instituto Social de la Marina, dentro de sus actividades culturales.

El premio fue concedido al relato «Escúchame bien, Tonia», original de Eduardo Domínguez Lobato, de Sanlúcar de Barrameda. El primero y segundo accésit fueron concedidos a los relatos «Prois de los recuerdos», de Carmen Gómez Ojea, de Gijón, y «Herencia en el Mar», de Eduardo Jover Robles, de Linares, respectivamente.

CONFERENCIAS,

LECTURAS

POETICAS

Y OTROS

ACTOS

LITERARIOS

DICIEMBRE

Día 28

MADRID

- Ateneo.—Carlos Rojas: «Antonio Machado y la guerra civil española».

Día 29

CADIZ

- Caja de Ahorros de Cádiz.—Conferencia de Pedro Echevarría Bravo: «Glosario del Villancico español».

ENERO

Día 4

VALLADOLID

- Casa de Cervantes.—606 Mañana de la Biblioteca en la Residencia Municipal de Ancianos: Recital de poesía navideña.

Día 7

MADRID

- Ateneo de Madrid.—Elvira Daudet: «Passolini, pasión y muerte del último poeta maldito».
- Asociación de Universitarios Españoles.—José Fradejas: «El prerromanticismo».

Día 8

MADRID

- Ateneo.—Conferencia de Eugenio Montes: «Burguesía y poesía».
- Arte y Cultura.—Julián Marías: «La nueva España».

Día 9

MADRID

- Arte y Cultura.—José María de Azcárate: «Rafael: el clasicismo».

nes objeto de esta base undécima.

12. Tanto el autor premiado como los que obtuvieren mención honorífica, conservarán todos los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concede a los autores, respecto a audiciones públicas, ediciones impresas, grabaciones y cualquier otro reconocido por dicha Ley; pero es obligatorio mencionar en los programas de los conciertos en que esas obras figuren, como en las ediciones impresas y en las de discos gramofónicos, lo mismo que en emisiones radiofónicas y televisivas de las repetidas obras, las siguientes leyendas, respectivamente:

Premio «Oscar Esplá», creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, año 1976 o «Mención honorífica en el Concurso para el premio «Oscar Esplá», creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante, año 1976.

13. El Ayuntamiento realizará las gestiones oportunas para que la primera audición de la obra premiada y, si es posible, de las distinguidas con mención honorífica, se efectúe en Alicante, en concierto público, por la Orquesta Nacional de España, de la Radio-Televisión Española, Municipal de Barcelona u otra análoga, durante el último trimestre del año 1976. Los autores deberán tener disponibles para los ensayos los «materiales de orquesta», perfectamente revisados y corregidos, en la fecha en que les fueren solicitados. Dado el caso de que dificultades insuperables impidieran la organización del proyectado concierto en Alicante, el Ayuntamiento recabaría la inclusión de estas obras en los conciertos habituales de las mencionadas Orquestas.

14. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Alicante; y sólo en el caso de que no pudiera realizarse en esta localidad dentro del tiempo previsto en la base anterior, dispondrá libremente de su obra el autor, a efectos de primera audición.

15. El Premio se hará efectivo por el Ayuntamiento de Alicante, a partir de los quince días de la publicación del fallo del jurado, y tanto el autor premiado como los distinguidos con mención honorífica, recibirán un diploma o certificado testimonial del galardón obtenido.

16. El fallo del jurado es inapelable. Queda entendido, asimismo, que los compositores concursantes, por el solo hecho de optar al premio «Oscar Esplá, 1976», aceptan todas y cada una de las disposiciones contenidas en las presentes bases del concurso.

Alicante, 3 de febrero de 1975.

XIV PREMIOS «GUIPUZCOA» 1975

Novela corta

Organiza: Agora, del Club Guipúzcoa.

Patrocina: Delegación Nacional de Cultura del Movimiento.

Bases:

1.º Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.º La novela tendrá que ser inédita, de una extensión máxima de ciento cincuenta folios.

3.º El premio estará dotado con 100.000 pesetas.

4.º El premio podrá declararse desierto.

5.º Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10-2.º, San Sebastián, por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de novela corta». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 15 de marzo de 1975.

PREMIOS SEREM-76

CONVOCADOS POR LA DIRECCION GENERAL DE SERVICIOS SOCIALES DEL MINISTERIO DE TRABAJO

BASES GENERALES

1.º Los trabajos deberán entregarse personalmente o remitirse por correo certificado al Servicio de Recuperación y Rehabilitación de Minusválidos Físicos y Psíquicos, de la Dirección General de Servicios Sociales, María de Guzmán, 52, Madrid-3, con la indicación «Premios SEREM-76».

2.º El plazo de admisión finalizará el 28 de febrero de 1976.

3.º Los jurados de los premios estarán presididos por el director general de Servicios Sociales y su composición se anunciará oportunamente.

4.º El fallo de los jurados será inapelable y se hará público en Madrid el 1 de mayo de 1976, a través de los medios informativos, comunicándose personalmente a los interesados, pudiendo declararse desierto, en su caso, cada uno de los premios.

5.º No podrán concurrir a esta convocatoria el personal y los colaboradores del SEREM.

6.º La participación en los premios implica la aceptación de sus bases y de las normas complementarias que se dicten.

CUENTOS

1.º Los trabajos que se presenten, totalmente inéditos, tendrán una extensión mínima de 30 folios, escritos a máquina, a doble espacio, por una sola cara, en lengua castellana. En la primera página figurará el nombre, el domicilio y demás datos que el autor estime conveniente.

2.º Dentro del tema obligado «integración del minus-

válido en la sociedad», los autores deberán realizar cualquier enfoque o tratamiento de carácter social.

3.º El premio SEREM de ensayo estará dotado con cien mil pesetas.

4.º El trabajo premiado pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

5.º No se devolverán los originales presentados, ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, pero los autores no premiados seguirán conservando los derechos de propiedad sobre su obra.

ENSAYO

1.º Podrán concurrir a este premio los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.º Los originales, totalmente inéditos, escritos en lengua castellana, tendrán una extensión mínima de cinco folios y máxima de diez, presentándose mecanografiados a doble espacio por una sola cara.

3.º El tema de los mismos deberá girar en torno a la integración del minusválido en la sociedad, enfocado desde cualquiera de sus aspectos.

4.º Los trabajos se enviarán, bajo lema, por correo certificado o se entregarán personalmente, por triplicado, acompañados de sobre cerrado, en cuyo exterior figure el mismo lema, conteniendo el nombre, las señas y demás datos personales del autor.

5.º El jurado concederá un único premio de cien mil pesetas.

6.º El trabajo premiado pasará a ser propiedad del SEREM, que podrá hacer del mismo el uso que crea más conveniente.

7.º No se devolverán los originales presentados ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos, pero los autores no premiados seguirán conservando los derechos de propiedad sobre su obra.

6.º Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.º El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de mayo de 1976.

8.º La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

Poesía

Organiza: Agora, del Club Guipúzcoa.

Patrocina: Excmo. Diputación de Guipúzcoa.

Bases:

1.º Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.º El libro de poemas tendrá que ser inédito, con sesenta versos como mínimo.

3.º El premio estará dotado con 100.000 pesetas.

4.º El premio podrá declararse desierto.

5.º Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10-2.º, San Sebastián, por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de poesía». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 15 de marzo de 1976.

6.º Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.º El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de mayo de 1976.

8.º La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

Teatro

Organiza: Agora, del Club Guipúzcoa.

Patrocina: Excmo. Ayuntamiento de San Sebastián.

Bases:

1.º Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.º Las obras tendrán que ser inéditas, de autores que no hayan estrenado comercialmente.

3.º El premio estará dotado con 75.000 pesetas.

4.º El premio podrá declararse desierto.

5.º Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10-2.º, San Sebastián, por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de teatro». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 15 de marzo de 1976.

6.º Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.º El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de mayo de 1976.

8.º La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

Ensayo

Organiza: Agora, del Club Guipúzcoa.

Patrocina: Delegación Nacional de Cultura del Movimiento.

Bases:

1.º Podrán tomar parte en el mismo todos los escritores españoles e hispanoamericanos.

2.º El ensayo tendrá que ser inédito, escrito en castellano,

y con una extensión mínima de doscientos cincuenta folios, versando sobre cualquier tema histórico, sociológico o ideológico de índole regional, y con preferencia sobre «Las aportaciones de las culturas regionales a la cultura nacional».

3.º El premio estará dotado con 100.000 pesetas.

4.º El premio podrá declararse desierto.

5.º Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10-2.º, San Sebastián, por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de ensayo». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 15 de marzo de 1976.

6.º Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

7.º El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de mayo de 1976.

8.º La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

Ensayo en éuskera

Organiza: Agora, del Club Guipúzcoa.

Patrocina: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

Bases:

1.º El ensayo tendrá que ser inédito, con una extensión mínima de ochenta folios mecanografiados, y deberá versar sobre cualquier tema de literatura vasca.

2.º El premio estará dotado con 75.000 pesetas.

3.º El jurado podrá declarar desierto el premio en el caso de considerar que no hubiese

ningún ensayo merecedor del galardón.

4.º Los originales serán enviados a Agora, Víctor Pradera, 10-2.º, San Sebastián, por triplicado, mecanografiados a doble espacio, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de ensayo en éuskera». El plazo de admisión de originales finalizará, improrrogablemente, el día 15 de marzo de 1976.

5.º Los originales deberán ir acompañados de un sobre cerrado, en el que conste el título de la obra y que contenga el nombre, apellidos y domicilio del autor.

6.º El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de mayo de 1976.

7.º La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

Teatro en éuskera

Organiza: Agora, del Club Guipúzcoa.

Patrocina: Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

Bases:

1.º Las obras que concurren deberán haber sido publicadas en cualquier fecha comprendida entre el 1 de enero de 1974 y el 31 de diciembre de 1975.

2.º El premio estará dotado con 75.000 pesetas.

3.º El jurado podrá declarar desierto el premio en el caso de considerar que no hubiese ninguna obra teatral merecedora del galardón.

4.º Se remitirán tres ejemplares de la obra a Agora, Víctor Pradera, 10-2.º, con la indicación «Para el Premio Guipúzcoa de teatro en éuskera». El plazo de admisión finalizará, improrrogablemente, el día 15 de marzo de 1976.

5.º Los originales deberán ir

acompañados de un sobre en el que conste el nombre, apellidos y domicilio del autor.

6.º El fallo del jurado, cuya decisión es inapelable, se hará público en San Sebastián en el mes de mayo de 1976.

7.º La aclaración de cualquier duda en la interpretación de las bases corresponderá a la entidad organizadora.

PRIMER CONCURSO DE NOVELA CORTA

El Instituto Venezolano de Cultura Hispánica, con ocasión de celebrar el 11 de abril de 1976 el XX Aniversario de su fundación, convoca a los escritores en lengua castellana, al Primer Concurso de Novela Corta, el cual se regirá por las bases siguientes:

1.º El trabajo objeto de este concurso consistirá en una novela corta, de extensión máxima de sesenta (60) páginas, y mínima de cincuenta (50) páginas, escrito a máquina, a doble espacio, de trama y ambiente venezolanos o hispanoamericanos.

2.º Podrán participar en el concurso los escritores venezolanos y los extranjeros de origen hispanoamericano.

3.º Los participantes al concurso enviarán sus trabajos a la sede del Instituto, por triplicado, firmados con un lema o seudónimo, antes del día 15 de marzo de 1976. En sobre aparte deberán enviar la identificación del lema o seudónimo, con el nombre del autor y su dirección exactos. Ambos sobres, el contenido del trabajo y el del lema o seudónimo, se remitirán debidamente cerrados y rotulados en la forma siguiente:

Instituto Venezolano de Cultura Hispánica, «Concurso Novela Corta», Avenida Urdaneta, esquina Plaza España, edificio Sudameris, piso 4, oficina 412.

Caracas, 101 (Venezuela).

4.º Oportunamente se dará a conocer los integrantes del jurado calificador.

5.º Habrá tres premios. El primer premio es de mil bolívares (Bs. 1.000,00), diploma y publicación de la obra. El segundo premio consiste en quinientos bolívares (Bs. 500,00) y diploma correspondiente. El tercer premio consiste en un diploma de reconocimiento.

Dichos premios serán entregados a los autores en el acto solemne de conmemoración del XX Aniversario de la fundación del Instituto Venezolano de Cultura Hispánica.

6.º El fallo del jurado se dará a conocer por los medios de comunicación de esta ciudad, el 31 de marzo de 1976.

PRIMER CONCURSO DE POESIA «LA TROJE»

Bases del concurso

1.º Podrán concurrir al Primer Premio de Poesía «La Troje», convocado por la sección poética del mismo nombre que semanalmente inserta el semanario comarcal «La Voz de Talavera», todos aquellos que presenten sus versos en castellano.

2.º Los poemas, totalmente originales e inéditos, tendrán una extensión máxima de veinticinco versos. Tema, métrica y forma de su contenido, libres.

3.º El procedimiento de remisión será el habitual de «placa», en cuyo interior se hará constar nombre, apellidos y dirección del concursante. Por fuera figurará un lema. El plazo de admisión expira el 31 de diciembre.

4.º Hasta la fecha de cierre, la Redacción del espacio poético «La Troje» se encargará de seleccionar el material enviado, así como de insertar semanalmente uno de los poemas escogidos en «La Voz de Talavera» a partir del momen-

to en que se cuente con una muestra suficiente.

5.ª Todos aquellos poemas publicados en «La Voz de Talavera» hasta la semana inmediatamente anterior al 28 de marzo, aniversario de la muerte de Miguel Hernández, pasarán a la fase final, en la cual, un jurado oportunamente dado a conocer, con anterioridad, fallará a favor de uno sólo de los poemas publicados.

6.ª El Primer Premio de Poesía «La Troje» consiste en una placa conmemorativa con el grabado de un poema de Miguel Hernández, de la cual se hará entrega el 28 de marzo de 1976.

7.ª No se mantendrá correspondencia. El fallo será inapelable. La participación en el presente certamen presupone la aceptación total de estas bases.

8.ª Los trabajos se enviarán a la Redacción de «La Voz de Talavera». San Francisco, 23. Talavera de la Reina (Toledo).

CONVOCATORIA DEL «PREMIO FERNAN-GONZALEZ 1976»

La Institución Fernán-González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, de Burgos, de acuerdo con el excelentísimo señor don Conrado Blanco Plaza, creador y mantenedor del Premio, convoca a todos los escritores e investigadores de habla hispana a concurrir a la octava edición del mismo, que se ajustará a las siguientes bases:

Primera.—De acuerdo con las bases fundamentales de este Premio, que establecen un sistema rotativo entre Historia, Poesía y Ensayo, la presente convocatoria versará sobre Historia, y el tema de los trabajos será: «Los burgaleses en la conquista y colonización de América».

Segunda.—Los concursantes presentarán sus trabajos por triplicado, mecanografiados a doble espacio y con una extensión mínima no inferior a setenta folios. Los originales vendrán sin firma y ostentarán un lema, que aparecerá en sobre aparte, cerrado, que contendrá el nombre y el domicilio del concursante.

Tercera.—La cuantía del Premio será de setenta mil (70.000) pesetas, pudiendo el jurado dividirlo, adjudicarlo parcialmente o declararlo desierto, bien entendido que sus decisiones, en todo caso, serán inapelables.

Cuarta.—La Institución Fernán-González nombrará un jurado, integrado por cinco de sus miembros, el nombre de los cuales no se hará público hasta la lectura del acta final. Este jurado podrá recabar la ayuda de asesores, si lo estima conveniente, pero sólo sus miembros decidirán la adjudicación del Premio.

Quinta.—El trabajo premiado quedará propiedad de la Institución, que se reserva el derecho a publicarlo.

Sexta.—El plazo de admisión de originales terminará el día 30 de abril de 1976, a la una de la tarde, debiendo presentarse (o enviarse) los trabajos a la Secretaría de la Academia (Palacio de la excelentísima Diputación Provincial de Burgos).

Séptima.—Adjudicado el Premio, los autores no galardonados disponen de un plazo de dos meses para retirar sus trabajos, sin que la Institución responda en ningún caso del extravío de los originales.

Octava.—El mero hecho de concurrir a este concurso, supone la aceptación de todas sus bases.

PREMIOS «EJERCITO 1975» DE POESIA

Con objeto de promover la exaltación de las virtudes del Ejército español, se convoca el premio «Ejército 1975» de Poesía, por donación de don Con-

rado Blanco, que se adjudicará con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se concederá un premio «Alforjas» para la poesía, dotado con 100.000 pesetas, para premiar al autor español de un libro de poesías inédito, superior a 350 versos, de tema y forma libres, que sea una exaltación épica de las virtudes del Ejército español.

2.ª Todos los libros escritos en castellano, mecanografiados a doble espacio y en ejemplar triplicado, serán enviados, firmados por sus autores, a la Sección de Relaciones Públicas y Prensa del Ministerio del Ejército (Estado Mayor Central, Jefatura Adjunta), con indicación «para el premio «Ejército 1975» de Poesía», haciendo constar el nombre y la dirección completa de los mismos.

3.ª La recepción de los libros deberá tener lugar antes del día 1 de abril de 1976.

4.ª El libro premiado quedará en propiedad del Ministerio del Ejército, quien podrá publicarlo sin que le sean exigidos más derechos en el plazo de dos años. En caso de no editarse en dicho plazo, el autor podrá hacerlo, sin otro requisito que hacer figurar en la portada el premio alcanzado.

5.ª El jurado encargado de discernir el premio estará integrado por personas que en su día se nombren por el Estado Mayor Central.

6.ª El fallo del jurado será inapelable y el premio no podrá ser declarado desierto. El jurado podrá conceder también las menciones honoríficas que, a la vista de los libros presentados, crea oportunas.

7.ª El fallo del premio «Ejército» de Poesía se hará público, a través de los habituales medios de difusión, el día 2 de mayo de 1976, y el autor premiado recogerá personalmente el premio en acto oficial que se anunciará oportunamente.

8.ª El hecho de concurrir al premio «Ejército» de Poesía implica la aceptación total de estas bases.

PREMIOS «EJERCITO 1975» DE CINEMATOGRAFIA

Con objeto de promover la exaltación de las virtudes del Ejército español, se convocan los premios «Ejército 1975» de don José Celma Prieto, que se adjudicarán con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Se concederá un primer premio «Tortosa» de 100.000 pesetas, donación de don José Celma Prieto, para el mejor filme de 16 mm., 8 mm. o Súper-8 mm., sonorizado, de duración no superior a treinta minutos ni inferior a quince en que se trate alguno de los siguientes temas:

- El Ejército, escuela de ciudadanía.
- Lecciones de valor y moral militar.
- Episodios de Historia Militar.

2.ª Se concederá un segundo premio «Tortosa» de 50.000 pesetas, donación de don José Celma Prieto, al filme que siga en méritos al anterior.

3.ª Todos los filmes serán enviados a la Sección de Relaciones Públicas y Prensa del Ministerio del Ejército (Estado Mayor Central, Jefatura Adjunta), con indicación «para el premio «Ejército 1975» de Cinematografía», haciendo constar el nombre y la dirección completa de los autores.

4.ª La recepción de los filmes deberá tener lugar antes del día 1 de abril de 1976.

5.ª Los filmes premiados quedarán en propiedad del Ministerio del Ejército, quien podrá hacer el uso que crea conveniente, sin que le sean exigidos más derechos por los autores.

6.ª El jurado encargado de discernir los premios estará integrado por personas que en su día se nombren por el Estado Mayor Central.

7.ª El fallo del jurado será inapelable y el premio no podrá ser declarado desierto. El jurado podrá conceder también las menciones honoríficas

que, a la vista de los filmes presentados, crea oportunas.

8.ª El fallo del premio «Ejército» de Cinematografía se hará público, a través de los habituales medios de difusión, el día 2 de mayo de 1976, y los autores premiados recogerán personalmente el premio en acto oficial que se anunciará oportunamente.

9.ª El hecho de concurrir al premio «Ejército» de Cinematografía implica la aceptación total de estas bases.

PREMIOS «EJERCITO 1975» DE FOTOGRAFIA

Con objeto de promover la divulgación de las actividades del Ejército español, de la vida de la milicia, preparación del soldado, desarrollo cultural, formación profesional o exaltar las virtudes militares, se convocan los premios «Ejército 1975» de Fotografía, que se

adjudicarán con arreglo a las siguientes bases:

1.ª Podrán participar en el mismo todos los aficionados y profesionales de la fotografía con cualquier tipo de tema militar en el que se reflejen algunos de los diversos aspectos del Ejército de Tierra.

2.ª Se concederá un primer premio de 25.000 pesetas al autor de la mejor colección de fotografías—con un mínimo de cinco—y un segundo premio de 15.000 pesetas al que le siga en méritos.

3.ª Las fotografías deberán ser en color, no premiadas en ningún otro concurso, y serán presentadas sin margen y reforzadas con cartulina o cartón del mismo tamaño de las obras. Al dorso de cada una figurará el título correspondiente, así como el nombre del autor y domicilio del mismo. Se admitirá cualquier formato cuyo lado menor no sea inferior a 30 centímetros, ni el mayor sobrepase los 50 centímetros.

4.ª Las obras deberán tener entrada en la Sección de Relaciones Públicas y Prensa del

Ministerio del Ejército (Estado Mayor Central, Jefatura Adjunta) antes del día 1 de abril de 1976.

5.ª Las fotografías premiadas quedarán en poder del Ministerio del Ejército, quien podrá hacer el uso que crea conveniente.

6.ª El jurado encargado de discernir los premios estará integrado por personas que en su día se nombren por el Estado Mayor Central.

7.ª El fallo del jurado será inapelable y los premios no podrán ser declarados desiertos. El jurado podrá conceder también las menciones honoríficas que a la vista de las obras presentadas considere oportunas.

8.ª El fallo de los premios se hará público, a través de los habituales medios de difusión, el día 2 de mayo de 1976, y el autor premiado recogerá personalmente el premio en acto oficial que se anunciará oportunamente.

9.ª El hecho de concurrir al premio «Ejército» de Fotografía implica la aceptación total de estas bases.

PREMIO «CACERES» DE NOVELA CORTA

Bajo el patrocinio de la excelentísima Diputación Provincial se convoca por cuarta vez el Premio «Cáceres» de novela corta con arreglo a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir al premio todas las novelas que reúnan las siguientes condiciones:

- a) Estar escritas en lengua española.
- b) Ser inéditas (en cualquier lengua).
- c) Tener una extensión no inferior a 70 folios a máquina de 29 líneas cada uno y no superior a 120.

2. Los concursantes enviarán tres copias mecanografiadas de la obra, cosidas o encuadernadas, perfectamente legibles y firmadas con el nombre completo del autor a la siguiente dirección: Premio «Cáceres» de novela corta, apartado 217, Cáceres.

3. El plazo de presentación expira el 31 de marzo de 1976, a las doce horas.

4. El importe del premio se estipula en 100.000 pesetas.

5. La Diputación Provincial de Cáceres se compromete a publicar la novela premiada durante el año 1976, salvo caso de fuerza mayor.

6. El jurado estará constituido por los señores siguientes: don José Aroza Paredes, abogado; don Luis Berenguer, escritor; don Fernando Lázaro Carreter, catedrático de Universidad y académico de la Real Academia Española; don Ricardo Sanabre, catedrático de Universidad, y don Francisco Yndurain, catedrático de Universidad. Actuará como secretario sin voto don Marcelino Cardalliaquet.

7. El fallo del premio tendrá lugar en Cáceres el día 7 de mayo de 1976, en el lugar y a la hora que oportunamente se indicarán.

8. El procedimiento del fallo constará de las etapas siguientes:

a) Una comisión de lectura, presidida por un catedrático de Universidad, seleccionará las 15 novelas que deban entrar en la primera votación.

b) Todas las demás obras estarán a disposición de los miembros del jurado, cada uno de los cuales podrá añadir a la lista seleccionada dos títulos más, como máximo.

c) Confeccionada definitivamente dicha lista—que, según lo especificado en los apartados anteriores, constará de quince obras, como mínimo, o de veinticinco como máximo—, estas novelas entrarán en la primera votación.

d) Cada miembro del jurado votará una lista de seis obras, de las que pasarán a la segunda votación aquellas que consigan el mayor número de votos. Si en cualquier fase de la votación se produce empate, será resuelto por votación simple.

e) En votaciones sucesivas cada miembro del jurado confeccionará una lista de tantas novelas como vayan quedando, menos una.

f) La votación final (en la que los miembros del jurado podrán depositar papeletas en blanco) se decidirá por mayoría, si bien la novela premiada deberá reunir, al menos, tres votos. En el caso de que no fuera así, el premio sería declarado desierto y su importe acumulado al del siguiente año.

9. Una vez presentados los originales, no se mantendrá correspondencia sobre ellos. Los autores, por sí mismos o mediante terceras personas, debidamente autorizadas, podrán hacerse cargo de los originales no premiados durante cualquier día hábil de los meses de junio y julio de 1976. Transcurrido este plazo, la Diputación Provincial de Cáceres podrá proceder a su destrucción.

10. Se entiende que, por el sólo hecho de presentarse, los autores aceptan las bases de la presente convocatoria.

La colección Cuadernos de Publicidad e Información, convoca la VI edición de su Certamen Internacional, bajo la denominación «Oscar de Oro», que comprende diferentes facetas relacionadas con la comunicación en general y los valores humanos.

Todo el material que opte a los diferentes apartados del Certamen, debe enviarse al domicilio de la Colección, Avenida de Arturo Soria, 187, Madrid-33. Teléfonos 4 57 12 25 y 2 73 69 94.

A este Certamen, pueden presentarse todas las empresas, tanto nacionales como internacionales. En la concesión de galardones a personas, si bien cabe la presentación a los mismos, el Comité de Selección, presidido por don Rafael Torres Padial, tendrá libre facultad para elegir entre aquellas personas de relieve, sin necesidad de que ellas tengan obligación de presentarse al Certamen, si bien es necesario aceptar por escrito la propuesta.

El jurado, que se mantendrá en secreto hasta el momento de producirse el fallo, estará presidido por don Rafael Torres Padial, en su calidad de creador y presidente del Certamen «Oscar de Oro».

A su vez, el Comité de Selección, propondrá para «Diploma de Honor», a aquellas personas u organizaciones que considere dignas del mismo, siendo sus apartados todo el quehacer informativo en general, así como actividades culturales, industriales, comerciales, profesiones liberales, diplomacia, instituciones militares y de orden público, etc.

Los trabajos y propuestas, deben presentarse antes del 15 de mayo de 1976, teniendo vigencia para esta VI edición, todas las actividades llevadas a cabo durante 1975 y el período de 1976, que alcanzará hasta el 15 de mayo.

El fallo y nombre de los componentes del jurado, tendrá lugar en Madrid, durante una comida a los medios de información, en fecha no superior a los veinte días de haberse cerrado el plazo de admisión. La entrega oficial de los premios, como viene siendo tradicional, tendrá lugar en Madrid, el primer jueves de octubre, durante una cena de gala.

OSCAR DE LA INFORMACION

Mejor hombre de información.
Mejor servicio informativo.
Mejor diario nacional.
Mejor diario regional.
Mejor diario local.
Mejor revista de información general.
Mejor revista especializada.
Mejor emisora.
Mejor programa radiofónico.
Mejor espacio de televisión.

OSCAR A LOS VALORES HUMANOS

Mejor hombre de relaciones públicas.
Mejor campaña de relaciones públicas.
Mejor labor social.
Mejor valor artístico.
Mejor fomento y defensa de la naturaleza.

OSCAR DE LA PUBLICIDAD

Mejor hombre de publicidad.
Mejor campaña genérica de publicidad.
Mejor filmación.
Mejor estudio creativo.
Mejor impacto positivo en la opinión pública.

OSCAR DE MARKETING

Mejor director de empresa.
Mejor hombre de marketing.
Mejor imagen de empresa.
Mejor campaña nacional de promoción.
Mejor campaña internacional de promoción.
Mejor servicio al cliente.
Mejor imagen de marca.
Mejor calidad industrial.
Mejor diseño industrial.
Mejor promoción turística.
Mejor prestigio internacional.
El producto de más éxito en el mercado.

los premios literarios, hoy

EL «NOVELAS Y CUENTOS»

Por José LOPEZ MARTINEZ

ESTE premio, creado en 1972, tomó su nombre de la colección «Novelas y Cuentos», de la editorial Magisterio Español. Sucedió que a dicha colección se presentaron muchas obras de autores jóvenes, que no pudieron ser publicadas. Una colección de libros de bolsillo, como es ésta, necesita editar a escritores ya conocidos, entre otras razones porque está pensada para un público numeroso y heterogéneo. Entonces, con el fin de dar oportunidades a los jóvenes, se creó el premio, cuya primera convocatoria se publicó hace cuatro años, siendo su dotación económica la misma que rige en la actualidad, o sea doscientas mil pesetas. En las bases del concurso se hace constar que la finalidad principal del mismo no es otra que estimular la aparición de nuevos narradores españoles y confirmar su valía. La idea del premio surgió del consejero-delegado de la editorial Magisterio Español, don José Barco Ortega, el cual le viene prestando la mayor atención y ayuda. Según nos ha manifestado don Manuel Cerezales, presidente del jurado del «Novelas y Cuentos» y director de la colección del mismo nombre, con el que hemos conversado para este reportaje, el señor Barco Ortega siempre está pendiente del descubrimiento de algún autor joven, tarea en la que ha puesto una especial ilusión.

—Sin embargo —comentamos con el señor Cerezales— esa finalidad todavía no ha podido ser conseguida, pues según se desprende de la lista de los ganadores del premio, todos ellos han sido escritores ya consagrados. ¿No supone esto una especie de frustración? ¿Acaso sucede que los autores jóvenes no acuden al «Novelas y Cuentos».

—No, nada de eso ocurre.

Efectivamente, hasta ahora el premio ha sido para narradores consagrados, pues como en las bases de los concursos no hay límite de edad, no se puede decir «hasta tantos años», resulta que se han presentado escritores de gran prestigio, naturalmente, sin saberse quiénes eran, pues las obras se presentan sin firmar, y éstos son los que se han llevado el premio. El primero fue para Antonio Prieto (por su novela *Secretum*), que ya tenía el «Planeta»; el segundo lo ganó Vicente Soto (con *Casicuentos de Londres*), ya con el «Nadal». Recuerdo que los miembros del jurado hicimos conjeturas sobre quién podría ser el autor a quien se iba a premiar y ninguno acertamos, nadie se imaginaba que pudiera tratarse de Vicente Soto. El tercer concurso se declaró desierto, pues el jurado pensó que no había entre las presentadas ninguna obra que estuviera a la altura de las premiadas en años anteriores y de la calidad que pretendemos conseguir. Y este año, como sabes, hemos premiado a Rodrigo Rubio, también premio «Planeta». De modo que, en efecto, la finalidad de premiar a narradores desconocidos aún no hemos podido cumplirla, aunque esto no supone ningún tipo de frustración, entre otras cosas porque la calidad de las obras premiadas nos hace sentirnos satisfechos del concurso y porque esperamos que dichos fines se cumplan en ediciones próximas, dada la gran cantidad de obras que recibimos.

CONVENDRIA ALGUNA MODIFICACION

Preguntamos a don Manuel Cerezales por el momento actual del «Novelas y Cuentos». Nos dice que tanto la edito-

rial Magisterio Español como él se encuentran muy animados, que seguirán trabajando para que el premio surta los mejores resultados posibles. La tirada que viene haciéndose de las obras premiadas es de diez mil ejemplares, lo cual supone el promedio de lo que se tira en libros de bolsillo. También nos informa sobre el libro más vendido de la colección: ha sido *La tesis de Nancy*, de Ramón J. Sender, del que se llevan vendidos veinte mil ejemplares.

—Permítame que le pregunte sobre una cuestión en la que he pensado en más de una ocasión. El ser el «Novelas y Cuentos» un premio para dos géneros cuya valoración, compararla con miras al galardón, debe resultar difícil, ¿no creará esto un cierto confusiónismo tanto para los autores como para el trabajo del jurado? ¿Acaso no sería mejor para todos que un año se premiara un cuento y otro una novela?

—Me parece muy bien eso. Ya el jurado, en diversas ocasiones, ha pedido que se dividiera el premio para un libro de novela y otro de cuentos, es decir, que se dieran dos premios, porque, en efecto, es difícil juzgar entre una novela y un libro de cuentos, el equiparar su valía total de cara a decidir cuál de los dos merece el galardón. Esto se lo hemos planteado a la editorial, pero no ha tomado aún ninguna decisión. Quizá lo que tú acabas de sugerir podría ser una buena solución: convocar un año a los novelistas y otro a los autores de cuentos. Es algo que tendré en cuenta para proponerlo.

—¿Beneficia o perjudica el escándalo a los premios?

—Pues no sé qué opinar sobre esa cuestión. Quizá el escándalo beneficie la promo-

ción de la obra premiada, pero nosotros no queremos *escándalo* y la editorial Magisterio Español, en absoluto, rehúye toda clase de alboroto. Ahora, si el *escándalo* al que aludes se refiere al contenido de la novela, por los criterios de la editorial, sería rechazada. Hasta la fecha no se nos ha presentado ninguna obra de este tipo; pero, repito, si se presentara, sería rechazada inmediatamente; una novela de tipo escandaloso no sería aceptada.

LOS PREMIOS LITERARIOS DEBEN SEGUIR COMO ESTAN

Del «Novelas y Cuentos» pasamos a hablar de los premios en general, a comentar el momento por el que atraviesan, más bien polémico en lo que

presidente, y el secretario, que es Dámaso Santos. Los otros cinco nadie conoce su identidad hasta el día en que ha de efectuarse el fallo del premio. Esto tiene la ventaja, para ellos, de que nadie les importa, ni tampoco ellos saben quiénes son los concursantes, pues, como he dicho, las obras se presentan sin firmar. O sea, que el jurado puede trabajar sin obstáculos de ninguna clase y luego decidir del modo más objetivo. Otra de las características de este concurso es que los miembros del jurado mandan su voto por escrito, indicando los motivos de dicho voto. Se trata de un juicio crítico, donde cada uno expone sus puntos de vista sobre el autor y la obra en cuestión. Luego, el día del fallo, con todo esto se edita un *dossier*, que se reparte entre los asis-

de novela que aquí no se conocía y que ha sido muy leída al menos entre los intelectuales, pues a veces eran novelas más bien para un público minoritario; pero creo que esta colección ha influido bastante en la narrativa española. Lo que ya no sabría precisar es si dicha influencia, a la larga, ha sido fecunda, porque yo pienso que ahora estamos atravesando un momento de decadencia, quizá de atonía narrativa. No digo de crisis, sino de decadencia. Por otra parte, en las declaraciones que ahora hace Carlos Barral le veo como un poco decepcionado.

PROYECTOS EN «NOVELAS Y CUENTOS»

Ya sabemos una de las cosas que don Manuel Cereza-

fin de que los concursantes no conozcan a ninguna de las personas que han de juzgar sus obras. No sé si lo aceptarían, pero pienso proponerlo, a fin de dar mayor rigor e imparcialidad al premio.

—¿Puede adelantarnos algo sobre el libro de Rodrigo Rubio?

—El libro es muy difícil de explicar. Se trata de una novela muy interesante, de mucha imaginación. El autor ha sabido extraer del mundo invisible, del mundo de los muertos, materiales narrativos muy valiosos, hacer visible ese mundo. Un miembro del jurado, Dámaso Santos, dice que este libro le recuerda a *Pedro Páramo*, de Rulfo. No tiene nada que ver con la novela del autor mejicano, pero como éste, Rodrigo Rubio hace que los muertos y los vivos estén en el mismo plano. Esto lo consigue Rubio con una gran maestría. También se describe en este libro, admirablemente, el ambiente popular; tiene un lenguaje estupendo, sobre todo en lo que se refiere al modo de hablar de los campesinos. En fin, que me parece una novela estupenda.

Hasta la fecha han sido veinte los miembros *cambiantes* del jurado del «Novelas y Cuentos». Veinte nombres importantes de nuestro panorama literario y periodístico: Guillermo Díaz-Plaja, Ramón Solís, Alejandro Fernández Pombo, Miguel Pérez Ferrero, Andrés Amorós, Josep Meliá, María Rosa Garrido, Antonio Prieto, Ramón Pedrós, etc. En cuanto a las obras finalistas, creemos que sólo se ha editado una: *Memorial de hierbas*, de Díaz Mateos. También se quiere publicar la finalista de este año: *Acosos humanos y muertes pequeñas* (cuentos), de Luis José Sánchez Cuñat. El finalista de mil novecientos setenta y tres fue Mirén Díez de Ibarrodo, con *Las puertas de cartón*.

Terminamos este trabajo interesándonos por los libros próximos a publicarse en la colección «Novelas y Cuentos». Nos informa de nuevo don Manuel Cerezales.

—Aparte de *Cuarteto de máscaras*, de Rodrigo Rubio (la novela que acabamos de premiar), muy pronto va a salir *Conversaciones con Rafael Alberti*, de José Miguel Belloso. Se trata de un libro que ha estado retenido durante algunos años por dificultades administrativas ya superadas. Espero que dentro de un mes esté en la calle. Este libro viene a ser continuación de *La arboleda perdida*. *La arboleda* termina en mil novecientos treinta y seis y en estas *Conversaciones* el poeta comienza a contar su vida a partir de dicho año hasta el setenta y uno o el setenta y dos. Creo que va a ser libro de gran impacto.



Jurado del premio «Novelas y Cuentos» 1973, compuesto, de izquierda a derecha, por Alejandro Fernández Pombo, Miguel Dolc, Concha Castroviejo, Manuel Cerezales, Dámaso Santos, José María Alfaro y Jaime Delgado, que concedió el premio a «Casicuentos de Londres», de Vicente Soto.

se refiere a si están bien o mal estructurados, a si no convendría modificarlos de alguna manera. Don Manuel Cerezales nos dice:

—Pues, en mi opinión, no puede decirse que necesiten modificación. Cada premio tiene unas características especiales, lo que hace que abarquen a la totalidad de los géneros literarios. Incluso, lo mismo sucede respecto al modo de concederlos. El «Novelas y Cuentos», por ejemplo, en lo que se refiere a la composición del jurado, que cuenta con siete miembros, dos de ellos son fijos, que se sabe quiénes son: yo, que soy el

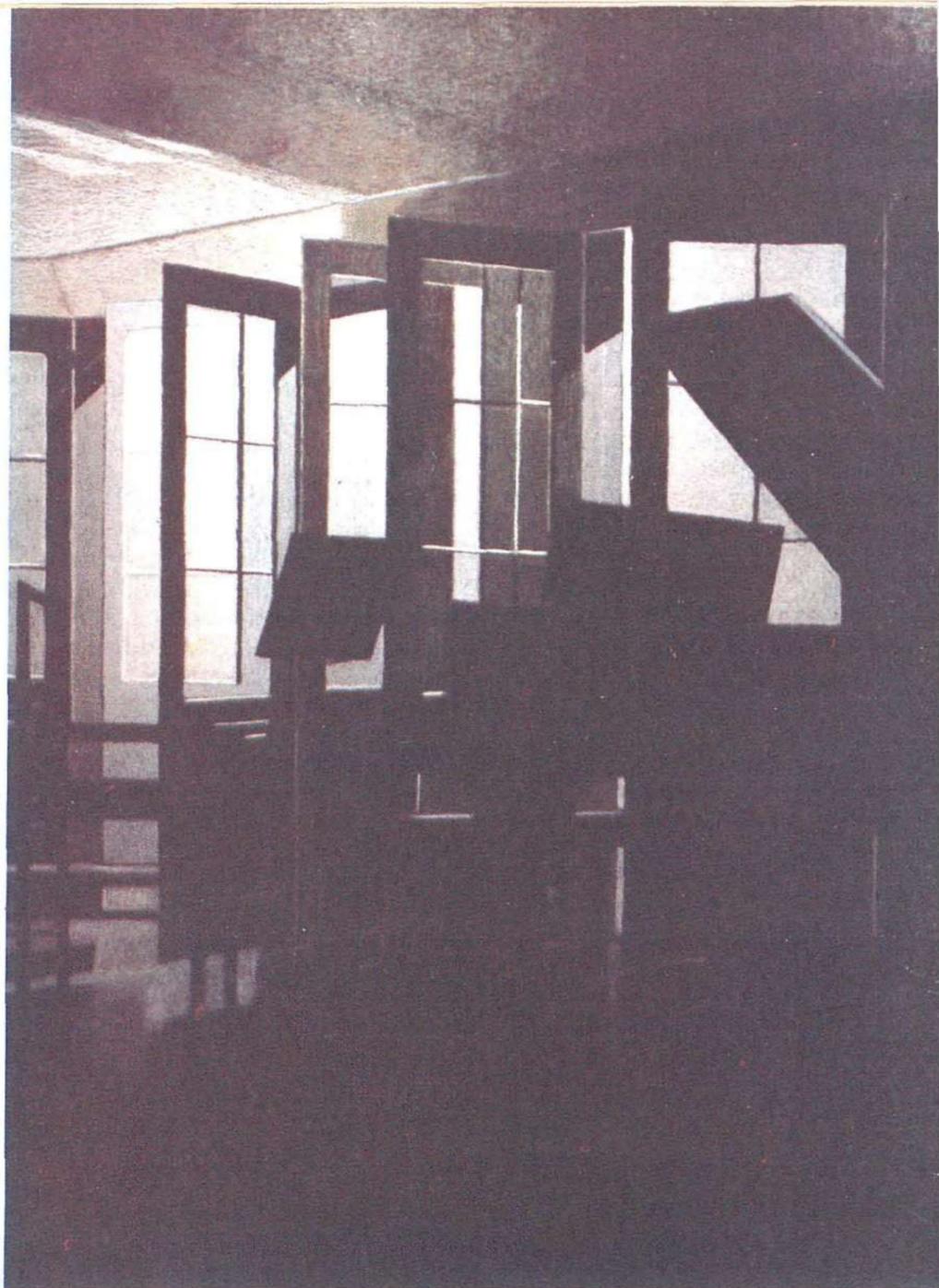
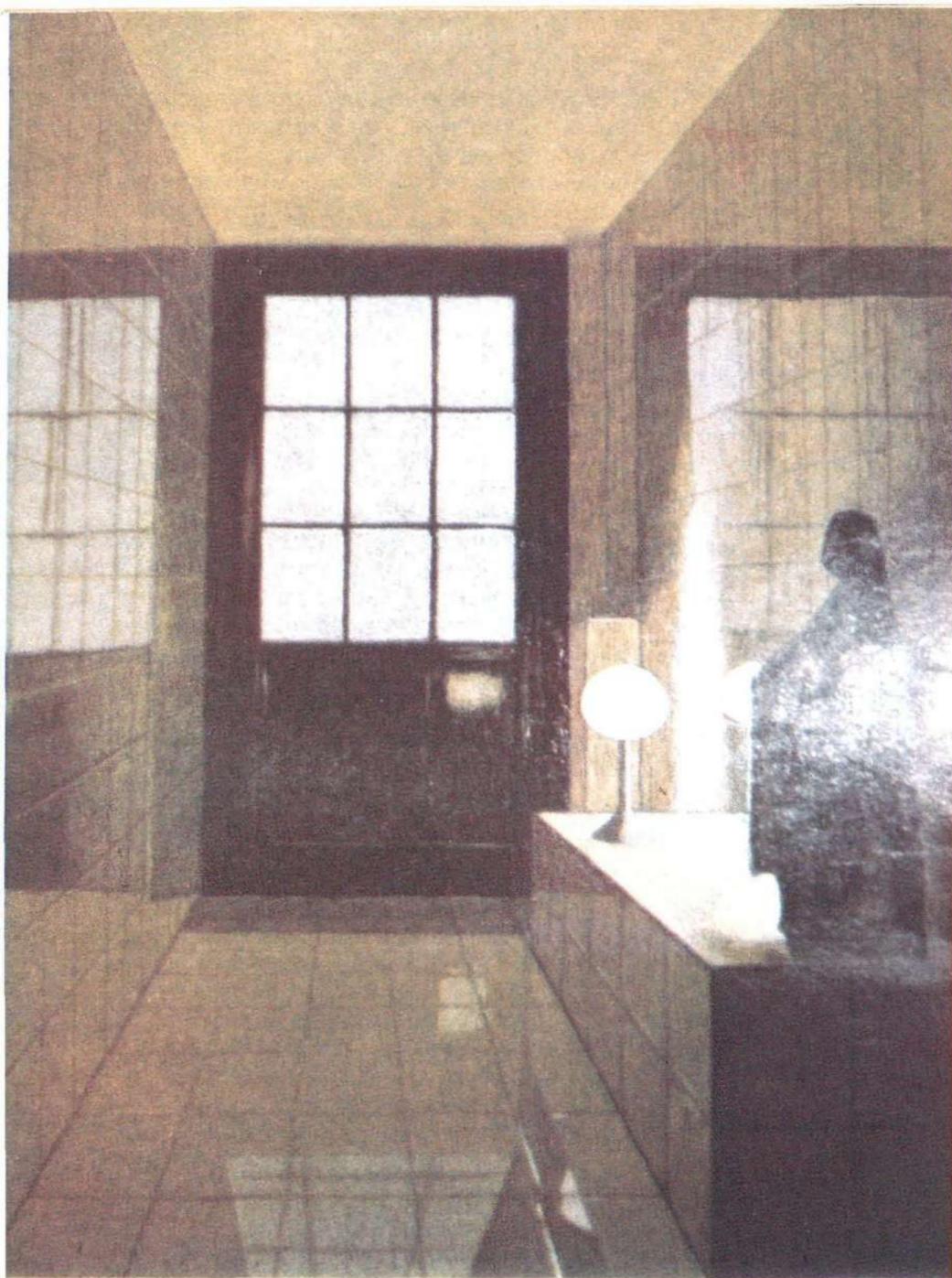
tentes al acto, con lo que todos saben lo que opina el jurado sobre las obras seleccionadas para la final.

—En algunas ocasiones quizá se haya intentado desde determinadas editoriales influir en cierto modo en la narrativa española. ¿Estima usted convenientes y positivos esta clase de ensayos? ¿Cree que deben continuar realizándose? Díganos qué piensa al respecto.

—Bueno, yo creo que Barral, por ejemplo, en la colección famosa de «Biblioteca Breve», no sé si habrá intentado esa finalidad, pero ha influido. El ha traído a España un tipo

les pretende exponer a la editorial Magisterio Español en relación con el premio que ésta patrocina: el que un año se conceda a una novela y otro a un libro de cuentos. Aunque en verdad creemos que hasta la fecha, sin que ello figure en las bases, ha venido haciéndose así. Queremos saber si el señor Cerezales tiene alguna otra modificación en cartera.

—Pues sí: pretendo proponer también al consejo de la editorial una reforma de las bases del concurso, de tal manera que todos los años cambie la totalidad de los miembros del jurado, con el



ELENA GAGO

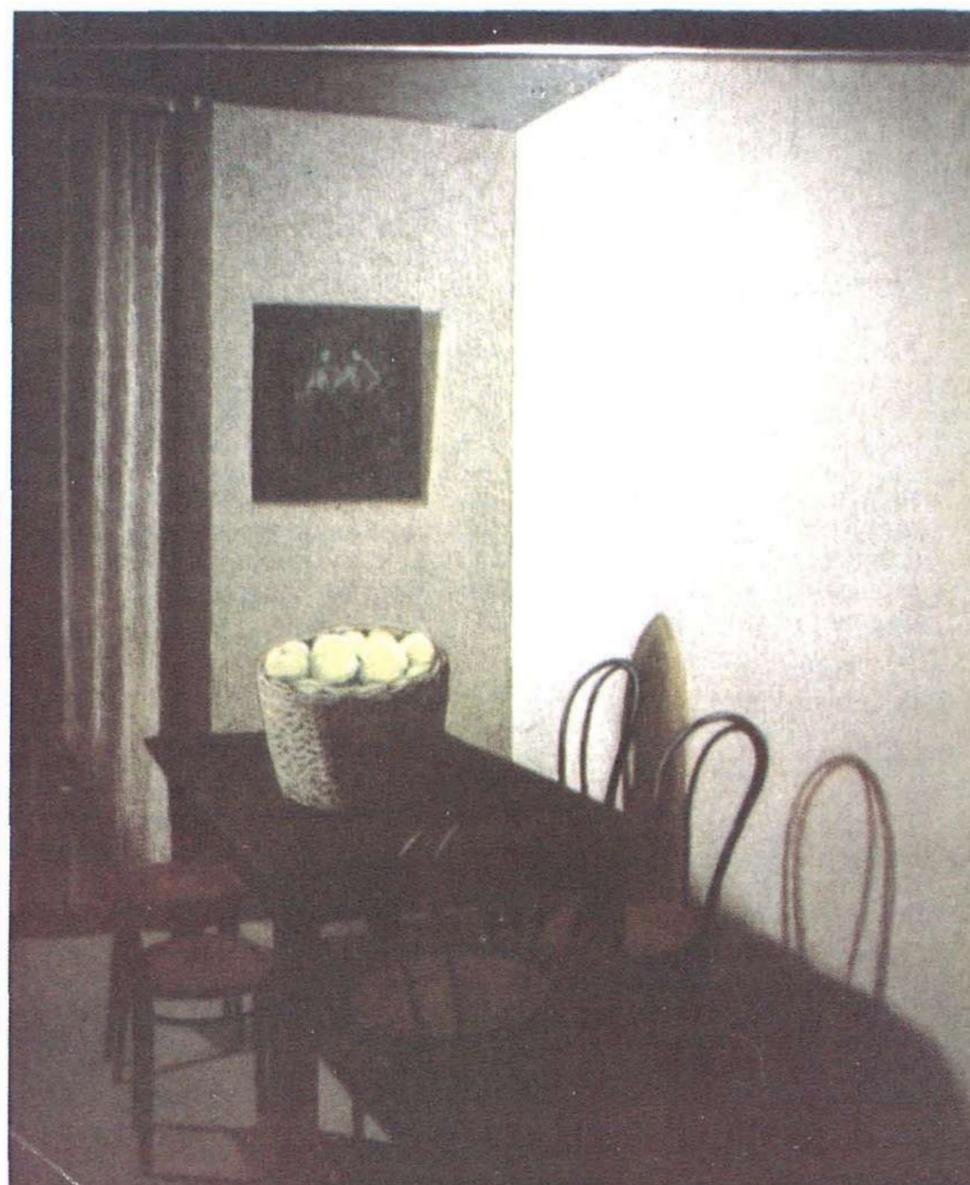
abre una ventana

Por Luis LOPEZ ANGLADA



Elena Gago vive en La Coruña, en el Cantón Grande. A cuatro pasos tiene el mar dispuesto a posar como modelo tantas veces como a la pintora se le antoje y, un poco más allá, a sus espaldas, el tumultuoso paisaje gallego dispuesto a servir a Elena Gago su riqueza de bosques y colinas, de prados y correoiras. Por si esto fuera poco, La Coruña, tendida a los pies del estudio de Elena Gago le brinda su dédalo de callejones de «La ciudad» con sus recuerdos históricos y sus románticos miradores. Podemos afirmar que Elena Gago, como todos los artistas gallegos, dispone de un rico ma-

(Pasa a la pág.22.)

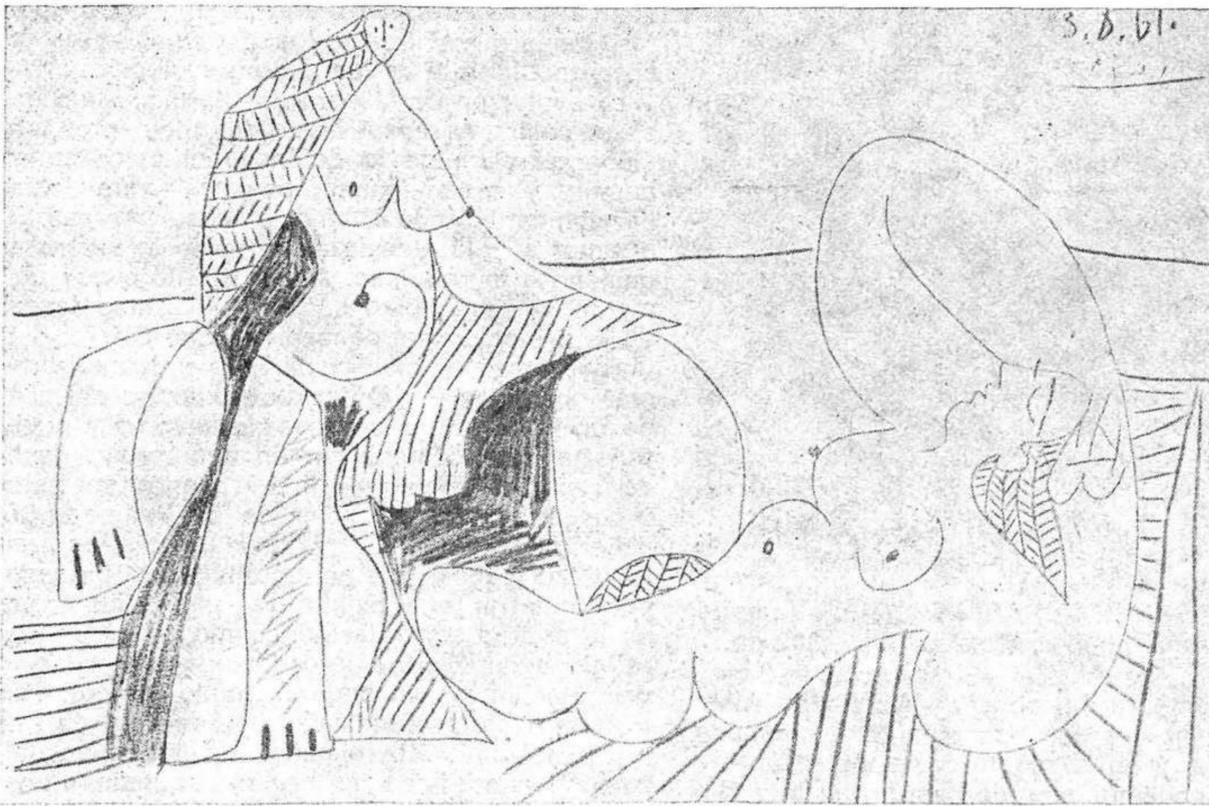


estafeta libros

15 - Enero - 1976

OTRA COLECCION LITERARIA

Por Guillermo DIAZ-PLAJA



Si de algo no puede acusarse a nuestra producción editorial es de pereza, de cortedad en las iniciativas. Con mejor o peor fortuna, en el campo de la realidad —quiere decirse de las ventas— no pasa semana que no descubramos en los escaparates una nueva serie, una creadora incursión en un campo distinto, un intento de captar, por otra senda, al fugitivo o distraído lector. También esto constituye un motivo señero para esta sección de atalaya cultural.

Hoy, por ejemplo, quiero destacar una nueva irrupción, la aparición de dos series de libros, a los que no podré dedicar —y lo merecen— una crítica pormenorizada, porque la finalidad de

esta nota es la de destacar, en su conjunto, una nueva colección, que esta vez parte de Valencia, bajo el sello de la Editorial Bello, que, con esta empresa, restaura un nombre bien conocido en nuestro mundo del libro. Los tomos a que me refiero se agrupan en una serie bajo el título de «Biblioteca Filológica», que aparece dirigida por Ernesto Veres d'Ocón, Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso, tiene previstas dos series: una de «ensayos» —seis títulos anunciados— y otra de «manuales» —con dos títulos—. En la calle están los dos tomos del primer grupo, que firman Manuel Alvar, *España y América*, y Leopoldo de Luis, *La poesía apren-*

dida, y el primero del segundo ciclo: *El análisis estilístico*, de Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso.

Caracteriza el conjunto de estos libros: a) la seriedad, el rigor científico de sus textos; b) la pulcra y severa presentación editorial.

Adelantaré una breve referencia crítica, en espera del juicio demorado que estos tres libros merecen:

El libro de Manuel Alvar, a quien la Academia acaba de rubricarle el honor que merecía, es un conjunto de ensayos, cuyo sentido aclara el título —*España y América*— que lo preside. Descubrir lo que hay de evocación encendida y de docto conocimiento bajo este doble título sería desconocer la entrega de Manuel Alvar a estas cuestiones en las que escapa siempre de la especialidad estricta del filólogo para dejar paso a su voluntad humanística. A diferencia de tantos lexicógrafos que —¡ay!— se limitan a la estricta ficha gramatical, Alvar, en estos estudios sobre Colón, Bernal Díaz del Castillo o Juan de Castellanos, rezuma pasión de saber y de entender los textos con su belleza intrínseca.

El libro de Leopoldo de Luis —*La poesía aprendida*— es también misceláneo, lo que no es un defecto (¿por qué había de serlo?). Reúne, para que no se pierdan en su propia dispersión periodística, estudios sobre «poetas de la época del 98», de la «generación del 27» y «poetas del 36», y el lector puede estar seguro de hallar, en originales calas temáticas, observaciones muy agudas sobre aspectos de cada uno de los autores estudiados. Quiero decir que no pretende abarcar totalidades, sino descubrir ángulos de su excelente óptica personal, trazados con seriedad y finura crítica.

El tercer libro, de carácter unitario, obra de Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso, encabeza la serie de «Manuales», y es uno de los más completos estudios que conozco acerca de *El análisis estilístico*, que, polarizado en dos vertientes: «Poesía» (temas, lengua, estructura) y «Novela» (referido especialmente a *La colmena*, de Camilo José Cela) nos ofrece un repertorio de rigurosas técnicas que, sin duda, ha de ser utilizado por los estudiosos con singular provecho.

Que esta flotilla de libros tenga la buena navegación que merece.

JOSÉ CADALSO: *Cartas Marruecas*. Prólogo y notas por Rogelio Reyes Cano. Editora Nacional. Madrid, 1975. 278 págs. Ø11x18Ø.

Toparse con Cadalso es siempre un riesgo que hay que correr en esa edad de riesgos llamada adolescencia, en la que el hombre quema sus primeras y decisivas naves y se juega su destino en un segundo y a una sola carta. Luego, los riesgos son ya otros: una carta deslizada en la manga puede reservarnos alguna sonrisa que nos defienda contra los siglos, y es entonces cuando un nuevo encuentro con Cadalso tiene algo que ver con la aparición fortuita de algún amigo a quien le debemos dinero y que, para nuestra mayor ignominia, nunca nos lo exigió, nos olvidó o nos evitó.

Dentro del mundo de las noticias efímeras que cada plan de educación nos ha hecho sufrir, Cadalso es más una connotación que una literatura. Se nos escamoteó su obra, pero se nos dio a cambio su destino necrófago y hasta una versión nacional de los hechos. La iniciación a la cultura por medio de la anécdota nos capacitó de esta forma para emprender en el futuro tareas de gran originalidad como, por ejemplo, la confección de calendarios historiados o la aplicación en literatura de las leyes flamígeras que rigen el calidoscopio.

En las biografías más rigurosas de Cadalso se ha puesto veto al desenterramiento del cadáver y al semisuicidio de Gibraltar, y se ha fomentado la imagen reconstruida en esas horribles piezas imparciales que son los documentos de época. Pasar del Cadalso patético al Cadalso de los legajos muestra lo que puede la inteligencia y el orden sobre una imaginación en orden; mantenerse fiel al Cadalso patético muestra lo que puede la imaginación del desorden sobre una inteligencia en orden.

Rogelio Reyes Cano —en un prólogo donde las ideas dominan sobre los datos— mantiene una iluminada distancia entre ambas tendencias. El lector podrá acceder así a una visión de equilibrio entre lo larvario y lo edificante, y ello junto a una completa, precisa y amena introducción a las *Cartas marruecas*.

Las *Cartas marruecas* son un documento social y un documento confesional e íntimo del propio autor. El segundo incide sobre el primero contagiándolo de evidencias personales, de altibajos y estilizaciones que oscilan entre la objetividad fotográfica y la objetividad personal. Una de las constantes que informan la obra es la pugna de Cadalso entre el hombre y el hombre español, lo desarraigado entendido como universalismo y lo típico que habla de solar y raíces y que en ocasiones entra en conflicto con lo anterior; y este enigmático caballero dual que nos es tan familiar, cuya capacidad para exiliarse y repatriarse sin salir de su propio país es en verdad asombrosa y que se debate entre lo nacional y lo foráneo como entre dos mujeres que excluyen la infidelidad, es uno de los rasgos más actualizantes que nos ofrecen las *Cartas marruecas*. La ac-

titud miscelánea del escritor le permite una crítica de considerable agudeza plural. Como bien dice Reyes Cano, «tal vez una de las claves de las *Cartas* esté en la inadecuación entre lo aparente y la sustancial», problema que con frecuencia es reflejo de un atormentado cosmopolitismo, de un enfrentamiento entre la escala de valores heredada y la escala de valores adquirida y la vigencia híbrida o alternativa de una u otra. Las tres intenciones que recogen las *Cartas* (objetividad, utilidad y expresión personal) participan de este conflicto de ambivalencias, semejante —aunque menos resuelto y profundo— al de las cartas de Blanco White.

El estilo racional, afrancesado, ensayístico y preciso, tiene también un prurito emotivo que rompe a veces la unidad estilística y fragmenta la obra en suma de cuadros costumbrísticos. Como siempre ocurre en estos casos, el novelista en ciernes aparece por alguna parte, pero esos momentos narrativos son reflejos de un estilo que se sitúa en la línea del «hombre de bien» y que busca «un estilo común, casi anónimo, sin notoriedad personal».

Queda por citar el sentido de lo cómico, que en Cadalso se transforma en la necesaria ironía para dispersar aquellos elementos dramáticos que se han ido convocando alrededor de una situación. Este relajamiento de

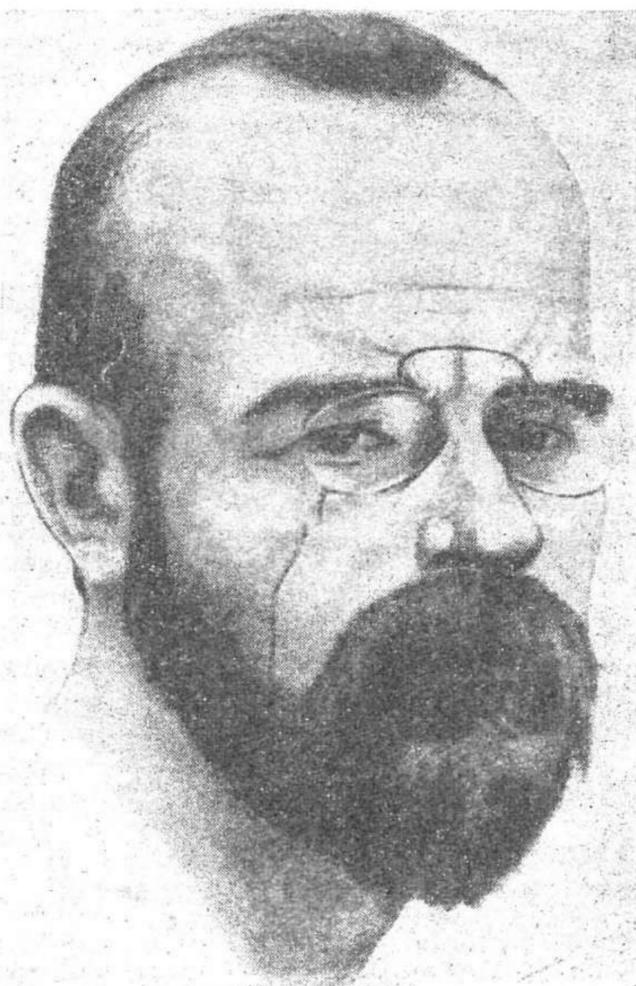
la tensión es uno de los aspectos más caducos que podemos encontrar hoy en las *Cartas*. Por lo demás, numerosas observaciones siguen vigentes en nuestros días.

Dudamos a quién pertenece el mérito, si a Cadalso o a su país.

LUIS LANDERO DURAN

ISIDORO MONTIEL: *Historia y bibliografía del «Libro de Calila y Dimna»*. Editora Nacional. Madrid, 1975. 219 págs. Ø11x18Ø.

Quizá ningún libro, ninguna ficción literaria —a excepción de los mitos universales, aptos siempre para las versiones y la recreación— ha protagonizado un proceso de extensión y adecuación a las distintas culturas tan admirables como el Libro de Calila y Dimna. En un itinerario que se inicia en la India y culmina en Occidente, se ha adaptado de



FRANCISCO GARCÍA SARRÍA: *Clarín o la herejía amorosa*. Madrid, Gredos, 1975, 302 pp.

Afortunadamente la obra de Leopoldo Alas, Clarín, cuenta ya con una extensa y profunda bibliografía, y en la mente de todos están los estudios fundamentales de Beser, Martínez Cachero, Botrel, Cabezas, Durand... A una extensa nómina de investigadores —solamente he dado como síntoma los nombres de los críticos de más asidua dedicación— se suma García Sarría con un estudio que me parece clave para comprender rectamente la relación entre la vida de Clarín y su obra narrativa, su evolución ideológica y la operatividad y mutua interdependencia de amor y religión en toda su amplitud de matices, gradaciones y formulaciones conceptuales. A descubrir la unidad evolutiva de la obra de Clarín —contando, obviamente, con la ambigüedad, ironía y «doble fondo» que lo caracterizaron— dedica su esfuerzo de investigador —con logros positivos— García Sarría.

En las dos novelas largas de Clarín y en los relatos y cuentos, existen dos temas, el amoroso y el religioso, que constituyen el meollo y García Sarría estudia sus componentes y su evolución, partiendo de la premisa de que «exis-

te unidad orgánica dentro de la obra clariniana: los cuentos, relatos y novelas forman parte de una obra total, de modo que, si tenemos en cuenta esta totalidad, es más fácil llegar a la comprensión de cualquiera de sus partes» (página 14). Para comprobar en qué grado se inmiscuye su vida en lo literario, el autor se sirve de informes biográficos y —en particular— de las cartas del joven Alas a José Quevedo (que publica íntegras como apéndice). Llega a la conclusión —muy importante a mi juicio— de que aspectos muy importantes de la temática clariniana tienen raíces personales, y aun a pesar de la evolución, a que me refería, vuelve una y otra vez a estas vivencias primeras. Muestra así García Sarría la unidad de la obra de Clarín, a la vez que su evolución.

La evolución de la obra de Clarín, reflejo de su evolución personal, tiene dos momentos básicos: el paso de la defensa del amor entre hombre y mujer —«amor pagano»— que debía ser compatible con el amor a Dios (*La regenta*) al amor al hijo, desplazamiento de lo amoroso humano a lo religioso. Antes del libro que comento, ya se habían señalado distintas fases en la evolución del pensamiento de Clarín: del libre examen al misticismo (Azorín), matizado más por Sainz Rodríguez, que muestra el paso de un idealismo primero al krausismo y positivismo para desembocar en una tercera fase de reacción idealista; podría centrarse este proceso en tres décadas: la de los setenta, ochenta y noventa. García Sarría matiza en profundidad y desarrolla en amplitud este proceso para mostrar que existe una evolución tanto en la actitud ante el amor, como en la actitud religiosa de Clarín, pero considerando ambas en relación, y afirma, en modo conclusivo: «Clarín había profundizado más que ningún escritor del siglo XIX español en el sentido del romanticismo, llegando, por su denuncia, a una religiosidad que en la década del noventa se afirma en el sentimiento, pero quedándole pendiente la necesidad de una certidumbre racional» (p. 239) —cambio de orientación que tiene lugar entre 1885 y 1888—. Abandona así la herejía amorosa (armonización del amor cristiano con la carnalidad pagana y sublimación de la mujer como casi único vehículo de fe) y adopta una posición religiosa propiamente dicha. Pero dentro de esta evolución hay unas constantes inalterables, constituidas básicamente por los recuerdos infantiles y la música. En este proceso no deja de lado García Sarría el estudio de aspectos de la intimidad de Clarín como sus amores primerizos, su timidez ante la mujer o su constante actitud de ruptura y nostalgia. Por todo ello, juzgo este libro de extraordinario interés y quiero destacar el rigor, deseo de objetividad e inteligencia con que ha sido escrito.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

forma singular a las traducciones, a las refundiciones, incluso a la expresión poética. De ahí la dificultad de un estudio global y cronológico, escollo que Isidoro Montiel salva a la perfección. El análisis es riguroso y prolijo, y compila de manera extraordinaria un material vasto y prácticamente inabarcable.

El origen de esta colección de fábulas o apólogos hay que buscarlo en la India. El Panchatantra, el Mahabharata contienen en germen el material del Libro de Calila y Dimma. Aceptado en China, Japón y Persia, los mahometanos lo traducen y lo difunden en Occidente. A partir de este momento, las versiones se suceden. El número de lenguas a que ha sido traducido supera las cuarenta. Las infiltraciones, las deudas de cada una de ellas respecto a las anteriores son complicadas y con frecuencia dudosas. De ahí que el establecimiento de una síntesis de su evolución temporal y bibliográfica requiera un trabajo enciclopédico, minucioso y estrictamente comparativo. No es posible analizar los detalles, extraer las consecuencias literarias, estilísticas y temáticas de cada una de las versiones. Sería un trabajo posterior y necesariamente parcelado, particular, que, por otra parte, no constituye el propósito de este libro. Montiel se desentiende de posibles peculiaridades interpretativas para realizar un recorrido meticulosamente trazado—siguiendo un criterio cronológico y de implicaciones mutuas— a través de cada una de las versiones, deteniéndose en las noticias de fechación, autor, novedades respecto a la fuente inmediata, manuscritos y ediciones.

No se estudian—en cuanto que no responden al proyecto general de la obra— las creaciones adyacentes, la influencia marginal del Calila y Dimna en autores como don Juan Manuel, Raimundo Lulio, Boccaccio, La Fontaine, Samaniego. Citados en el prólogo, escapan a la intención del autor, limitada al encadenamiento de versiones y traducciones, en especial a las que se mantienen fieles a la recopilación árabe. No obstante, el autor insiste en sus prolongaciones literarias: «En su larga y peregrina historia es curioso observar cómo estas fábulas, de lejano origen indio, trascienden, dejando huella profundísima en la literatura de casi todos los pueblos y presentándose al mundo en modo de código, ya para la conducta individual o ya dirigida al gobierno de los Estados.»

El estudio abarca un gran número de siglos: desde el III o IV a. C., fecha del texto original sánscrito, hasta las últimas versiones italiana e inglesa del siglo XVI, con una especial incidencia en las manifestaciones medievales, época en que el ambiente didáctico-doctrinal impulsaba peculiarmente la difusión del «ejemplo» y el apólogo. Montiel subraya los hitos culminantes del Libro de Calila y Dimma: la traducción pahlavi de Burzuyeh, en el año 570, la versión árabe de Abdallah ibn al-Mukaffa, hacia el 750, la griega de Simeón Seth del siglo XI, la versión persa de Rudaki, el Calila e Dimma castellano, la traducción latina de Raimundo de Béziere, el Directorium de Juan de Capua. Ha sido necesaria una revisión de los fondos de las más importantes bibliotecas mundiales. Aceptando la ventaja de la confrontación con los textos originales, Isidoro Montiel no desdeña en ocasiones la

recreación visual del manuscrito o el incunable: descripción del formato, tipografía o letra utilizada por el copista, dibujos alusivos al asunto tratado, repertorios bibliográficos que afecten a la versión estudiada. Varias fotografías ilustran estas descripciones.

Por otra parte, las noticias se extienden a antiguas manifestaciones perdidas, a las pistas ofrecidas por las revistas de filología y publicaciones de los medievalistas más prestigiosos (son frecuentes los nombres de Gaston Paris, Silvestre de Sacy, Menéndez Pelayo, Leopold Hervieux, Menéndez Pidal...), catálogos y crónicas, historias de la literatura, testimonios de época.

La profusión de datos e influencias conforman un libro que muestra a la perfección lo abigarrado del tema, la densidad histórica y la compleja expansión del Libro de Calila y Dimna. Estos aspectos son puntualmente revisados y recopilados para el lector, articulando un recorrido muy valioso a través de los siglos y de las culturas más dispares.

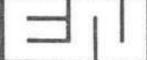
MARIA JOSE DE LA CAMARA

FRANCISCO DE RIOJA: Versos. Estudio, texto, traducción e comentario a cura di Gaetano Chiappini. Università degli studi di Firenze. Casa editrice D'Anna, 1975. 529 págs. Ø14,5x21Ø.

El libro de Chiappini posee el doble mérito de ser una obra erudita y no ser, sin embargo, patética. Si a esto añadimos que es, además, una obra singular, comprenderemos de golpe que el cosmos poético de Rioja se nos aparece en extraña complicidad con la verdad, o sea, con lo imprevisto, y que esto es posible gracias a esa rara capacidad crítica que lleva a no analizar los tópicos desde el punto de vista de nuestra propia y ya definitiva topicidad. Partiendo de la concepción estética de la época, híbrido entre el barroco y el clasicismo garcilasista, el horizonte poético de Rioja va a ser estudiado como un «confín metafísico», resultado de una reducción del sentimiento a símbolos de lo efímero o, en términos históricos, de la fragmentación sufrida por ese microcosmos que rodeaba al hombre renacentista.

Chiappini lleva a cabo su original análisis a través de dos constantes en la poesía de Rioja: la brevedad de la vida y la evocación de las ruinas, de las flores marchitas o de los soles declinantes. Se encuentran en Rioja intenciones imprevistas, novedades sorprendentes. El «confín metafísico», la verdad absoluta, representa la última línea del horizonte humano. El tiempo es el límite del hombre, el mar de seguro naufragio, y bajo esta visión aparece lo que de trascendente tiene esta poesía y este mundo. Frente al naufragio se yergue el «puerto tranquilo de la estabilidad moral», y así cobra mayor sentido una gran parte de la poesía de Rioja, que tradicionalmente viene siendo explicada a la luz de los tópicos literarios clasicistas («carpe diem, locus amoenus», vida retirada...). Todo ello es, además, revelado con rigor y profundidad, atendiendo a las claves del lenguaje poético, a sus significados y relaciones.

La presencia de la naturaleza en Rioja nos lleva también por nuevos caminos. La visión de Rio-

editora  nacional

les ofrece sus nuevas colecciones de bolsillo

COLECCION «ALFAR», DE POESIA

- MANUEL MACHADO, POETA, de Gerardo Diego. 300 págs., 150 ptas.
- POESIA SIMBOLISTA FRANCESA. Tradujo y preparó Manuel Alvarez Ortega. 436 págs., 250 ptas.
- MARCIAL-QUEVEDO. Prólogo y preparación de Ana Martínez Arancón. 156 págs., 125 ptas.
- COLERIDGE. Traducción y preparación de Edison Simons. 164 págs., 125 ptas.
- DONDE EL MUNDO SE LLAMA CELANOVA, de Celso Emilio Ferreiro. 184 págs., 125 ptas.
- AÑOS, de Félix Grande. 272 págs., 225 ptas.
- POESIA, de Juan José Domenchina. Preparó Ernestina Champourcín. 300 págs., 225 ptas.
- LAIS, de María de Francia. Tradujo y prologó Luis Alberto de Cuenca. 284 págs., 225 ptas.
- ANTOLOGIA, de Jules Laforgue. Prólogo y traducción de Patrio Bulnes. 272 págs., 225 ptas.
- LA POETICA DE LUIS CERNUDA, de Agustín Delgado. 276 págs., 225 ptas.
- EMBLEMAS, de Andrés Alcázar. 384 págs., 250 ptas.

EN PRENSA

- LA POESIA PORTUGUESA ACTUAL, de Pilar Vázquez Cuesta.

BIBLIOTECA DE LA LITERATURA Y EL PENSAMIENTO UNIVERSALES E HISPANICOS

- HIMNOS A LA NOCHE y ENRIQUE DE OTERDINGEN, de Novalis. Edición de Eustaquio Barjau. 308 págs., 175 ptas.
- ESCRITOS FILOSOFICOS, de Diderot. Edición de Fernando Savater. 260 págs., 150 ptas.
- EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS, de Apolonio de Rodas. Edición de Carlos García Gual. 252 págs., 150 ptas.
- ETICA, de Baruch de Espinosa. Edición de Vidal Peña García. 396 págs., 200 ptas.
- LAS AVISPAS, LA PAZ, LAS AVES, LISISTRATA, de Aristófanes. Edición de Francisco Rodríguez Agrados. 368 págs., 175 ptas.
- TEMOR Y TEMBLOR, de Kierkegaard. Edición de Simón Merchán. 218 págs., 150 ptas.
- TRATADO DE LOS DEBERES, de Cicerón. Edición de José Santa Cruz Teijeiro. 214 págs., 150 ptas.
- TRES COMEDIAS DE ENREDO, de Juan Ruiz de Alarcón. Edición de Joaquín de Entrambasaguas y Peña. 444 págs., 200 ptas.
- LA PRODIGA, de Pedro Antonio de Alarcón. Edición de Alberto Navarro González. 308 págs., 175 ptas.
- TEATRO, de Lope de Vega. Edición de José María Díez Borque. 432 págs., 200 ptas.
- FACUNDO, de Domingo F. Sarmiento. Edición de José Ortega Galindo. 380 págs., 200 ptas.
- DIALOGO DE LAS COSAS OCURRIDAS EN ROMA, de Alfonso de Valdés. Edición de José Luis Abellán García. 176 págs., 150 ptas.
- ANTOLOGIA, de José Martí. Edición de Andrés Sorel. 432 págs., 200 ptas.
- CARTAS MARRUECAS, de José de Cadalso. Edición de Rogelio Reyes. 286 págs., 175 ptas.
- DISCURSOS, PROCLAMAS Y EPISTOLARIO POLITICO DE SIMON BOLIVAR. Edición de Mario Hernández Sánchez-Barba. 388 págs., 200 ptas.

BIBLIOTECA DE VISIONARIOS, HETERODOXOS Y MARGINADOS

- CANONES Y TRATADOS, de Prisciliano. 158 págs., 140 ptas.
- SOBRE LAS COMUNIDADES DE CASTILLA, 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. 382 págs., 180 ptas.
- LOS MORISCOS, de Mercedes García Arenal. 318 págs., 230 ptas.
- JUEGOS DEL SACROMONTE, de Ignacio Gómez de Liaño. 480 págs., 300 ptas.

EN PRENSA

- ENSAYOS SOBRE EL INFRINGIMIENTO CRISTIANO, de Ramón J. Sender.
- JUAN DE HERRERA, de E. Simons y R. Godoy.
- REVUELTAS Y LITIGIOS DE LOS SIERVOS DE LA ENCOMIENDA DE FUENTEOVEJUNA, de Raúl García Aguilera y Mariano Hernández Ossorno.

De venta en las principales librerías y en:

EDITORIA NACIONAL
Avda. Generalísimo, 29
MADRID-16

LIBRERIA EXPOSICION
Avda. Jose Antonio, 51
MADRID-13

LIBRERIA EUGENIO D'ORS
Muntaner, 221
BARCELONA-11

LIBRERIA ESPAÑOLA
Florida, 939
Buenos Aires, Argentina

ja se basa en la dinamicidad, en el continuo cambio, pero dentro de una armonía que hace que de la naturaleza una contestación al naufragio, al riesgo que preside al hombre. El análisis de los símbolos que revela la naturaleza va encaminado a su verdadera intención: a dibujar el mundo de los valores de Rioja. Hay en la naturaleza una dimensión metafórica del hombre, pero es una dimensión progresiva que no significa ni comparación aclaratoria ni simple figura retórica. Chiappini estudia las formas estéticas que animan la concepción de la naturaleza en Rioja y sus funciones dentro de un mundo objetivo y complejo. El estudio de la poesía amorosa riojana nos ofrece nuevas claves de inteligencia poética. No se limita Chiappini a reconstruirla mediante el lenguaje cifrado de la época, sino que la analiza desde una perspectiva de amplio espectro cultural sin perder por ello el rigor ni las referencias. La ausencia, el abandono o el encuentro son en el mundo poético algo más que las correspondencias antinómicas sombra-luz o fuego-hielo, meros síntomas de un conflicto espiritual que no es patrimonio exclusivo de una época y que pertenece al eco perenne del hombre.

Bajo este signo desentraña Chiappini el significado de la imagen y belleza femeninas y estudia los paralelos entre las técnicas pictóricas y poéticas. El resultado coincide en rescatar de la poesía esos posos de intemporalidad humana que, en definitiva, definen su esencialidad.

Otro gran capítulo lo dedica Chiappini al análisis de la lengua poética, vertebrado en tres exhaustivos y precisos apartados: la sintaxis (el hipérbaton, la fórmula «que + verbo», adjetivos y epítetos, manierismos cultistas), el léxico (relaciones con Garcilaso, relaciones con Herrera, sintagmas de Garcilaso, sintagmas de Góngora, vocablos peculiares de Rioja) y la métrica (el soneto, los esquemas del endecasílabo riojano—cesura y sinalefa—, tipos y subtipos del endecasílabo riojano, la silva, la sextina, las décimas).

En estos apartados, Chiappini recurre a los recuentos estadísticos para esclarecer los problemas de uso que plantea la lengua poética de un autor. Estos balances están lejos de la gratuidad a que nos tienen acostumbrados algunos infortunados epígonos de las ciencias aplicadas. Aquí cada balance tiene una intención literaria y presupone un hallazgo. Esa intención tiende a delimitar una red de connotaciones, de significaciones ocultas e inagotables que participen tanto del espíritu de una época como del mundo poético peculiar.

El criterio seguido en la traducción al italiano es el de una escrupulosa comparación entre las distintas ediciones del texto, anotando en cada caso las variantes de cada edición. Incluye también una traducción de las obras que, a su vez, tradujo Rioja. El libro se cierra con un amplio comentario de cada poema, donde se recogen influencias y se aclaran conceptos o términos oscuros. El comentario es un modelo de rigor, erudición y criterio selectivo.

En definitiva, cabría decir que este estudio tiende a ser decisivo para la obra de Rioja. Ojalá pronto contemos con una digna y oportuna traducción.

CARLOS MELÉNDEZ CHAVERRI: *Viajeros por Guanacaste*. Serie Nos Ven (núm. 4). Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte. San José, Costa Rica, 1974. 557 págs.

Quando la historia se parecía más a la leyenda que a la ciencia, y los navegantes partían con menos posibilidades de volver que los astronautas actuales, fueron escritas las crónicas de viaje más deslumbrantes. La historia era casi ficción: tanta maravilla cuenta Herodoto como Homero; y mucho supera en aventura lo real de Bernal Díaz del Castillo a lo imaginario de Gulliver. Así, no puede asombrarnos que Archibald Mac Leish relate en forma

de poema la epopeya de Hernán Cortés, y que un procónsul romano busque la Ciudad de los Inmortales en un cuento de Borges.

El territorio de Eldorado, fundado por la caliente imaginación de un conquistador español, es quizá el más hermoso mito creado por el hombre. Descubrir, en suma, es una tarea eminentemente poética. América latina es aún, por su vastedad, un continente más cercano a la fábula que a la geografía.

Convocados por Carlos Meléndez Chaverri, se reúnen en este volumen veintiocho viajeros de diferentes épocas y nacionalidades que pasaron por el «Golfo de Nicoya», y la península del mismo nombre, área dentro de la

cual se enmarca buena parte de la actual provincia de Guanacaste», en Costa Rica.

Repasando estas crónicas, uno llega a pensar que toda imaginación es pobre comparada a tan variada realidad. Veamos esta escena de violencia, que no habrían desdeñado gente como Dostoiéwsky o Faulkner, narrada por el clérigo irlandés Thomas Gage (1600-1656): «El religioso era tan violento como él (el alcalde mayor Justo Salazar), imaginándose que no se atrevería a tocarle a causa de su orden sacerdotal, del miedo de ser excomulgado, en lugar de escaparse se hacía el valiente, desafiándole con pegarle; esto aumentó todavía la cólera de Salazar, el cual, levantán-

LOS PEQUEÑOS (GRANDES) MOMENTOS DE JUAN GARCÍA HORTELANO*

De Juan García Hortelano se ha tenido una imagen demasiado simplista. Para muchos era un autor empeñado en retratar la inanidad y el aburrimiento de algunos sectores de la vida española. Un novelista asepiado y planificador, ofreciendo la realidad en cuadrículados análisis, en entomológicas y vacías fórmulas, de los que apenas se desprendía otra cosa que un exceso de técnica y una alarmante falta de profundidad. Creemos que es ésta una visión parcial y también injusta. Pues García Hortelano, aunque muy subsumida y latentemente, supo establecer la relación dialéctica entre el hombre y su circunstancia, lo que da a su testimonio, a su novelística «de urgencia» una raíz antropológica valiosísima en el *hic et nunc* de la realidad española. El novelista madrileño ha hablado de la herramienta insuficiente con que se atacó en nuestros horizontes, lingüísticamente hablando, la literatura de testimonio. E incluso no ha tenido escrúpulo en reconocer las limitaciones de la literatura combativa, *engagé*. Posiblemente la novela de aquellos años careció de densidad, de inquietud estética y aún de aperturas temáticas importantes. Todo ello no es obstáculo para que ciertas novelas del objetualismo—no se olvide la presión del *nouveau roman* traído por las primeras traducciones de Robbe-Grillet—recojan el clima interaccionado y como monádico de los personajes y de sus conductas. Juan García Hortelano es inevitablemente el novelista más significativo del realismo crítico, lo que no quiere decir que sea el más efectista. *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*, escritas en un período de fuerte didactismo social por un lado y de cierta militancia política por otro, esencializan sin demagogia y sin latiguillos todo un clima desorientado en cuanto a actitudes vitales y actitudes morales. Pero, en fin, la dificultad del realismo crítico—que no siempre pudo superar y de hecho acabó dando al traste con la cohesión del grupo—era su escaso cabotaje expresivo, su empobrecido y limitado lenguaje. García Hortelano lo ha reconocido palmariamente y todavía ha hecho algo más importante con sencillez y gran instinto. Tras guardar primero un discreto

silencio higienizante que duró largos años—únicamente roto por la publicación levemente ambigua en su intención y en su consecuencia de los relatos de *Gente de Madrid—El gran momento de Mary Tribune*—volvió a situarlo en la cabeza de nuestra novelística más importante. Sería aventurado pensar que García Hortelano rompe radicalmente con el realismo en este libro. De todos modos, *El gran momento de Mary Tribune* es una novela diferente y más compleja que las anteriores. La revisión totalizadora del universo social, erótico, moral incluso, propiamente garciahortelanoista, está presente. Aunque, eso sí, realizada de una forma desenfadada. Las actitudes morales y estéticas de *El gran momento...* son muy abiertas. Lo que equivale a decir que aparecen más implícitas y donde incluso los resortes rítmicos y narrativos amparan una buena parte de ambigüedad, de sarcasmo. García Hortelano se acerca tanto más al discurso cuanto más se aparta de las fútiles anécdotas, de los mecanicismos objetivos.

Apólogos y milesios, último libro del narrador madrileño, se abre con una cita de Cervantes que si no explica totalmente la visión social de García Hortelano, la renovación de su contexto cultural, permite, en cambio, ilustrar su nuevo talante estético que introducía *El gran momento de Mary Tribune*. El auténtico desperezo formal de su técnica, del acto de escribir y, por supuesto, la suelta de la lengua de los propios personajes, de su propia actitud. García Hortelano no deja nada a la espontaneidad, pero sí mucho a la libertad. Esto lo confirma *Apólogos y milesios*, libro de relatos—¿cuentos disparatados?—en los que la capacidad fabuladora corre pareja con una reactivación y agilidad estilística. Todo ello patentiza un deseo de amenidad, de incursión en lo lúdico, en el ritual social. García Hortelano demuestra un gran dominio sobre la escritura, regida en las primeras novelas por un prurito de exactitud narrativa que devaluaba algo de su color y expresividad. Ahora la prosa de García Hortelano se produce jocunda, explosiva, cálida, aunque siempre articulada en una sabia estructura narrativa. Estos relatos—y no por las alusiones a aquello de *aliquando dormitabat Homero*—representan en el quehacer del autor unos ver-

* *Apólogos y milesios*. Palabra menor. Editorial Lumen. Barcelona, 1975, 130 páginas.

esto que la novela sea pesada o de lectura difícil. Si intrincada, no deja de tener interés.

Personalmente, el título me resultó chocante. Empero, está bien puesto, pues la obra es fatalista y el título es una advertencia llana. Mal método, si es que la obra debe ser calificada como estrictamente policial; eficiente, si se piensa que lo que preocupa a Symons es el examen de un campo social determinado, que es lo que hace desde la primera página, sin demora alguna.

El lector está, pues, sobre aviso. Es inútil pretender escapar. La lectura lo trinca y es empujado hasta ese final duro y, por lo mismo, acaso un tanto pobre. Uno, testarudo, mantiene la esperanza se dice: «El pobre Salomón, quién sabe, puede salvarse, él no debe ser el asesino». Sí, el buen lector, tal mi caso, se apiada del personaje y lo sigue hasta el final. No, no hay derecho. Mas, como reitero, lo policial es sólo una parte de la obra, es el carrazón. Dentro va el análisis sin piedad de un campo social.

El autor toma un barrio más o menos elegante de las afueras de Londres y se mete con los personajes como si se tratara de enemigos a los que hay que descubrir. Allí no hay buenas personas; a lo más, seres estúpidos. El ambiente es deplorable. Sin hacer ademanes grotescos, Symons nos los presenta feos, acicalados de modo torpe, hablando a gritos, fisgoneando, sisando la vida ajena. Ah, pero hay algo muy curioso: el autor parece un buen racista. Ese mulato, creación suya, resulta malo porque es mulato. Tal vez me equivoque, pero al final el mulato se lleva su parte... Claro que peor es Sal—di-

minutivo de Salomón—, pero eso ya se da por descontado: la novela se ha escrito para probar que es un mal bicho. Symons es maligno, artificioso. Sí, la novela policial ha cambiado. De la violencia hemos pasado a la arbitrariedad, al cinismo. No cuesta mucho. Pero, sea como fuere, la obra es notable. No se halla algo parecido muy pronto, a la vuelta de la esquina. Symons es un gran escritor y hay que darle la razón al señor Snow. El contrapunto policial es el pretexto. Adentro, hay gente desagradable, pero corriente, esa gente que existe en todas partes. Mal asunto.

FRANCISCO TOBAR GARCIA

JULIO FLORES: *Leyendas de Rapa-nui*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1975. 104 páginas. Ø12,5×17,5Ø.

De Julio Flores, hace algunos años, no muchos, tuve la ocasión de leer *Narraciones de la isla de Pascua*, precisamente poco después de finalizar el *Aku-Aku*, de Thor Heyerdhal, el etnólogo noruego que intentó aclarar los enigmas de ese solitario lugar del Pacífico Sur, que aún sigue siendo, principalmente a causa de las gigantescas estatuas que hay en él, motivo de grandes controversias entre los dedicados a estudiar las inquietantes incógnitas que presentan no solamente esos colosos, sino también los *Hombres-Pájaros*, las cavernas secretas...

La isla de Pascua, llamada «Mata-kite-rangi» («Ojos que hablan al Cielo») en un muy ya lejano pasado, conocida también

por «Rapa-nui» («Isla Grande») o «Te Pito te Henúa» («El Ombligo del Mundo») es, en descripción de Julio Flores en *Narraciones de la isla de Pascua*, «un mundo donde confluyen lo real y lo fantástico, porque sobre lo cotidiano pesa una atmósfera que contiene lo maravilloso que una vez existió allí y aún está presente». La isla de Pascua, situada a 27° 8' 24" de latitud Sur y 110° 45' 50" de longitud Este, dista 2.700 millas de Tahití y 2.600 millas de Valparaíso, según datos que leemos en *Fantástica isla de Pascua*, de Francis Maziere. Su superficie es de 118 kilómetros cuadrados. De forma triangular, sus tres lados tienen, respectivamente, 16, 18 y 24 kilómetros. «Aunque sometida a los vientos procedentes del Antártico, su clima es templado. La estación seca se extiende de diciembre a fines de mayo, y la lluviosa y fría de junio a noviembre. La isla es enteramente volcánica y se advierte en ella importantes variaciones magnéticas.» Si ofrezco estos datos, que dan una idea de lo pequeña que resulta la isla, es para que valoren aún más la riqueza de tradiciones y leyendas que hay en ella. Julio Flores, en la introducción del libro que nos ocupa, nos dice: «Solamente sus leyendas, sus mitos, son fuentes que dan acceso para penetrar en un pretérito mágico, alucinante y fantástico. Sus narraciones autóctonas son los únicos indicios que vislumbran algunas respuestas». Estoy de acuerdo con Julio Flores. He leído mucho, quizá demasiado, sobre la isla de Pascua. Pero, pese a excelentes trabajos sobre ella, cuando se comprende mejor su historia, a sus aborígenes y a sus «aku-akus» («espíri-

tus») es por medio de sus tradiciones y leyendas.

Julio Flores estuvo en la isla de Pascua (1962-63). De tal estancia saldría su ensayo *Te Pito te Henúa*, así como el otro libro ya mencionado, y *Leyendas de Rapa-nui*. Fue una estancia magníficamente aprovechada. Preocupado por la narración oral pascuense, acabó por reunir un valioso material. Su viaje es comparable al de Herman Melville, que tras visitar «Las Encantadas», islas de los Galápagos, nos ofrecería ese brillante libro que lleva por título el nombre de las islas y que está a la altura de su Moby Dick.

La labor de Julio Flores, ya anticipada en sus *Narraciones de la isla de Pascua*, que se inician con una bellísima descripción de la tierra del legendario rey Hotu-Matúa, no ha sido fácil, «porque las narraciones recogidas de la tradición oral daban por comprendidos muchos hechos, lugares, situaciones ubicadas dentro de una línea de tiempo que para el lector que desconociera la historia de Pascua, le dificultaría poder comprenderlas; había que buscar una nueva forma, una estructuración para cada leyenda, que, sin sufrir ni la más leve modificación en su contenido en la versión original, fuese entendido por todos». Así, uniendo la lengua «mahori», dialecto polinésico que es posible estuviera entroncado con la antigua lengua pascuense, al castellano, ha logrado una perfecta armonía, «conformando el mundo pascuense en una aproximada dimensión». Otro trabajo, no menos importante, fue el de organizar las leyendas, algunas de ellas, como no es raro que suceda, con más de una versión.

El resultado del que también es autor de la novela *Fragata Lautaro*, de los relatos *El Papa Rojo* y del ensayo *Isla de Pascua*, entre otras obras, es digno de elogio, tanto por parte del estudioso, del historiador, del etnólogo, como del seguidor literario. Al final de la obra, para una mejor comprensión del texto, se nos ofrece un glosario pascuense. En *Leyendas de Rapa-nui* hay quince narraciones basadas en leyendas aborígenes de la isla. Quince pequeñas pero trabajadas piezas que componen un todo armónico. Todas ellas, con el estilo que les era necesario, siempre muy presente el aliento poético, un lirismo ineludible, cautivan. De ahí que no comprenda cómo este libro se haya tardado en publicar unos años, cuando resulta una verdadera joya, como *Narraciones de la isla de Pascua*, para todo aquel degustador de la literatura.

Al escribir este comentario tengo ante mí, en pequeño tamaño, a escala, esculpido en piedra volcánica, uno de los gigantes que un buen amigo me trajo de «Mata-kite-rani». La estatuilla y el libro de Julio Flores me hacen trasladarme a la isla de Pascua, me hacen vivir en ella a miles de kilómetros. Julio Flores, en Valparaíso, en diciembre de 1967, escribiría: «Tu origen ignoto, perdido en el tiempo, te hace aparecer más misteriosa, envuelta en una bruma extraña y compacta, que cada día te hace menos visible. Llegará el momento en que desaparecerás totalmente, y nadie, absolutamente nadie, podrá volver a contemplar tu imagen reposada y soñolienta, tus suaves colinas, ni escuchar tu música, expresión de profunda tristeza, que dejará escapar sus últimas

JOSE LUIS AGUIRRE: *Los solitarios*. Ancora y Delfín, 443, Ediciones Destino, 260 págs. Ø12 × 18,5Ø.

José Luis Aguirre, valenciano de cuarenta y cuatro años, catedrático, crítico y novelista, escribió esta obra como homenaje a Baroja con motivo del centenario de su nacimiento (1872). *Los solitarios* rondó el Nadal de 1972, y ahora, tres años después, ve la luz en la veterana serie de *Ancora y Delfín*. En unas palabras liminares, Aguirre (descendiente del famoso don Lope de igual apellido) rememora sus años de estudiante «en un colegio religioso de buen pago», y escribe: «de aquellos años, de aquel colegio, de aquella tarde, de aquel viejo profesor que odiaba a Baroja y de aquel Baroja mío y bien mío han nacido estos *Solitarios*, hechos de recuerdos propios y de recuerdos ajenos, es decir, de imaginaciones, sueños y lecturas conscientemente olvidadas».

Aguirre divide su novela en cuatro libros: «Bofarrull o el pirata burgués», «Albizu o el capitán negrero», «Niña Lulú o el amor» y «Bartolomé o la aventura». Bartolomé Mendieta, bilbaíno «pequeño, recio y solitario», viene a ser el eje central del relato. Albizu, su tío, navegante incansable, es quien enciende en él la chispa viajera. A partir de ese instante, Bartolomé irá y vendrá de un lado a otro, primero con Albizu, con otras compañías luego, por todos los mares del mundo. Hay una reflexión suya en los comienzos del relato, que queremos traer aquí: «Indudablemente la literatura inventaba muchas cosas. Y puesto que toda la literatura era cosa de fantasía, cuanto más invención y locura se vertiera en la obra, mejor sería ésta. Puestos a inventar, inventar bien, decía Bartolomé.» Quien en realidad lo dice es el autor. En este sentido, su novela es irreprochable: difícilmente se podrían acumular mayores y más dispares peripecias en tan cortas

páginas. Se resiste el crítico a perfilar la línea argumental de esta novela, cuyos escenarios saltan de Europa a África y a las Américas, al hilo de unos periplos que se suceden sin tregua. Bartolomé lo mismo cruza la frontera francesa con un grupo masón dedicado al contrabando de libros prohibidos, que participa en las revoluciones mexicanas o hace de tahúr en una casa de juego de Cuba. Princesas negras, traficantes de esclavos, piratas, picaros de toda clase y condición, desfilan por estos cuatro libros en los que el humor se funde frecuentemente con lo esperpéntico, y en cuyo fondo se adivina el poso de la insatisfacción y la soledad humanas.

A Aguirre no le han preocupado el equilibrio y la medida. Por el contrario, parece haber querido hacerlos saltar. Una poda no excesivamente rigurosa, hubiera dejado su novela en más justos términos; claro que la intención del autor ha sido acumulativa y fiel a ella permanece. Hacia el final, leemos: «A Bartolomé lo mismo le daba quedarse allí y dedicarse a refrescar y dormir bajo los árboles que irse con la música a otra parte. Por de pronto se sentó y estuvo mirando al mar.» También a Aguirre, en tal trance, dábale igual poner punto que lanzar a su protagonista rumbo a otros avatares. ¿El tesoro del capitán Flint? ¿Y por qué no, si falló en su primera tentativa? Pero acaba devolviéndolo a su tierra y su gente, tristeado y cansino.

En Aguirre hay un narrador nato: con maneras, con imaginación, con un admirable poder fabulador y con profundidad, cuando se lo propone. Hay que esperarle, pues, en otras empresas. Aquí pretendió homenajear a Baroja, se instaló en su línea y hasta llegó a rizarle el rizo. No cabe duda de que puede hacer mucho más.

CARLOS MURCIANO

VICTOR ALBA: *El pájaro africano*. Ed. Planeta. Barcelona, 1975.

Partiendo de una situación no demasiado explotada, como es la de la forzada convivencia de un muchacho joven, Ramón Millá (dieciséis años y amigo de un militante del Partido Obrero Unificado Marxista, detenido por la policía), metido a conspirador, más por solidaridad que por convencimiento, y una pluriexpertísima agente del PC—hay una tercera persona, Martín, que forma parte de la acción clandestina consistente en editar propaganda subversiva, pero apenas si cuenta en la historia—, encuentra Víctor Alba oportunidad para montar una novela de gran fuerza dramática en muchas ocasiones, en la que se escalona el erotismo, el amor, el alegato político, la desilusión de saberse pieza prefabricada de un engranaje del que no se puede escapar, y el sacrificio como única salida al que llega la protagonista, Lena, en parte por ese mismo amor que le ha inspirado a través del juego erótico el joven Millá, y en parte por venganza contra el ideario político que la ha hecho sentirse desgraciada, aunque no abomine del todo de él, porque en él está justificada toda su existencia anterior y forjada su mentalidad.

Lena, mitad española, mitad alemana, moldeada desde su primera infancia en el seno del Partido Comunista, es «El pájaro africano», porque su expresión le recuerda al joven amigo del detenido Cachí, «uno de esos pájaros africanos o algo así que había visto en Tarzán u otras películas de la selva»; una Lena activista profesional que viene a revelar mucho de

la mecánica con que actúa el partido, y que en contacto con su primer amante, el Santi, y más tarde con Ramón, lleno de dudas, empieza a sospechar que tiene una existencia individual que se le ha escamoteado: «Sólo cuando empecé a dudar me di cuenta de que existía».

Se desarrolla la acción en la Barcelona de 1938, hasta el final de la guerra, dando una visión histórica de los recelos y luchas sordas del Partido Comunista contra cualquier movimiento obrerista o revolucionario que pudiera poner en peligro su prestigio, para prolongarse en los años de la posguerra, cuando las relaciones Ramón-Lena llegan a una tensión que por mediatización para con el partido la muchacha sólo puede romper con el sacrificio de su vida.

La primera parte de la obra, la del refugio clandestino en la habitación del taller donde vive Martín, en la que instalan su elemental imprenta de propaganda subversiva, viene a completarse con el largo recuerdo del tiempo pasado e incluso presente por parte del muchacho, y por el revelador diario-pliego de descargos, justificación o testamento político amoroso que Lena escribe como despedida, a través del que conocemos su vida en la Alemania prehitleriana y el uso que de su formación comunista ha hecho en favor del partido, casi siempre a través del cúmulo de perfecciones eróticas que ha llegado a poseer y de la frialdad mental de que hace gala.

Por miedo, por amor y por deseo de venganza, tres sentimientos que la muchacha no había llegado a conocer hasta su

época de activista en España durante la guerra civil, es por lo que Lena se ve abocada al suicidio como solución única, al no sentirse suficientemente fuerte, suficientemente alejada de un engranaje político consustancial a su existencia.

La novela tiene garra, tiene interés y quizá demasiado de alegato. Las motivaciones de Lena son complejas, y el estudio sociológico del personaje, realmente profundo, aunque a primera vista pueda parecer superficial y tópico. No lo es, especialmente en el planteamiento del dilema entre su vida anterior y futura y la naciente y preocupante actitud ante la idea de la muerte o el sentido de la existencia pueda tener en el futuro tras una decisión que no fuera la del suicidio.

Víctor Alba, profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Kent, autor de varios libros sobre cuestiones históricas y sociales, demuestra en esta su primera salida al campo de la novelística su moderno conocimiento del género y su fuerza y talante como autor, dentro de una línea de preocupación sociopolítica que domina perfectamente.

Con cierta precipitación, uno, a lo largo de las primeras páginas de lectura, había pensado titular el comentario: «Erotismo y PC», pero no lo hace. Víctor Alba ha partido de una situación como podía haberlo hecho de otra muy distinta para llegar a redondear esta historia, con mucha más recámara que la aparente de un gran amor con involucraciones políticas, cosa que también es la novela, pero no toda ella.

ALFONSO MARTINEZ-MENA

notas en un adiós definitivo...». Pero, mientras tanto, sigamos «viviendo» en la isla de Pascua. Julio Flores ha logrado algo importante por la isla. Que soñemos con ella, que nos traslademos a ella, que nos fascinem por sus misterios.

JUAN JOSE PLANS

OSCAR GÓMEZ-VIDAL: *Diez cuentos de ciudad amarga*. Edic. Part. Madrid, 1975. 90 pp. Ø11 x 18Ø.

Cuando el cubano Oscar Gómez-Vidal, allá por los años cincuenta, agrupaba los relatos que aparecen en *Diez cuentos de ciudad amarga*, no creo fuera de la sensatez el pensar que debía encontrarse inmerso en una gran amargura; quizá en esa que irrumpe violentamente en nosotros cuando de repente comenzamos a sospechar que el hombre puede hallarse en la mayor de las soledades pese a estar viviendo en un medio y de una forma que cotidianamente le mantienen relacionado con incontables seres de su misma especie. Escribió por aquellos años, tan propicios a toda inquietud sobre la existencia: «Tocándonos vivir en tiempo donde todo convida en lo externo a movimiento, ruido, destrucción; adentro, a la mudez, a la sordina espiritual, a contemplar callando la pesadilla del subconsciente.» Añadiendo: «Venimos a desahogarnos por el silbo de la creación y empuñamos la pluma no para herir ni para excusar, sino para dejar correr como río manchado de realidades lo visto, imaginado y sufrido en algún meridiano de nuestra brújula anímica.» De ahí que, por ejemplo, en el breve cuento Su-

cede, la descripción de lo que está pasando en una ciudad, tenga una melancólica amargura: «Los tranvías repiten su gesto amarillo por mi frente. Mis ojos tropiezan con las tazas, el sudor de las botellas, la blancura enjaulada en las azucareras. Una gastada estrella de metal quedó rodando en el cuadrilátero de mármol junto al café consumido. Sólo cinco centavos. Cinco centavos para seguir andando con aparente firmeza. Las aceras trepan por la tarde custodiada de naranjas. Hay calor y las ramas cargadas de un racimo verde y los arbustos recortados y hasta las flores huelen a verano. Una mujer compra una paloma degollada a tantos pesos tantos colores en la sombrerería cercana.» No hay, salvo en algún momento en que «la ironía matice levemente este amargo espectro suyo de sombras», como certeramente indica su prologuista, Pío E. Serrano, más que atmósfera gris, densa, triste.

Estos cuentos son un resumen, el resumen seleccionado por el autor, de sus experiencias cuando decide embarcarse como marinero en un mercante, «para probarse a sí mismo», en viaje a Nueva York, pasando por Canadá y las Antillas. Pero, aunque los cuentos fueron «pensados y escritos, en su mayoría, bajo el hollín newyorkino», no hemos de buscar una localización geográfica para la ciudad o ciudades de que nos habla. Ciudad Amarga es un símbolo. Es, por lo que Oscar Gómez-Vidal nos dice, «cualquiera». No obstante, pese a lo expuesto, resulta imposible no acordarnos de su Cuba, de La Habana. Al igual que de Nueva York. Quizá porque estas dos ciudades, cada una en lo suyo, son símbolos de avatares humanos. Y para el autor «el hombre y su circunstancia,

que tan nitidamente pregonó Ortega y Gasset, es hoy más circunstancia que hombre, con el estigma de que esta circunstancia no es la que propuso el filósofo como fruto dócil y antena mansa y refractaria del universo, sino colmillo diario y desgarrador de la criatura contemporánea».

De reciente aparición es su libro de poemas *El otro mundo de Tina*. Y hace ya bastantes años fundó, con otros poetas, el grupo Señal, dedicado a la poesía «neohumanista». Hago referencia al libro de poemas y a una de sus muchas actividades para indicar que Oscar Gómez-Vidal se nos antoja más poeta que cuentista. Esto no es restar méritos a sus relatos. Entiéndanme bien. Quiero decir que hasta en sus cuentos está más presente el espíritu del poeta que el del narrador. Alguno de ellos, a mi juicio, co-

mo *Sucede* y *El suicida*, son poemas, aunque no escritos como tales.

Oscar Gómez-Vidal, que ha publicado varios ensayos y que nos anuncia otros, como *El barroco* en la novela hispánica, nos traza en el presente libro, con estilo directo, la vida en una ciudad. Algo de costumbrismo hay. Claro en el relato *La casa de la ciudad en el bosque*. Pero, sobre todo, a mi entender, hay acusación. Acusación de una realidad, amarga, por medio de la literatura. Y es ahí donde considero que alcanzan más valor los cuentos del libro. En el fondo, no son tan sólo el testimonio de unas particulares experiencias de la vida en unas ciudades. Son el testimonio de una forma de ver el transcurrir de nuestra historia en una determinada época.

JJP

POESIA HISPANICA

REVISTA MENSUAL

Director: JOSE GARCIA NIETO

Redacción y Administración:

Avda. de José Antonio, 62

MADRID-13

MIGUEL TORRUBIA: *Soledad cósmica. Poemas*, portada e ilustraciones de Carlo Liberio del Zotti. Zaragoza. Editorial Litho Arte. Colección Horizontes, 1975. 65 págs.

Como poesía que gira temática y anímicamente alrededor de la circunstancia interior de su autor, esta colección de Miguel Torrubbia es abundante en autodefiniciones. Así, el poeta, que es «peregrino del espíritu», «emigrante», «viajero del alma», a lo largo de las 53 composiciones, ordenadas en cinco apartados —«El asombro», «El amor», «La memoria», «Sabor amargo» y «La marea»—, destila una visión del mundo que surge de una espiritualidad torturada por la experiencia de vivir. La portada aclara al lector que Miguel Torrubbia es escultor, y de allí que en el poema que comienza: «Relojes de hielo con golpear de pájaros» (I, 9) encontremos una clara síntesis de todo su ideario: la estatua, de piedra inanimada, que contempla universos, con los ojos abiertos, pero sin ver, es testimonio para el hombre de su destino de muerte, que será quizá una revelación del sentido último de la vida y del mundo. Por ello, esa muerte «clarividente» de la piedra es envidiable ante el dolor de no encontrar un lugar de certidumbre en el caos terrenal.

La concepción del mundo como caos, enraizada en una visión idealista del hombre y la realidad, es la guía del camino poético de Torrubbia. La vida es algo gris, doloroso, incierto, frente a lo cual se impone la empresa de una nueva fundación del mundo a partir de uno mismo, y que es propuesta en el poema «Deambulo solo, ...» (I, 5). Corolario lógico de este vivir, es la soledad cósmica que da el título al libro, y que se define a partir de la imposibilidad de comprender a los demás como radicación del hombre en la frialdad de la materia, cuyo fruto es la profunda tristeza en que se sume su alma (ver «Estar solo en el medio del día...», I, 8).

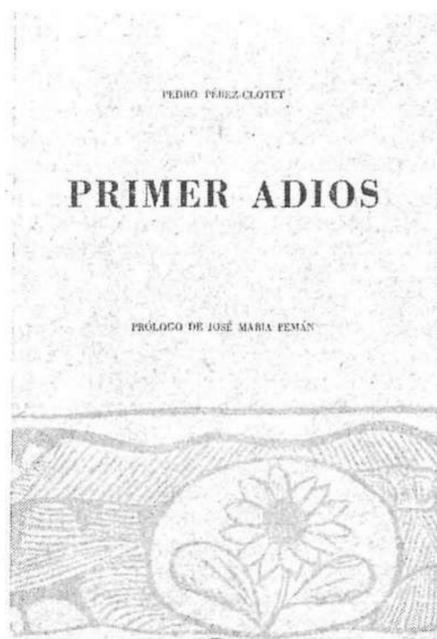
Ante esta visión de la propia vida y de la realidad, el amor, querido en sí mismo, residiendo desde siempre en cada uno («Acudo para abrazarte, / fabuloso árbol de amor, / hasta tu tronco. / En la raíz del alma / me naces.», II, 1), es solución precaria, teñida de indefinidos referentes espacio-temporales y espirituales —la noche, una amada difusa, la muerte como posibilidad de luz—. El pasado, como resto en la memoria, es también peso negativo sobre la vida actual y alimenta el pesar de la rutina monótona de cada día.

El tono vital de los poemas de Torrubbia es, pues, nauseoso, agónico, angustioso, en un proceso que culmina en la súplica a Dios pidiendo fuerzas para sobrevivir al dolor total de la existencia («Tengo los ojos secos / y los labios cerrados / esperando que tu mirada se derrame. / ¡Sigo vivo! Y arrebatadamente te llamo, / Señor. No todo ha de ser tristeza / ni crepitar de cenizas, ni agonía, / Señor.», V, 6). En sus versos aletea esporádicamente el ave de la poesía. En algunos momentos hay una formulación lí-

rica, que se resuelve bien a través de la descripción (el poema que comienza «Como el árbol que madruga...», IV, 5, es un bello ejemplo), bien a través de la definición metafórica (el ya citado «Relojes de hielo con golpes de pájaro», I, 9, en el que se escuchan los ecos de «Al escultor Emiliano Barral», de Antonio Machado, es una muestra de ello). A estos momentos, en un balance positivo, hay que agregar también los poemas «Cada noche...» (I, 2), «Estar solo en el medio del día...» (I, 8), «Noches y noches...» (II, 3) y «Oh, estupor del hombre, ...» (V, 9).

Las demás composiciones se reducen, o bien se limitan a la confesión de las dudas íntimas y de los estados de ánimo, y la confesión, recordemos, es un ingrediente más de una obra de arte que por sí sola no alcanza para constituirlo. De allí que el lector encuentre en ellos la transmisión de esas angustias sin que asome la solución catártica. Es precisamente la confesión descarnada lo que hace patético a aquello que el arte, en una instancia de posterior elaboración creadora, hace bello a la contemplación. Faltando esta segunda etapa en el resto de los poemas, se deslucen su intención a la vez que señalan el camino que le conviene recorrer, para nuestro solaz y perfección, al poeta Torrubbia.

IGNACIO M. ZULETA



PEDRO PÉREZ-CLOTET: *Primer adiós*. Edición al cuidado de José Manuel García-Gómez. Cádiz, 1974. 108 págs. Ø15x22,5Ø.

Alguien escribió «esquina del aire». Tendría que decir «esquineta del aire». Alta ciudad de Ronda. Como un sueño de piedra. Sueño que se hace íntimo. Allí el prodigio de la nieve. Canciones que se adelgazan por la luz cortada a pico. Tajo de la sangre. Se rinde homenaje a la voz, entre dolor y gloria, de Juan Ramón Jiménez. Sin echar en olvido a los poetas de esa orilla que huele a mar y a jazmines. El cielo, más que cielo una flor silvestre, se reclina sobre el silencio del campo. Relucen estrelladas soledades. Y al fondo, esa luz leve, limpidísima, cuajada en pétalos de lirios: diamante esplendoroso. Se rinde también un soneto, homenaje a don Luis de Góngora.

¿Será la poesía de Pedro Pérez-Clotet historia del alma o memoria del sueño? La palabra, con cierto pudor, desnudando va sus raíces; se ha vuelto transparente, intenta llegar al fondo de las cosas. El poeta no podría negar su aristocracia, no en vano ha ensalzado el más puro señorío de la nieve. Enamorado de la forma, el verso está bien hecho. Poemas breves, contruidos a verso limpio, sosegadamente.

He aquí los sustantivos que a menudo se van a pronunciar como en prodigio: noche, alma, cielo, muerte, sombra, luz, nieve, río, sueño... Verbos donde alternan signos letales y positivos: morir, vivir, caminar, soñar, partir, olvidar... Y entre los adjetivos: trémulo, remoto, escondida, intacta, solitario, triste... Escasos adverbios: dulcemente, serenamente, levemente... Todas estas palabras, selectas en cuanto a su esencialidad, mas no exentas de sencillez, pertenecen al vivir, y al morir, de cada día; mas no se llega a advertir ningún intento de creación o recreación léxica.

El poeta sigue feliz en su soledad. Su sombra va brotando de un bosque. Dolor solo. Dicha sola. Solitaria nostalgia. Como un patricio de la antigua Roma o caballero islámico cruza los remotos paisajes de la infancia. El enemigo en todos los caminos y en la encrucijada donde el alma recobra su canción. Oculta soledad en cada compañía. ¿Remotos paisajes? Se trata de paisajes en intimidad. Hasta el río se vuelve entrañable, Guadaleví interior. Cuando el poeta pronuncia «nieve en la serranía» no canta sino a «la nieve de su alma». Por el jardín de la sangre, pétalos de niebla, alas muy blancas. Y allá en altura y llano, el milagro silvestre: flor de la jara, romero, tomillo, adelfa, lirios del campo. De fina transparencia estos versos, tras la cita juanramoniana:

Como los dulces lirios
de todos los caminos.

Ay flores —¿rosas, alas?—
de seda de la jara.
Ay mayo del espino.

Oh los lirios de frío
que esconde la montaña.
Ay la adelfa que abraza
con su plácida llama
la honda nieve del río.

El sentimiento de la muerte sale al paso a cada instante, en este Primer adiós. A partir de la cita de Francisco de Quevedo, «Piérdome en todo, y por perderme muero...», Pérez-Clotet va más que sintiendo, tocando, acariciando, diaria, calladamente, su morir. Muerte y poesía cada día. ¿No será éste su lema? La muerte avanza por el secreto sendero. El hombre, de raíces árabes, tiene que cumplir como una fatalidad su aventura.

Ya no tengo caminos. No hay caminos.
Cada urgente pisada los estrena.
(Si el hombre, allá en el alma,
[los erige,
la muerte a otro paisaje se los
[lleva.)

El hombre, de raíces romanas,
parece resignarse estoicamente.

Ya en la página 77, y a la memoria de Emilio Prados, se plantea:

¿Morimos ya, vivimos,
por la olvidada muerte, todavía?
Viviendo sucumbimos,
perdemos a porfía,
y la victoria es nuestra cada día.

Sólo aquello que amamos
muere. (¡Qué inútil ala tan herida!)
(da!)

Cómo entonces buscamos
nuestra muerte escondida
en esa torre humana confundida.

Primer adiós, libro póstumo de Pedro Pérez-Clotet, lleva un prólogo de José María Pemán. La edición estuvo al cuidado de José Manuel García-Gómez. En cinco partes, se agrupan más de una treintena de composiciones. La línea expresiva se mantiene fidelísima a unas constantes de espiritualidad, contención y pureza. De vez en vez se adivina como el roce de un ala sobre la nieve, una nieve más simbólica que real. De la parte IV del libro, titulada «Homenajes», resaltaremos, dado su índice orientador, aquellos que dedica a los poetas malagueños Moreno Villa, Altolaguirre, José María Hinojosa y Emilio Prados. Del «Epitafio para Manuel Altolaguirre»:

Aquí duerme. Dejád
que la noche lo abraza.
Y dejad que lo velen
las sombras más amantes:
ese ángel, ay, sombrío
de sus horas mortales.

Ya sabéis, sus raíces
eran tierra, eran aire,
y ahora, en tierra tan honda,
pugnan por escaparse.

Una decena de canciones forman la V parte de este «Primer adiós». Canciones de marcado signo espiritual, traspasadas de luces: «Canción de fin de año». («Un año menos de vida, / y un año menos de muerte.») «Canción de Nochebuena». («En las heladas pajas, / que ya son mieles, / pone su amor el sueño / que nunca duerme.») «Canción para un amigo», «Canción de la Divina Sangre», «Canción infantil», «Canción de invierno»...

Todo el huerto, en tu flor, plácido almendro,
va muriendo, viviendo.

Qué fresca plenitud en ti palpita,
leve flor, y en tu luz, contigo,
[asciende,
con el olor colmado de la tierra,
por otra primavera que no
[muere.

Pedro Pérez-Clotet, poeta con una nostalgia que alguien no llamaría triste, de resignada; hermano en tierra y alma de los poetas andaluces. Perfila, sin levantar la voz, un verso de pureza trémula. Ante el silencio y su soledad, refugios del hombre, actúa como contrapunto una fina emoción que se desvela.

FRANCISCO SALGUEIRO

JORGE DEBRAVO: *Vórtices*. Editorial Costa Rica. San José de Costa Rica, 1975. 74 páginas Ø12x17Ø.

Amarse es simple
como decir adiós a los amigos,
como aburrirse en un discurso
[amargo,
como beberse un pozo de agua
[fresca.

«Sitios para el amor» se titula este poema, uno de los primeros

RIOS RUIZ Y SU INTIMA CONVOCATORIA

Cuando se sigue con atención la obra de un poeta, cada nuevo libro suyo es recibido con particular interés y entre interrogantes que pueden resumirse así: ¿cómo seguirá el camino? Desde que publicara *La búsqueda* (1963), esto me ocurre con Manuel Ríos Ruiz lo mismo que con no pocos que han ido sucediéndose a través de los veinte años que dura ya mi tarea de comentar libros de poesía sin atenerme a una determinada tendencia, grupo u otro género de limitación. De lo que me congratulo cada vez más.

Según algunos, la poesía española se encuentra hoy como un paisaje del Sahara, o poco menos, en cuanto se prescinde de los rescates, que por lo común se exageran, y conste que he participado en algunos de ellos, y, naturalmente, de los cinco o seis nombres ungidos por un magisterio indiscutible. Hay una cierta y estancadora propensión a situarse en *el túnel del tiempo* (véanse resúmenes publicados sobre la actividad poética durante 1975). De verdad, ¿tan poco hay reseñable? De verdad, ¿no anda cundiendo, como nunca, una política de omisiones? Aquí también funciona la resistencia al cambio, con la sorpresa de que, a veces, la ponen en práctica quienes se autoconsideran progresistas.

Manuel Ríos Ruiz, jerezano de 1934, no está, por razones cronológicas y de bibliografía, ni entre los intocables ni entre los que apuntan. *Tiempo íntimo* (1963-1974) muestra el nivel a que ha llegado su producción, realizada con regularidad y acierto. En seguida de este balance, *La paz de los escándalos* (*) nos facilita conocer la señal última de su marcha, que, como casi siempre en este poeta, tiene el respaldo de un premio: ahora el *Accésit del Premio Alamo 1974*. *La búsqueda* y *Dolor de sur* constituyen el primer avance; *Amores con la tierra* y *Los arriates* representan el asentamiento de un estilo; cabe ver *El oboe* como una conclusión depuradísima de los hallazgos anteriores.

Ante esta reciente entrega se impone no olvidarnos de la trayectoria de Manuel Ríos, pero, sobre todo, analizar los elementos diferenciadores de la misma. ¿Los hay? Por supuesto que sí. Continúan teniendo relación con el sentido de las raíces, tan hermosamente desplegado en su escritura. Lo que ocurre es que ese sentido, impregnado de dramática sensualidad, se convierte ahora en conciencia, en bajada al pozo de sí mismo para encontrarse con recuerdos o con reflexiones que forman parte intransferible del ser y van acumulándose y terminan por pedir salida en la palabra. Si para unos—Sartre entre ellos—la existencia precede a la esencia, para otros—Heidegger, entre ellos—sucede lo contrario. Sin duda, es posible una

(*) MANUEL RIOS RUIZ: *La paz de los escándalos*. Colección Alamo. Salamanca, 1975. 15 x 22 cm. 76 páginas.

fusión convivente de ambas, en especial cuando llega el momento en que deciden hacerse compañía, intercambiar sus materiales físico-psíquicos. La preocupación ética contribuye decisivamente a que se efectúe ese enlace. Entonces, sólo entonces, medirse de verdad por dentro es el resultado que no se hace esperar.

Con *Carta de ajuste* Ríos Ruiz prepara esa operación: *Porque vive, fluctúa, acomete la desdicha, / piensa y sueña, se encierra y se libra: / hombre. / Y en la nada de todo, escala. A seguido dice: y nadie se desnuda por sí mismo, esperando / que se ignoren o se olviden sus fantasmas, / que las cicatrices no suban, no salten del cuello / hasta la frente...* Esa actitud buceadora, con su planteamiento decidido, tiene no poco de catártica. El vivir exige empozarse, de vez en vez, precisamente para que seamos dueños de nuestra propia claridad, surgida desde el interior hacia el mundo.

No es nada extraño recurrir, en esta tesitura, a una suerte de desdoblamiento, a una objetivación de la persona, a un caireo del yo-tú, dos planos confluyentes. Ríos no duda en la difícil prueba, encarada con naturalidad y a base de la intuición que le caracteriza. Es un lírico radical, y el uso de las bazas introspectivas no le lleva a una clarificación de espejo, sino a remover las aguas más ocultas. Tenemos la sensación de hallarnos contemplando a quien va a tientas, a manotazos con su palabra, poniendo hilo de continuas enumeraciones a una vehemencia en que lo racional y lo

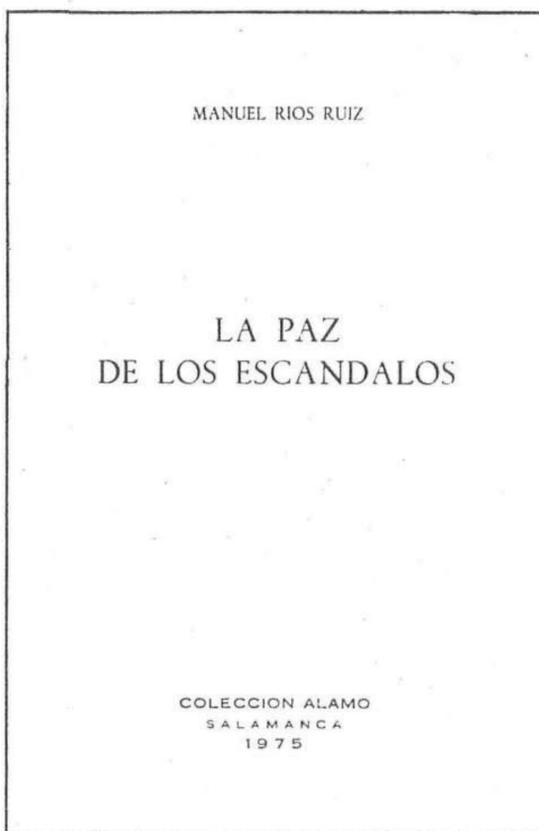
irracional adquieren un ritmo de arrastre, lúcido y apasionado, donde las expresiones barrocas y cultistas—verbigracia: *desubicarse de sus cómputos*—se ofrecen, en un mismo poema, junto a otras de tan actualizada y directa sencillez como *puso en el aire un córner*. Esa lucha lingüística, más apoyada en los verbos que en los adjetivos, corresponde a una lucha personal: *Irme de mí / sería ambicionar un cisma, / debo / mantener la lid que bendíceme, / calambrear en el aluvión, / luchar por la idea que me sostiene, / urgir la paz / desde la guerra que transporto, alucinarme / en y con cada sentido*. Valientemente, Ríos Ruiz se entrega a un esfuerzo del que no puede derivarse la tersura ni el formalismo a secas, sino una vibración engallada y sembrada de dicciones originales, siempre en función de fijar lo íntimo a golpes deslumbrantes, como de fraguero del idioma, e incorporando a él, según es costumbre en este poeta, vocablos populares o inventados sobre los conocidos.

En ocasiones, el recuerdo se erige en dominante: así, en el espléndido *Canto a la paternidad y su odisea*, tan en la línea de *Amores con la tierra*, antífona de absoluta emoción y regusto vital, cuyo timbre se prolonga en *Evocación del cemento* para centrarse en contenidos sociales: *en cada fundada ciudad, anónimos creadores, victoriosos / vencidos, hombres o sótanos, ignorados peones del capital*. La memoria ayuda al poeta a no sentirse desligado de lo que fue; le impide escribir el *cosmético poema* y alejarse de sus orígenes: *me pierdo entre la jerga / y tomo la cerveza con el último socio / del atleti, comulgo con su pasión y su trabajo, / recupero idiosincrasia, canto por fandangos, me siento / —otra vez— desposeído de periódicos, ave de mi flora / y de mi raza, cerca de donde brotaron mis acequias*.

En suma: *La paz de los escándalos* tiene mucho de batalla para no perder la autenticidad, y, desde ella, nace una *Invitación a la concordia*, que se gana *escándalo tras escándalo hasta la paz*, y, en definitiva, entre vencido y vencedor: *Y no sé o no puedo, miradme, / litigar conmigo, poner en punto la hora, el hueso / que me cruje, los anhelos que tuve y que tengo*. Y figurarse que no sucumbe entre las cenizas, *para sobrevivir a las enmiendas y a los alegatos... en luz y tulipanes emergiendo de luciérnagas y escombros*.

A lo que ya era su patrimonio poético, Ríos Ruiz ha incorporado la brega moral, la brazada de fidelidades que le fuerzan a no desdecirse porque son su cimiento, porque renunciar a ellas supondría renunciar a sí mismo. Ejemplifica de modo rotundo cómo el perfeccionamiento y brillantez del lenguaje nada obsta para conseguir una radiografía individual y social.

LUIS JIMENEZ MARTOS



de *Vórtices*, y con su transparencia, su cotidianidad, su ausencia de artificios, da la tónica de la obra de Jorge Debravo. La muerte se llevó trágica y tempranamente a quien pudo convertirse en un gran poeta. Nacido en Guayabo de Turrialba, Costa Rica, en 1938, hijo del campo, dejó al morir en 1967, a los veintinueve escasos años, varias obras inéditas; entre ellas el presente volumen.

El quehacer poético de Debravo se nutre de imágenes directas, en las que la elaboración del autor y el trabajo del oyente de la poe-

sía son en cierto modo mediatos. Debravo sentía su dinamismo poético como apoyado sobre la dureza material de seres y no de conceptos.

Si nunca hubiéramos puesto ropas avergonzadas sobre el amor / lo sacríamos desnudo, de paseo, como al niño más nuestro.

Aquel poema sobre el corazón tiene este verso maravilloso:

los gastrónomos conocen el sabor / de todos los corazones.

Hablando de los avaros que entierran las monedas, el poeta encuentra que:

El orín no las corroe porque las protegen con duros recipientes. / Además el orín ocupa su tiempo / royendo el corazón de los lavaros.

El poeta siente así la sombra:

Grande es la sombra. Yo la siento enredada a las manos como una miel espesa.

La elementalidad de la poesía produce, como se ve, imágenes de gran fuerza y de áspera sencillez. Pero también hace un juego peligroso; este transitar sobre la línea de demarcación entre lo poético y lo ordinario arrastra muchas veces sacando de la parcela sagrada para introducir en los caminos de todos. Entonces se pueden leer cosas como éstas, que parecen definiciones escolares: La miel es un líquido espeso. Y más adelante: Un panal es una cosa redonda. Y más todavía: Dentro de los panales están

las abejas. Y en otro poema: Los poetas han hablado mucho de la felicidad. Sin embargo, más adelante en el mismo poema, y con los mismos elementos cotidianos, leemos un verso feliz:

Los sacerdotes hablan de la felicidad eterna como hablan del almuerzo al mediodía.

Jorge Debravo dejó al morir varias obras que no alcanzó a corregir. Nada raro, por tanto, que la irregularidad sea tónica en ellas. En un mismo poema se advierten lo poético y lo no-correcto, por llamarlo de alguna manera.

«Balada de la tierra» comienza así:

No sé por qué razón amo la tierra.
Porque la tomo a veces entre los dedos
como un feto de sueño
y la acaricio dulcemente hasta
lancarme las manos.

Pero más adelante escribe:

Polvo eres y en polvo te convertirás,
dice la frase fatídica.

De igual manera, irregular, aparece la «Balada de algunos sonidos». Intercaladas entre los poemas dejó Debravo unas prosas que yo calificaría de infantiles.

Otras obras del autor, aparecidas en vida, son las siguientes:

Milagro abierto, Consejos para Cristo al comenzar el año, Devocionario del amor sexual, Poemas terrenales y Digo.

ANDRES HURTADO GARCIA



ANTONIO GARCÍA VELASCO: Fuego sordo. «Cuadernos del Sur» número 47. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Málaga, 1975. 65 págs. Ø13x20Ø.

Bajo el título Fuego sordo, Antonio García Velasco nos ofrece un estremecedor poemario, que, paradójicamente, no lo es, ya que, en realidad, el volumen constituye un único poema, involucionado, replegado una y otra vez sobre sí mismo, cruzado, sí, por versos tangenciales de otros poemas que se suceden de una página a otra, pero que, aunque formalmente independientes, no rompen su unidad con aquél. El lector se siente, así, como atrapado en la pesadilla de una tela de araña, sin posible escape, obligado a sentir con el poeta sus mismas urgencias, su misma angustia, su misma rebeldía irremediable, pero sin meta, que le acongojan.

Pero esta construcción formal —que anticipa ya una idea de la originalidad con que ha sido con-



MANUEL MANTERO: Ya quiere amanecer. Colección Dulcinea (3). Madrid, 1975. 79 páginas Ø15,5x22Ø.

Esperábamos ya la voz y la palabra de Manuel Mantero. Y nos acaba de llegar impresa en esta magnífica colección «Dulcinea», dirigida por él mismo y por Mariano Roldán. Para comenzar, saludamos a este libro de Mantero como una obra importante de la poesía española de nuestro tiempo. El poeta se muestra como un maestro definitivo. Y no es que su obra anterior nos parezca un ensayo. La estimamos como un camino necesario para llegar a esta nueva conquista. En Ya quiere amanecer se aprecia un dominio, un señorío y una libertad que están más allá de la perfección y de la norma constante en los libros anteriores.

Nos encontramos ante un libro de poesía amorosa. «Otros dialoguen de moral arcaica, / de urbanismo, inflación y guerras: lívidas / vanidades. ¡Amor, amor me urge!» Con esta urgencia, pero sin superficialidades, nos da un libro denso, pensado, y hasta con notas de erudición, como glosando a los grandes clásicos latinos que trataron esta temática: Horacio, Catulo, Tibulo, Virgilio... (Raro que no ande Ovidio con estas compañías.) Asimismo, cada poema del libro viene encabezado con una cita de la Celestina, en frases de Calisto y Melibea, los dos grandes enamorados del libro que anuncia el renacimiento de la literatura española. Hay, como se ve, un empalme con la tradición clásica y renacentista, cosa que también se advierte en un espléndido poema a Petrarca como homenaje en su centenario (1974), y hasta la influencia árabe en otro poema titulado «Al-Mutamid». El retorno a la antigüedad clásica y renacentista es, aquí, un descubrimiento, acostumbrados como estábamos a una influencia de la

poesía amorosa de Bécquer, Salinas, Neruda, etc.

El título del libro, como todas las citas de los poemas, está tomado de la tragicomedia de Calisto y Melibea. El autor nos hace ver su obra como un intenso monólogo de Calisto, dilucidado, al final, en el poema de este personaje ante las puertas de Melibea. La temática del amor transcurre copiosa e intensa por todos y cada uno de los versos, con un caudaloso sentido de unidad. El amor eterno, por encima del tiempo y del espacio: «El tiempo / no injuria ya, el espacio no es ultraje / en un cuerpo que ama»; el amor como desengaño o como verdad, si se quiere: «Mía fue la voz que te llamó por teléfono mientras leías en la biblioteca / para que aquí vinieras y tocaras el barro tembloroso de tu ídolo»; el amor como vida, como descubrimiento: «La primera vez que te vi... La primera vez que te hablé..., la primera vez que te besé..., que toqué tus pechos..., que bailé..., que estuve ausente... La primera vez que te vi desnuda / supe que una mujer es más que una apariencia preciosa...» El amor, como pasión, cobra una tensión especial en el poema «Hacia, con»; el amor vital, tan opuesto a lo literario como lo real a lo pintado, se intuye en el poema «Literatura». Hay recuerdos y evocaciones emocionadas, como las del poema motivado por la inscripción en una placa de bronce en un banco del Campus de la Universidad de Georgia. Extraordinaria fuerza adquiere la alucinada visión de las mujeres que ha conocido y que se nos comunica en «Fantasmas». El amor le hace reflexionar en el monólogo de Calisto ante las puertas de Melibea. El amor se trueca en humor en «Merced del trece». El amor es la expresión del deseo infinito del hombre «por encontrar lo eterno en lo que ama...»

Sin abandonar, en algunos poemas, el verso endecasílabo —¿quién olvidará sin pesar la belleza del verso castellano?—, Mantero rompe generalmente con la poesía «cantada» y se lanza a volar con pleno dominio de la forma hacia una poesía libérrima y creadora de nuevas bellezas, sin miedo al riesgo. La escritura se hace amplia y dinámica; cobra nuevas fuerzas. Quizá haya que subrayar este elemento: es una poesía continuamente dinámica, que nos lleva a lo desconocido, al asombro y a la sorpresa. El poeta emplea variedad de recursos estilísticos: enumeraciones, antinomias, repeticiones, paréntesis, elipsis, imágenes, metáforas; nos lleva al terreno de la emoción, al de la idea; dialoga consigo mismo, se interroga, se estremece, se queja. Un gran espíritu alienta y mueve las páginas de Ya quiere amanecer.

Habrà que tener muy en cuenta este libro de Mantero cuando se hable de poesía amorosa. El poeta ha escrito sus palabras con toda sinceridad, y en un momento de su vida en que no está para la farsa o la representación, como nos avisa al principio:

Quizá mi juventud se extinga con tu marcha,
quizá mis nuevos años sean miserables...
Adiós. Voy a quitarme para siempre
la máscara, las máscaras.

RAFAEL ALFARO

cebido y desarrollado el volumen—no responde a un planteamiento puramente estético, sino que se revela consustancial con la propia poética de su autor, dotado de un acento de gran riqueza lírica. García Velasco vuelca en Fuego sordo—un fuego difícilmente contenido a pesar del calificativo que lo acompaña—una obsesión de raíz existencial, ramificada en una serie de preguntas en las que el poeta inquiere acerca de su contingencia, que no comprende, y de la con-

tingencia y fungibilidad de los seres y cosas que le rodean.

Pero el verbo de García Velasco no resulta elegiaco ni conformista, sino que silba y se retuerce como una tralla, aunque, en ocasiones, produzca la impresión de que se desliza en gemidos y, hasta quizá, quizá, en ternuras. Versos de expresión descarnada, en que se confunden los planos realismo-surrealismo, pero que no pierden, ni por un momento, su contacto con la dimensión humana.

Así, nos dice, por ejemplo:

Hemos perdido luz
ganando solamente
el poder y la fuerza
de inventar conformismos.

O:

Son las arras siempre,
hipotecas al fin que ayudan a llenar
el blanquísimo azul en que fui
colgados por ascos—o tal vez
¡por amor,

pero nunca se sabe:
la cuenta es toda triste.

En Antonio García Velasco hay, ya digo, una voz sincera, una autenticidad indeclinable y, sobre todo—porque en poesía, esto sobre todo—una alta temperatura lírica.

Se me ha parado el alma
y no llega la mano relojera
que vuelva a darle cuerda...
Se me ha parado el alma, no el
reloj;
ni la cuenta corriente.

Ni, por supuesto, se le ha detenido a García Velasco el impetu lírico. Que, a mi ver, es, insisto, lo que tiene mayor importancia para un poeta que lo sea de veras. Y García Velasco, lo es.

MANUEL ALONSO ALCALDE

MIMINA RODRÍGUEZ LEZAMA: *La palabra sin rostro*. Monte Avila Editores. Caracas, 1975. 71 págs. Ø15x15Ø.

Conocí a Mimina Rodríguez en Ciudad Bolívar, dos años atrás. Cuando bajé del avión, con el poeta Luis Pastorí y el pintor Jesús Soto, la poetisa nos aguardaba envuelta en una amplia túnica india. La temperatura era de cuarenta y dos grados. Estábamos en plena Guayana venezolana, orillas del abuelo Orinoco. La vegetación exultaba: llameaba el flamboyán, se adormía la mimosa amarilla, abría los brazos—serio—el tamarindo, se vencía hacia el agua el araguaney. Era una delicia oír hablar en torno, sorprender a cada instante el relampagueo de un vocablo inédito, de un giro que daba a la frase gracia y novedad.

Vuelven a nuestra memoria aquellas horas gratas al conjuro de este nuevo libro de la poetisa venezolana. La poesía de Mimina Rodríguez viene caracterizada por una gran riqueza verbal; su abundoso vocabulario se precipita como torrente rumoroso, relampaguea, fulge. Han desaparecido los signos de puntuación, lo que no creemos incida favorablemente en el fluir del poema, aunque pudiera pensarse lo contrario; y ello porque hace más confusa una poesía de por sí proclive al misterio, a la fusión sueño-realidad, a discurrir frontera de la intuición y el repentino deslumbre. «Tu palabra es para mis pies una lámpara, la luz de mis pasos», leemos en los *Salmos* y—ahora—en la primera página de este libro. Tras la palabra poética caminamos: ella sola nos guía y alumbraba. «Palabra... / en ti florecen los pañuelos / con un rumor de sándalo», escribe Mimina Rodríguez no hace concesiones al lector, no le brinda demasadas apoyaturas argumentales—valga la expresión—para una más profunda penetración, para un mayor acercamiento. En los cinco poemas que componen la segunda parte de esta entrega, «Color de las memorias», hay desde luego más rastros; no así en los diecisiete que integran la primera, salvo los titulados «Sonia»—condicionado por cuanto es propio de lo elegíaco—e «Hijo»:

«... mi devenir arrastra petrificados ríos
no en vano el humo habita la luz
Ide mis cabellos
tu ausencia creció en garras colmillos y sudarios
Semilla de mis manos
Ternura de mi sangre
La espiga se hace hombre y el
hombre se hizo árbol.»

Bastan algunos de los títulos restantes para dar idea de sus planteamientos: «País de las gaviotas», «Meditación de los faros», «El arquero nocturno», «Sopor de las linternas», «Visita del espectro»... El verso es libre siempre, aunque muy rítmico y acorde; mas, en ocasiones, la rima se filtra, si bien acaba por desvanecerse. Así en el poema «El sello»: «La crónica es difusa se quiebra

la muralla / se quiebra la ceniza / se quiebran las palabras / Los árboles caminan sobre las islas náufragas / y un leopardo de espuma tiñe en coral sus garras»... Es difusa la crónica de esta poetisa; pero ello no resta lirismo a su hacer, que se desenvuelve en un clima onírico y siempre atrayente. La metáfora juega papel importante y la calidez de la tierra nutricia se comunica al poema, que vibra en el

lector y le conmueve: por cuanto dice, pero también por cuanto calla y sugiere. «Ante una flor, como ante un poema, muchas veces quedarse a medias es una maravillosa forma de ganancia», escribió un día García Nieto. Quien se acerque a la poesía de Mimina Rodríguez no saldrá defraudado. Porque ganará siempre.

CM

ENSAYO

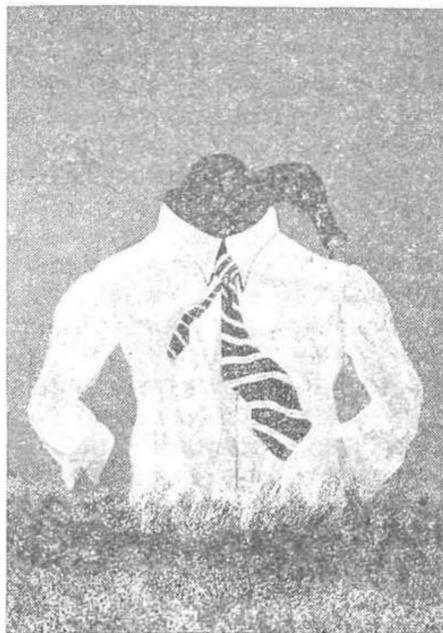
DOMINGO PÉREZ MINIK: *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets Editor. Barcelona, 1975. 180 págs. Ø10,5x18Ø.

Hubo en Tenerife, en la década del 30, un vigoroso movimiento surrealista, altamente elogiado y tenido en cuenta fuera de España, entonces y ahora, y prácticamente ignorado entonces y aún ahora por los intelectuales y críticos peninsulares. Tal es la primera constatación y la consiguiente queja de este libro.

El grupo fundó su propia revista, *La Gaceta de Arte*, redactó su *Manifiesto o Declaración*, organizó una exposición a la que asistieron los pontífices del movimiento francés, y consecuente con los cánones, hizo todo el escándalo posible.

Los componentes del grupo militaron ideológicamente dentro de la izquierda, mostrando su admiración por la revolución rusa de octubre, pero manteniendo al mismo tiempo su independencia. Vivieron el surrealismo, no como moda, sino como forma de vida; por lo tanto, pensaron, actuaron, escribieron y escandalizaron «en» surrealistas. La insularidad de su patria y la lejanía de España los acercaba más a Europa y a los movimientos intelectuales del mundo, al tiempo que los distanciaba de lo que seguía ocurriendo en la Península. Poseídos de su mesianismo, rechazaron a menudo el magisterio de autores consagrados de tierra firme y sólo mantuvieron vínculos con los más avanzados, señaladamente con los catalanes. La diferencia entre los surrealistas canarios y los peninsulares es clara: los primeros no eran dilettantes, ni aficionados, sino profesionales de la nueva doctrina, y además la vivían colectivamente; los segundos, muchas veces sólo tenían matices de surrealismo, y los que realmente lo fueron, lo vivieron de manera aislada, sin contacto con los compañeros de camino. Y creían los tinerfeños que la aventura vital del que Bréton llamara «automatismo psíquico» sólo podía vivirse en común, casi como en secta; pero rabiosamente pública y viva.

Esta podría ser la síntesis del libro. Tratándose de una reivindicación, y además hecha por quien es «parte ofendida» (la expresión es mía), podría pensarse con sólo leer el título y las dos primeras líneas («Lo peor que tiene este libro es que sólo va a servir para enmendar una injusticia») que el libro será partidista y panfletario. Todo lo contrario. Domingo Pérez Minik ha escrito un reportaje, como él mismo lo llama, justo y además agradable. No ha sido su intención el hacer un estudio crítico-literario del grupo. Que 180 páginas y de un tema tan difícil como el surrealista, sólo darían para el prólogo. Se palpa el calor y la emo-



ción que la injusticia suscita en quien fue uno de los redactores de *La Gaceta de Arte*, y el cariño con que se recuerdan los ideales y las luchas ardorosas de juventud. En efecto, casi todos los componentes del grupo nacieron en la primera década del siglo, y a sus treinta años se juntaban todos los íres y venires de lo que representaba el fin del siglo XIX, los trastornos de la primera guerra, el simbolismo e impresionismo que daban paso al surrealismo, la evasión buscada por otros no ya en el subconsciente y lo onírico, sino en el retorno a la niñez, las conflictivas circunstancias políticas españolas que llevarían desde monarquía, dictadura y república hasta la guerra civil.

La revista, fundada en febrero de 1932, vivió hasta el 36 y murió, como tantas cosas, con la guerra civil. Casi cuarenta números, uno de ellos dedicado a Picasso, reconociéndolo ya como genio universal. Los fundadores de *La Gaceta de Arte* fueron: Eduardo Westerdahl, el director; Francisco Aguilar, Domingo Pérez Torres, Oscar Pestana Ramos, José Arozena, Domingo Pérez Minik y Pedro García Cabrera. «Precio, una peseta, y expresión contemporánea del Círculo de Bellas Artes de Tenerife.» Oscar Domínguez, llamado por Bréton el «Dragonier des Canarias», fue el artista grande, que lo es, el pintor del grupo. El certificado de nacimiento de la revista lo dan «tres columnas»: los viajes por Europa de Westerdahl, la amistad con Oscar Domínguez, que bebía directamente de la fuente surrealista de París, y el advenimiento de la República española. O sea: la universalidad intelectualista, el surrealismo puro y la militancia ideológica de izquierda. «Nuestros héroes eran: Albert Einstein, escribe Pérez Minik; Sigmund Freud, Pablo Picasso, André Bréton y James Joyce; las construcciones de José Luis Sert y la música dodecafónica.» En

esta afirmación se advierten el vitalismo, la inmensa curiosidad de estas gentes abiertas a las nuevas corrientes de progreso, humanísticas y técnicas, y al mismo tiempo el rechazo de lo establecido y recibido. No todos los redactores de *La Gaceta de Arte* eran surrealistas, en el sentido estricto de la palabra. López Torres, García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y Agustín Espinosa eran los puros, los atacados por la nueva peste. Los demás simpatizaban. Pero a todos los unía el afán por buscar cauces nuevos. De hecho la revista sólo tomó rumbo surrealista más tarde, cuando Paul Eluard, René Char y André Bréton se hicieron presentes, traducidos directamente por los tinerfeños.

Agustín Espinosa «logra escribir la más seria novela surrealista de su tiempo: *Crimen*». En mentes abiertas y jóvenes tendrían que hallar campo fértil las teorías insólitas de André Bréton: «Comparar dos objetos lo más alejados posible o ponerlos en presencia de la manera más brusca y sorprendente sigue siendo la tarea más importante a que la poesía puede aspirar.» Más tarde ingresarían al mismo culto los jóvenes Juan Ismael González y José María de la Rosa. Capítulo importante de esta mini-historia de la facción española surrealista de Tenerife lo ocupa la Exposición de «Objetos Surrealistas» del 11 de mayo de 1935. Es la primera exposición surrealista organizada en España, sostiene Pérez Minik. Fue meticulosamente preparada. Los grandes pintores expusieron sus obras: Picasso, Dalí, Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Joan Miró. Ninguno de los cuadros se vendió. André Bréton y su esposa, Jacqueline, y Benjamín Péret fueron invitados, y su presencia fue acontecimiento memorable en la isla. El pontífice francés habló sobre «Arte y Política». Pérez Minik recuerda de esta fecha las discusiones personales con Bréton, originadas por la admiración que el tinerfeño profesaba hacia André Malraux, Antonin Artaud y la música dodecafónica. Merece especial atención todo lo relacionado con la actitud de Bréton hacia el paisaje canario. Para él aquello resultaba, insectos, plantas, volcanes, como otras tantas imágenes de un mundo nuevo. «Tenerife es la isla surrealista», escribiría luego. Una vez idos a su París los visitantes, el fervor surrealista se continuó un tiempo con la accidentada proyección de *L'âge d'or*, de Buñuel y Dalí. Más Buñuel que Dalí, como aclara Pérez Minik. La manera como desapareció la cinta es otra fuente inagotable de comentarios. Hay un párrafo del libro que dice muy a las claras lo que los tinerfeños pensaban

IGNACIO SOTELO Y OTROS: *Cuatro ensayos de historia de España*. Edicusa. Madrid, 1975. 206 pp. Ø11x18Ø.

Constituye este libro un nuevo ejemplo de la fórmula editorial de agrupar en un volumen textos de limitada extensión, unificados en razón de su común autoría o unidad temática. En este caso, cuatro autores ofrecen sendos estudios sobre temas de historia contemporánea española con todas las limitaciones y más bien pocas de las virtudes que los volúmenes de este tipo encierran.

El primer ensayo, del que es autor Ignacio Sotelo, lleva por título *Subdesarrollo y dependencia: el caso de la España decimonónica* y es un intento no muy conseguido de clarificación del concepto de «dependencia» aplicándolo específicamente a la España del siglo XIX, observando la génesis de un proceso que se considera típico de lo que se entiende por subdesarrollo, la alianza de una aristocracia latifundista con una endeble burguesía industrial y comercial (patrón que, de quedar consignado, consideramos incompleto por excesivamente esquemático), ese proceso en España se enraza en las sucesivas fases de la desamortización. Para el autor esa alianza de burguesía y latifundistas constituye «la tragedia política de la España contemporánea» (pág. 26). Sobre ese panorama va a desarrollarse el proceso de penetración financiera externa, en un primer momento mediante el endeudamiento externo, y hacia mediados de siglo—ya con el predominio del capital francés—mediante inversiones que se polarizaran casi en exclusiva en el sector ferroviario,

por obra de la legislación del bienio progresista. Inversiones que en pocos casos acababan siendo rentables y que por la forma en que se realizan bloquean el desarrollo industrial, entre otras cosas, por la absorción casi exclusiva de capitales, restándolos de otros campos de inversión. En cualquier caso, el período que se inicia tras la promulgación de la Ley General de Ferrocarriles de 1855 y la apertura del cuadrienio revolucionario de 1868, contempla una introducción notable de capitales extranjeros de manera que para el autor ese período resulta «el de más rápido crecimiento del siglo XIX» (pág. 33). Con estos antecedentes la Restauración conocerá una nueva fase de penetración extranjera—en parte facilitada por la legislación anterior—, encaminada ahora a la explotación de la riqueza minera hasta 1880. Con posterioridad a esa fecha la inversión extranjera disminuye, concentrándose de modo preferente en el sector de servicios. Esta brevísima y somera revisión de la historia de la penetración extranjera en España sirve para que el autor determine que las inversiones foráneas no constituyen una causa suficiente para el general subdesarrollo, pero tampoco para remontarlo (página 40). Con todo ello el estudio queda reducido a una serie de consideraciones sobre el auge y avatares de la penetración financiera en el país que poco aclaran sobre lo que es una situación de dependencia y resulta rotundamente insuficiente, por cuanto limitándose al terreno económico desconoce sus implicaciones en el ámbito de la cultura y en el más determinante de la mediatización política. Sería, pues, necesaria una mayor amplitud en el tratamiento del tema, de un innegable atractivo,

sobre una mayor precisión conceptual y mayor rigor metodológico.

El segundo ensayo, que firma Teodoro Martín Martín, es el titulado *Iberismo: una herencia de la izquierda decimonónica española*, y es, quizá, el de menor entidad de los recogidos en el volumen. Se trata de un acercamiento al tema de las corrientes de unificación ibérica que conciben su mayor auge en las dos décadas centrales del siglo, con unas características que parcialmente pueden asimilarlas a movimientos unionistas nacionales europeos coetáneos: Italia, Alemania. Martín Martín insiste en resaltar la integración de la idea iberista en el diario de los sectores más progresivos del liberalismo de ambos países y su mayor auge en los momentos en que esos sectores están próximos al poder, propugnando una unión que reviste dos formas principales de concreción, la de una monarquía liberal, que supone una unión dinástica, o la de una República federal, fórmula esta última matizadamente recogida por tendencias libertarias. Ni uno ni otro modelo consiguen viabilidad alguna, sin que el autor aventure nada consistente sobre las posibles causas. Pero de todos modos la idea iberista se perfila como totalmente falta de arraigo y verdadero interés como cuestión tangencial extraña a una preocupación generalizada. Cabe incluso la duda de si las alternantes convergencias de la izquierda liberal española y portuguesa sobre el tema no será un mero recurso de defensa mutua frente al absolutismo y la reacción, aglutinándose con los afines más próximos, sin que el hecho implique muchas veces una voluntad de permanencia en la unión. La cuestión tiene, desde luego,

acerca de los literatos peninsulares: «Ni los contenidos de Rafael Alberti ni los de Federico García Lorca o Luis Cernuda pertenecieron nunca a la literatura verdaderamente surrealista. Sólo coincidieron en la forma, en los acentos, en la expresión, en la imagen o su sueño. De estos descendientes de Góngora, Bécquer o Juan Ramón Jiménez no se podía esperar otra cosa, con su ilustre historia, con el indiscutible "señorío" español. Este señorío tiene un cierto aire peyorativo, dicho con la mejor educación.» La segunda parte del libro está dedicada a la Antología. Hay prosa y poemas de Westerdahl, Emeterio Gutiérrez Albelo, López Torres, Juan Ismael González y José María de la Rosa. Quiero destacar en especial los poemas de García Cabrera, elaborados con las más bellas imágenes, subimágenes y desimágenes surrealistas. Este «reportaje» de Domingo Pérez Minik debe servir de abreboacas para que alguien emprenda el estudio a fondo de esta «Facción» y la fije en su sitio, destacando sus aspectos positivos como los negativos. Estudio tanto más interesante cuanto que si bien la segunda guerra mundial enterró al surrealismo, lo surrealista vive y se manifiesta hoy en muchas formas artísticas.

AHG

JUAN GIL-ALBERT: *Contra el cine*. Colección Licantriphos. Editorial Prometeo. Valencia, 1974. 104 págs. Ø14,6x21,5Ø.

El cine como fenómeno de masas, como medio de creación artística y de difusión cultural, ha sido y continúa siendo tema intensamente estudiado desde los

más diversos puntos de vista. Hasta tal punto es esto así que puede decirse que ya existe una sociología del cine, un ensayismo preocupado por la enorme trascendencia de este instrumento comunicativo de nuestra época. La influencia que la cinematografía ha ejercido y ejerce sobre la sociedad resulta decisiva en no pocos aspectos, superior a la de cualquier otro medio de comunicación. De ahí el gran interés que este fenómeno suscita en los intelectuales.

Juan Gil-Albert, el extraordinario poeta valenciano, olvidado hasta hace poco, es también un buen narrador y ensayista. A través de este libro, donde se agrupan una serie de trabajos ya publicados independientemente, el autor se acerca al mundo del cine. *Contra el cine* es el título del primero de los ocho ensayos de que consta el volumen. Gil-Albert aborda con toda clase de precauciones el fenómeno cinematográfico, consciente de la importancia del tema. Inicialmente

investiga, tratando de esclarecer sus propias impresiones; profundiza en sus gustos artísticos intentando configurar la base de lo que para él es la cultura. Explica que acaba de ver *La ley del silencio*, y desea aclarar lo que le ocurre con el cine. De entrada confiesa que ni le interesa ni le distrae.

Pero esto fue escrito hace treinta años. Quiero decir que posteriormente la opinión de Juan Gil-Albert sobre el cinematógrafo ha ido evolucionando de modo favo-

JAIME DELGADO: *Vida y poesía en Antonio Machado*. Ediciones Alamo, Salamanca, 1975. 31 págs. Ø19x24Ø.

El presente es un ensayo apasionado, de gran belleza. El autor explica la razón de ese «en» que sorprende en el título. Vida y poesía, en Machado, se hallan nerviadas, como caso de excepción. En él no cabe separarlas. Es la vida la que llega a la poesía a cada momento, y es poesía la que vuelve a la meditación diaria. Lo que vive Machado se convierte en materia angélica, como diría Gonzalo Escudero; lo que escribe se torna materia de vida.

Delgado nos entrega a un Machado más próximo a nosotros. Su explicación es grave y es sencilla. Delgado parece conocer el secreto del arte del poeta. No inventa palabras extrañas; se sirve de las mismas voces comunes. Así lo exige el poeta. A Machado no se lo puede comentar con términos vacíos o retóricos. Poeta tan estudiado, es tema arduo para un ensayo. ¿Cómo decir lo original, cómo eludir el riesgo de lo común? Delgado se limita a seguir al poeta mientras vive o sueña.

Dos sombras amables protegen al poeta. La primera es una niña, Leonor, a la que





el atractivo de estar prácticamente intacta y merecería un tratamiento mucho más profundo y solvente del que aquí presenta.

Antonio Heredia Soriano es el autor del tercer ensayo sobre *El krausismo español*, subtítulo «Estudio histórico bibliográfico», el de mayor amplitud e interés pese a lo escaso de sus aportaciones realmente nuevas en un tema en el que ya empieza a contarse con bases de partida sólidas. Todo el trabajo, por su estructura constructiva, su tono general y alguna ingenua pretenciosidad tiene un sello bastante acusado de producto pensado para cierto trámite académico, muy evidente en las fuentes manejadas, reveladoras de una intensa de-

dicación a la caza de rarezas bibliográficas añejas. Pero es, sin duda, un trabajo bien trabado, aunque de discutibles conclusiones. Se abre con un preámbulo interpretativo que arranca con la aseveración—en principio discutible—de que el krausismo es una «versión original del viejo cristianismo ilustrado» (pág. 79), un movimiento humanista que trasluciría «el viejo reformismo español, de inequívoca raigambre cristiana» (pág. 84), e incluso que los krausistas, en cuanto reformadores, fueron conscientes de su inserción en una línea de pensamiento que se remonta al siglo XV, nada menos (pág. 91), aunque Heredia Soriano, que sostiene esto «con energía y sin la menor ambigüedad», no aclare ni pormenorice cuál puede ser su génesis concreta. Bosqueja después un esquema del desarrollo histórico del krausismo español, señalando una serie de fases determinadas por el nivel del propio desarrollo y arraigo de la corriente krausista y su mayor o menor grado de incidencia social; es una periodización tan válida y tan limitada como cualquier otra, con cinco fases que se inician en 1854 y llegan a nuestros días, pues la última—ampliamente tratada—es la que denomina «krauso-institucionalismo en la España de Franco» (página 125 y ss.). Se trata de la parte más atractiva de todo el ensayo, aunque de tratamiento insuficiente, limitado a poco más que una enumeración de autores que se han ocupado del tema en los últimos tiempos, pero señalando que esos trabajos aparecidos en los últimos diez o quince años, esa cruzada de «rescate», han sido posibles en buena medida por la conservación y transmisión del ideario e inquietudes krausistas debidos a orteguianos y a la iz-

quierda falangista, lo que el autor llama «auténticos puentes de transmisión» (página 130); señala incluso ciertas afinidades entre krausismo y falangismo apuntando coincidencias que no es el primero en poner de relieve (págs. 132-134), pero sin profundizar ni desarrollar este punto de indudable interés para el conocimiento de la historia cultural española más reciente.

La cuarta aportación del volumen, debida a Antonio Ruiz Salvador y titulada *Intelectuales y obreros: la extensión universitaria en España*, es de muy limitado interés y escasa relevancia, centrándose en la descripción de los programas educativos que integraron la extensión universitaria de principios de siglo con atención exclusiva a los puestos en marcha por la Universidad de Oviedo y el Ateneo de Madrid. Podemos coincidir con Ruiz Salvador en su apreciación de que «lo importante de la extensión universitaria... es que se intenta y el espíritu con que se intenta» (pág. 170), aunque entre su transcripción de los temarios de conferencias y enumeración de dificultades y limitaciones no acierte a poner de relieve la naturaleza paternalista y pequeño burguesa de ese espíritu.

En suma, este volumen, con toda su desigualdad de temáticas, diferencia de interés y disparidad de calidades, tiene al menos la validez de poner en claro cuántos problemas hay pendientes en la historia contemporánea de nuestro país y la necesidad de abordarlos en todos los casos y perspectivas con el rigor metodológico y la amplitud científica necesaria para obviar las limitaciones y deficiencias con que se afrontan a veces.

D. CASTRO ALFIN

able. No hasta el punto de convertirse en un apologista del llamado *séptimo arte*, pero sí hasta la convicción de reconocerle notables valores. Ya en otro lugar del volumen, concretamente en las páginas 52-53, comenta que «el problematismo de la vida y de nuestras opiniones ha hecho que tuviera yo, en este caso concreto, que rectificar». O sea que Gil-Albert, su clara inteligencia, termina haciéndose eco de la importancia sociológica del cine, de su enorme influencia en las ma-

sas, de su espectacular capacidad de fantasía. Se resiste, no obstante, a considerar como importante la dimensión del cine como obra de arte.

Por la sensibilidad e investigación del autor van pasando ideas, impresiones, conceptos, que inmediatamente procura analizar para el lector. Figuras de la talla artística de Greta Garbo, Chaplin, Luchino Visconti, la Bertini, y otros ídolos de la pantalla, son objeto de un estudio en profundidad, buscando lo que estos mi-

tos populares han aportado a la historia del arte y al comportamiento de las masas. Cuando se compara el cine con la literatura o con el teatro, para Gil-Albert la cosa no ofrece dudas: la máquina limita y empobrece toda creación artística, la desplaza hacia otros derroteros. En cuanto al efecto del cine en las masas, piensa que «es hoy como las cafeterías, o los aparcaderos, una realidad ciudadana de orden primario; una realidad, una necesidad y un narcótico».

Libro, pues, con mucho que leer pese a su delgado volumen. El crítico no entra ni sale en la cuestión planteada por Gil-Albert. Es asunto complejo sobre el que se ha gastado mucha tinta. De lo que sí doy fe es de lo bien que lo he pasado con su lectura, del ingenio, el humanismo y la sensibilidad que hay en todas y cada una de sus páginas. Trabajo de gran escritor, de admirable prosista, cualidad menos conocida en este autor. La prosa es densa, preñada de ideas, de sugerencias, de cultura soterrada. Pese a tratarse de un texto, o de textos, escritos hace tiempo, cuando todavía Gil-Albert no había llegado a su plenitud narrativa, alcanzada posiblemente en *Valentín*, ya se percibe la extraordinaria personalidad literaria del autor. Digamos finalmente que el volumen lleva un prólogo de Pedro J. de la Peña, director de la colección Licantrophos, inaugurada precisamente con este libro. Dicho prólogo es afectuoso, volcando las palabras en la gran admiración que su autor siente por el maestro Gil-Albert, admiración que comparto plenamente.

JOSE LOPEZ MARTINEZ

FRANCISCO AYALA: *El escritor y el cine*. Ediciones del Centro. Madrid, 1975, 134 pág.

Es conveniente aclarar—para situar la relectura de estas páginas—que Ayala reúne aquí (desde un prólogo ya atrasado, 1965) textos de dos etapas distintas, o al menos, de dos etapas separadas por veinte años, lo cual puede suponer distinción interna dentro de la «unidad» en la cosmovisión de un escritor, aunque sea el ensayo—la atención y la reacción ante el medio nuevo del

conoce cuando ya es hombre y ella apenas cuenta con trece años. Se casarán dos más tarde. El ensayista se pregunta con curiosidad de qué pudieron haber hablado esos dos seres. Se inclina a pensar que él debía de amarla un poco paternalmente. En todo caso, el amor es buen camino para el conocimiento. Yo he imaginado que el poeta fue como un profesor de aquella virgen alelada, que lo escucharía con deleite. Profesor y alumna: él se hace más maestro mientras enseña. La buena alumna, dice el refrán, hace al profesor. Tal acaso fue la historia, a lo mejor, más sencilla de lo que hemos pensado en la distancia. En todo caso, Jaime Delgado nos presenta la imagen femenina con harta precaución, casi con pudor, y la viste de los propios versos del poeta. ¿Habría mejor camino de interpretación? No lo creo. Acierto del ensayista: es la misma poesía, intuita por ella, amorosamente rezada por ella, la que nos sirve para conocer a Leonor.

Cuando ella muere, el poeta enmudece. Ya no tendrá sino su recuerdo. El maestro está solo. El recuerdo, a partir de ese día, se aviva unas veces; otras, languidece. Mas siempre está al lado del poeta. Los versos son ausencia dolorosa.

Mas un día ve brotar una planta, ve cómo un botón apunta en una rama, y él mismo siente deseo de esa primavera lejana. ¿Año-ranza de otro amor? Delgado, con maestría, sigue al poeta por este largo camino de dudas y zozobras. Sí, una tarde aparecería Guiomar. Sobreviene la crisis. La presencia de ella se nervia al recuerdo de Leonor. ¿Cabe la nueva pasión? Delgado apunta algunas sugerencias muy notables y muestra con razones de peso por qué el poeta amó de manera más honda y completa a Guiomar, como aparta las otras razones expuestas por Justina Ruiz de Conde, para quien la poesía de ese período resulta más profunda por la situación en que se halla el autor y creador. Yo sostengo que Delgado acierta al comentar como lo hace: el poeta halla el amor por vez primera en forma total. Leonor era un sueño.

Sea como fuere, el poeta está vivo en estas páginas y he oído esas dos voces, de las cuales, lector apasionado, me he enamorado. ¿Insensatez? Es la verdad. Creo que es resultado de esta manera de ensayar y referir. Jaime Delgado ha escrito un ensayo muy notable, lleno de sugerencias y aciertos.

FTG



SALVADOR DE MADARIAGA: *Dios y los españoles*. Edit. Planeta. Barcelona, 1975. 371 págs.

Como fruto de madurez otoñal ha aparecido, cargada de enérgica vitalidad y concentración, esta obra del gran Madariaga, ya al borde de sus noventa años. Es admirable la lucidez de pensamiento y la fluidez estilística que alienta en ella. Es un libro de anotaciones desenfadadas y reflexivas, definitiva del espíritu religioso de los españoles y con una fina interpretación de su mundo inconsciente, cargado de significaciones latentes.

Resulta difícil encuadrar el presente libro dentro de las etiquetas al uso referentes al género literario que le corresponde. Es ciertamente un ensayo, pero con peculiares connotaciones de

pinceladas novelísticas y rasgos de libro de memorias. Cabría titularlo ensayo doctrinal-novelado. Puede servir de punto de referencia para todos aquellos estudios críticos que quieran suavizar poéticamente, con finura estética, el corte de bisturí analítico y la acidez de la valoración histórica de los datos. La introducción alude a este tono de sintonía serena a que quiere someter Salvador de Madariaga toda la problemática religiosa del pueblo español. «No sé cómo voy a evitar que te pongas los nervios de punta, ya seas ornamento de la tradicional derecha o fuego promotor de la inflamada izquierda, o fino, firme fiel del centro, porque te aseguro que, por más que hice para no ofender a nadie, sino más bien complacer a todos, me ha salido casi diametralmente contrario a mi propósito, y yo no hago más que preguntarme por qué.»

Si entramos en la obra de Madariaga como quien dialoga con el alma del pueblo español, surge de repente la luz ígosa, el acierto exacto y la ocurrencia oportuna. Cada capítulo pone como pretexto de reflexión a uno de los diez mandamientos. Y, entremezclando anécdotas y coplas populares, incide sobre temas de profunda contextura. Por ejemplo, ¿existe Dios?, ¿hay ateos en España?... La respuesta de Madariaga es taxativa e inequívoca: Dios existe y en España sólo hay «ateos gracias a Dios, es decir, ateos meramente cerebrales».

Sobre estas dos afirmaciones de nuestro autor quisiera urdir un contexto de reflexión de psicología religiosa. Ciertamente, en España no cabe hablar de a-teos (sin-Dios), dado que la educación familiar y la tradición sociocultural es totalmente religiosa. Y bien sabido es que esa transmisión «parental» de la fe

religiosa conforma la estructura religiosa del hombre nacido en España. El hombre nace a-religioso, esto es, sin una estructura religiosa natural, pero viene dotado con posibilidades natas para instaurar dentro de su personalidad esa estructura de la religión. Será la familia—la madre, fundamentalmente—la que transfiera al niño las bases psicológicas para convertir sus «posibilidades religiosas» en una estructura real. De ahí que en España se puede ser «antiteísta» (cerebralmente ateo, o luchador contra un Dios que se quiere borrar o desmontar de nuestra conciencia). Dios existe, afirma Madariaga. Pero no es patrimonio de ningún grupo, ni de ninguna raza o color. Dios es un Dios testigo, más que juez. Aquí reside el centro de atención. Por eso «en España los ateos son, claro está, creyentes como los demás, si no más: creyentes en la religión atea. Esa minoría, pues, aun cuando no piensen en ello, puede seguir en contacto con ese Dios en el que no creen, aunque sólo sea por cierto automatismo del lenguaje». Este que cabría llamar «ateísmo de un Dios falso»—que invade a muchos llamados ateos—supone más creencia que los «creyentes de un Dios falso». Sin embargo, la nueva generación va camino de nivelarse en un a-teísmo de indiferencia, porque no recibe la educación de su fe al través de una transferencia familiar y sociocultural. «A Dios no le buscan porque no le han encontrado todavía.» He ahí la nueva España cara al tema de Dios, como opina Madariaga.

Todo el libro es delicioso en el expresivo entramado entre ideas y símbolos, entre poesía y raciocinio, entre datos históricos y anecdotario estimulante.

FRANCISCO VAZQUEZ

cinematógrafo—el que ahora nos ocupe.

Veinte años, 1929-1949, que connotan en la bioliteratura de Ayala posiciones y situaciones claras: la vanguardia, la estancia americana (Buenos Aires), pero que ambas recogen una análoga toma de contacto frente al cine y su indagación (Indagación del cine se tituló la primera parte, ahora reverdecida, cuando apareció en el año veintinueve). Es importante consignar, y recordar, esta fecha, porque explica el interés de Ayala, al tiempo que lo coloca en paralelo con otros autores y títulos totalmente coetáneos, para los que el séptimo arte—un ejemplo de expresión de la vanguardia—fue igualmente objeto de atención, reflexión e «indagación».

«Yo he pensado el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno. El cine—no el circo—es el espectáculo que primero me sobrecogió de maravilla, al ofrecerme el único paisaje posible en que los frutos son globos infantiles y en cuyos lagos pueden florecer los gramófonos... El cine era la nueva cosa estupenda» (pág. 15). Así se empezaba leyendo en la introducción de 1929, cuando las primeras proyecciones del nuevo medio artístico requerían la atención de Jarnés, de Ortega, de Azorín, de Salinas... («La diestra de Dios se movió / y puso en marcha la palanca... / Saltó el mundo todo entero / con su brinco primaveral. / La tela rectangular / le oprimió en normas severas, / le organizó bruscamente / con dos líneas verticales, / con dos líneas horizontales. / Y el caos tomó ante los

ojos / todas las formas familiares: / la dulzura de la colina, / la cinta de los bulevares, / la mirada llena de inquina, / del buen traidor del melodrama, / y la ondulación de la cola / del perro fiel a su amo», fragmento del poema Cinematógrafo del autor de Razón de amor, del libro Seguro Azar, aparecido el mismo año que Indagación del cine, de Ayala) y los números que E. G. C. dedica en «La Gaceta Literaria» al cine de Buñuel. Todo un coordinado movimiento en el que la primera parte del libro de Ayala ocupa un puesto señero.

Aún podrían señalarse más concretos paralelos: en el apartado «Figuras», de 1929, Ayala recogía impresiones motivadas por los grandes creadores del cine cómico americano: Charlot—«alma tímida y cortés»—, Buster Keaton, del que plasma Ayala este rápido y extraordinario retrato: «Y su risa (la del espectador) brota, encendida al choque de tan maravilloso acontecer con el impávido rostro de Buster, pedernal mojado por raudales de luz voltaica, en el que los ojos, celestes mercurios, planetas empañados, nunca comprenden por completo ni se asombran nunca. (Sus ojos de rico heredero—como en aquella cinta—. Sus ojos infantiles de huérfano afortunado: si satisfecho, triste.) Janet Gaynor, Menjou, Greta Garbo, el Gato Félix («santo de mucha devoción, supera y suprime los pequeños cultos familiares del gato doméstico») o Josefina Baker, la sirena de los trópicos; pues bien, Alberti elige a parecidos o idénticos personajes en sus reflexiones poéticas (Yo era un tonto y lo que

he visto me ha hecho dos tontos), y Lorca los saca a actuar en su teatro breve surrealista. El cine y su constatación en el ensayo, en la poesía, en el teatro, como un rasgo de grupo.

La segunda parte del libro recoge trabajos no sólo de 1949, sino también otros firmados en la década de los sesenta, que sirven para contrastar opiniones en el eje temporal, al mismo tiempo que para significar la importancia en el Ayala ensayista de esta manifestación artística tan peculiar: empezando por las íntimas relaciones que el cine, como arte, mantiene necesariamente, y más que ningún otro ejemplo artístico, con el medio donde se produce, porque «en el cine se cuenta sólo con producir un espectáculo en el que entrará el arte en la estricta medida en que se acredite capaz de atraer al público y procurar ganancias a la empresa» (pág. 73). Y Ayala sistematiza (en 1949, pero con plena actualidad) los condicionamientos, dentro del mercado comercial cinematográfico, que limitan la producción de la obra cinematográfica, limitaciones de carácter formal—de entre las que resalta la «amplia inteligibilidad»: que se dirija, y logre, la «inmensa mayoría», a la que hay que unir una función compensatoria que recupere la vulgaridad cotidiana del espectador. Todo ello le obliga a participar de una serie de convencionalidades que respondan, en amable tono, a las valoraciones dominantes de una sociedad y no a su contradicción.

Dada la especial condición de novelista de Francisco Ayala, creo conveniente subrayar el último

epígrafe reunido, y firmado en 1965, sobre Novela y cine en coitejo (págs. 126-131), ya que también Ayala se hace eco de que «la técnica del cine, su modo de captar la realidad, ha influido sobre la novelística más reciente». (Azorín, que se interesó como esos otros vanguardistas citados por el cine, traspasó el movimiento de la cámara, la objetividad narrativa que Robbe-Grillet o Butor han llevado a sus últimas consecuencias, a consabidos momentos de Doña Inés). En este trabajo, que cierra la colección de breves ensayos aquí reunidos, Ayala plantea dos cuestiones capitales suscitadas cuando se habla del tema: la prioridad de la técnica de un medio respecto al otro, ganando para Ayala la novela, pues «el mundo de la novela es de una riqueza incomparablemente mayor que el del cine; su técnica artística, casi inconmensurable». Y en segundo lugar, las relaciones texto narrativo-filme (lo que se ha llamado filmoliteratura—y de lo que el cine español sabe bastante—) para reconocer que la relación de ambos medios (y de ambos productos artísticos) es meramente secundaria, sin ninguna relación determinista en sus resultados, porque «la novela-base es (o quiere ser) una obra de arte, y la película sacada de ella será otra obra de arte distinta. Cada una tiene sus correspondientes intenciones estéticas, y aun cuando coincidieran en el problema artístico intentado, los distintos medios técnicos conducirían a creaciones diferentes» (pág. 129).

En un momento de auge editorial sobre el libro de cine, Edi-

ciones Centro ofrece con este libro de Ayala, y con el de Benjamín Jarnés (Cita de ensueños) dos valiosos ejemplos de la incidencia del «nuevo arte» en el ensayo de los vanguardistas españoles.

GREGORIO TORRES NEBRERA

BERTRAND RUSSELL: *Autobiografía, 1914-1944*. Edic. Aguilar, México, 1975; 396 págs.

A Bertrand Russell hay que contemplarle desde múltiples ángulos de mira. Su pensamiento es un tanto camaleónico, por su incesante cambio de giro y por su flexibilidad para adoptar posturas contradictorias. Entiéndase me bien, al hablar del «camaleo-

nismo» del talante doctrinal de Russell no le asigno a esta denominación un carácter negativo, sino esa maleabilidad de pensamiento capaz de transmutar sus enfoques cuando el alcance de su discurso mental amplía sus objetivos o cuando su vocación de intelectual le conduce por nuevos derroteros. Esta fidelidad a sí mismo será una constante—una voluntad perseverante—que presida todas las variables—que son muchas—que han marcado durante más de noventa años su estilo de pensar y de escribir.

Estamos ante la segunda parte de su autobiografía: desde la primera guerra mundial hasta el final de la segunda. Los personajes del campo de la ciencia y la filosofía que entran en esce-

na, en su epistolario, son de alto relieve y sirven de piedra de toque para entrar en los grandes secretos y motivaciones de la ciencia y filosofía del presente siglo: Wittgstein, Withead, G. Moore, Nicod, Wiener, Moritz Schlick, Bernard Shaw, Eliott, Aiken, Wells, Neill, Gerald Brennan, etc.

Para valorar mi interpretación de Russell remito a mi artículo en *Arbor* (1970) con ocasión de la muerte del incomparable pacifista y pensador, matemático, lógico y filósofo («Bertrand Russell en la cultura contemporánea»).

Primero nos descubre el fondo más profundo del alma de Wittgstein, el insigne lógico-matemático, y G. E. Moore, el ético de los «valores incontaminados».

Los sitúa en un plano de *suprema pureza* de pensamiento, amén de profundos y geniales. Nos dice de Wittgstein algo tan impresionante y admirable como esto: «Llegó a la conclusión de que, para un filósofo, el dinero constituye una molestia, de forma que repartió hasta el último penique entre su hermano y hermanas.»

Segundo, nos pone en contacto con sus relaciones con Einstein y la mutua comprensión de pensamiento. Einstein le manifiesta «admiración» por su claridad, seguridad e imparcialidad en temas «lógicos, filosóficos y humanos», atreviéndose a declarar que «sus libros no conocen parangón ni siquiera fuera de nuestra generación». Por otra parte, Eins-

otros libros recibidos



MONSERRAT ROIG: *Los hechiceros de la palabra*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1975. 217 págs.

En el presente libro, Monserrat Roig ha planteado su trabajo sobre dos coordenadas: la de dar a conocer el perfil humano del entrevistado y hacerle hablar básicamente de su oficio y, sólo ocasional y lateralmente, de otros aspectos de la literatura, de su biografía o de su concepción del mundo. Nos encontramos, pues, ante un grupo de escritores obligados a definir en breves páginas el origen de su vocación, el proceso de creación de sus obras... En este planteamiento radica el interés del libro, puesto que es infrecuente encontrar que una serie de prosistas pertenecientes por lo menos a tres ámbitos literarios definan su actitud frente a lo que para ellos es su justificación vital, su profesión, su propio oficio...

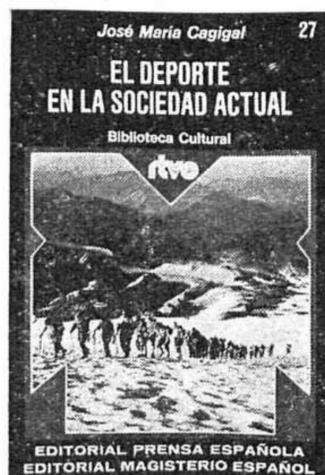
SUZANNE LABIN: *Hippies, drogas y sexo*. Biblioteca Universal Caralt. Barcelona, 1975. 344 págs.

Para documentarse a fondo sobre los ideales que animan a los grupos hippies, sobre su angustia y sobre su voluntad de supervivencia, Suzanne Labin convivió con ellos durante meses en Los Angeles y Nueva York. Fruto

de esta experiencia es el presente libro, con valor de documento y de vivo testimonio. En él aparecen casos concretos, la historia de los peregrinos de la droga, y al mismo tiempo se ponen de manifiesto las causas que han motivado la trivialización de la «cultura hippie», convertida ya en objeto de consumo.

ALVARO DE LAIGLESIA: *Una larga y cálida meada*. Editorial Planeta. Barcelona, 1975. 302 págs.

Unos veinticinco relatos constituyen esta nueva aportación de Alvaro de Laiglesia, entre las que cabe mencionar *Amor de noventa y ocho octanos*, *Lector enfermo*, *Cuando el sexo no es tan débil*, *Nueva salida para una carrera*. Como es habitual en Laiglesia, sus rasgos humorísticos logran hallar y satirizar el punto débil de los asuntos actuales, aun los que aparentan mayor invulnerabilidad. La variedad, por otra parte, es una nota destacada en el conocido humorista, como se pone de manifiesto en el conjunto de narraciones que integran el presente libro.



JOSÉ MARÍA CAGIGAL: *El deporte en la sociedad actual*. Biblioteca cultural RTVE. Madrid, 1975. 147 págs.

«El drama actual del deporte es que los estudios serios que sobre él se ha-

cen no son conocidos, no ya por la masa de aficionados, sino por la gran mayoría de informadores.»

Este párrafo está sacado del libro que comentamos, y podría decirse que en él están reflejadas todas las preocupaciones que sobre el mundo del deporte siente José María Cagigal. En esta obra se enfrentará el lector con un sano realismo acerca de vacíos teóricos ante el fenómeno deportivo.

JUAN ANTONIO DE ZUNZUNEGUI: *La vida como es*. Barcelona, 1975. 676 páginas. Noguer.

Con esta obra, que reedita Noguer, volvemos a la novela picaresca. En sus páginas, Encarna, Margot, Enriqueta y Clarita nos ponen al tanto de sus pasiones, y «El Cotufas», «El Yemitas», «Doña Rosita» y «Cielín», al corriente de sus picardías. Una técnica de varias acciones entrecruzadas presta densidad y ternura a esta novela, posiblemente la mejor de Zunzunegui, con ser la más humana y rica en caracteres.

JOAN ROBINSON: *Teoría económica y economía política*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1975. 279 págs.

Joan Robinson incluye en la primera parte de este libro controversias acerca de cuestiones básicamente económicas. Siguen algunos artículos sobre ciertos aspectos de la teoría de Keynes y una parte totalmente dedicada a Marx. La última parte recoge las experiencias acumuladas por la autora en el curso de sus viajes al continente asiático. En definitiva, los textos aquí recogidos cubren un extenso campo. Algunos están destinados a un público especializado, pero en todos predomina el estilo vivaz de Joan Robinson.

JAVIER GUAJARRO: *Amalgama*. Litho Arte. Zaragoza, 1974; 46 págs. Ø15x21Ø.

Javier Guajardo nos presenta este libro de poesía muy bien ilustrado por Ruiz-Anglada. Lo prologa brillantemente José Giménez Aznar, y dice del autor: «Todos sus poemas son una búsqueda insólita del amor. Sus propias quejas son oraciones a una felicidad que debe estar escondida por alguna parte.»

Creo que este amigo entrañable del poeta tiene en su decir una profunda razón. El día que leí este libro me encontraba enormemente triste.

«Mañana escribiré... / Hoy es demasiado lo malo. / Hoy escribiría tragedias. / crónicas de sucesos negros. / Y... aunque digan lo contrario, / la vida no es negra / porque mañana saldrá el sol. / Podré recorrer el día minuto a minuto, / lucirán por la noche las estrellas / y cuando las haya visto, / iré a tu cuarto y te daré un beso.»

Javier indudablemente posee una grandeza humana, una valentía de hombre recio. Huye de las sonrisas melifluas, de aquellos que muestran sus dientes postizos llenos de agresividad: odia la mentira; las palabras sin testimonio que se pierden en el aire y jamás regresan.

«Yo prefiero a los asesinos de frente, / cara a cara. / Como los hombres... / Si es que todavía quedan algunos.»

Javier Guajardo tiene dentro de sí mismo un poderoso mundo de frustración que se percibe claramente. Sólo Dios y él saben de su sufrimiento.

«Quise hacer de Jesucristo / y poco faltó para que me crucificasen. / ¡Todos me odiaban! / Hice de Judas y aunque se guían odiándome, / se quitaban el sombrero y me decían... / ¡Adiós! / Ahora, ya no cabalga. / He decidido como Sancho, / tumbarme debajo de un pino / y asarme un pollo.»

El intento de justificación a los demás, de su posición escéptica en la vida, creo que se presienten en estos versos que se oyen poderosos mostrándonos su realidad tímida y desconcertante.

«Hay bocinas que sueñan en mi estrecha calle-

ja. / Una hilera de coches están parados. / Nadie se mueve, / pero todos chillan. / ¿Quién puede ordenar el tráfico humano / si todos hablan al mismo tiempo / y no hay ninguno dispuesto a callar el primero?»

Como podemos observar, la poesía de versos blancos, muy blancos, posiblemente sin demasiada arteria, arrojan de su interior, de la profundidad de su ser, un sentimiento metafísico valiente, de características ambientales sociológicas, pero en ninguna manera encontramos deseos específicamente destructivos. Su filosofía no se apoya en encrucijadas, sino en soportes de caminos abiertos, de horizontes limpios, donde el recoveco no existe, porque Javier Guajardo posee un alma translúcida.

JOSE LUIS DE BEAS HERRERO

ANTONIO DE P. ORTEGA Y ANA MARÍA GARCÍA OSMA: *Noticia de Cabarrús y de su procesamiento*. Edición del autor (Diego de León, 58), Madrid, 1974; 264 págs. Ø12,6x17,6Ø.

En la «Representación» que el conde de Florida-blanca presentó —justificando su labor de gobierno— al rey Carlos III en 1788, y que repitió a Carlos IV el 6 de noviembre del año siguiente, se afirma textualmente: «La erección de Banco Nacional (el de "San Carlos", primer antecedente del Banco de España) es una de aquellas obras inmortales que a pesar de la guerra que le han hecho y le hacen la emulación y el interés de los sordos enemigos del Estado, así extranjeros como nacionales, será en los siglos venideros un monumento perpetuo de gloria para Vuestra Majestad. No ha de tolerar V. M. por su bondad incomparable, que le diga que en esta parte he conocido lo mucho que han trabajado personas mal informadas, resentidas o desafectas para desacreditar en el ánimo de V. M. las utilidades de la erección del Banco, y combatirle con susurraciones y especies mal averiguadas y peor digeridas...» Se nos perdonará la longitud de esta cita, tomada literalmente del legajo número 2.511 de la sección de

tein solicita su colaboración en una sociedad periodística internacional para crear una conciencia internacional de puntos de vista pacifistas. Russell diagnóstica sobre Einstein con expresiones tan estimulantes como ésta: «Difícilmente puedo imaginar un placer mayor que una visita suya.» Y, con un tono humilde, pliega sus criterios al veredicto de Einstein: «Hay muchos temas, tanto de física como de cuestiones humanas, sobre los que me gustaría conocer su opinión más definidamente de lo que la conozco.»

Un tercer punto subrayable es su referencia a España o pensadores españoles. Su viaje a Barcelona (Pascua de 1920) está marcado por un tono de simp-

ta para nuestra patria. Reproduzco el texto central: «Fui invitado a Barcelona para dar conferencias en la Universidad catalana de allí. De Barcelona marché a Mallorca, pasando una temporada en Sóller. El viejo posadero (el único del lugar) me dijo que, como era viudo, no podía prepararme la comida, pero yo era libre de pasear por el huerto y coger cuantas naranjas quisiera. Lo dijo con un aire tan educado que me sentí obligado a expresarle mi profunda gratitud. En Mallorca inició una gran discusión, que se prolongó durante muchos meses y bajo muy diversas latitudes y longitudes.» ¿Sobre qué versó dicha discusión y en qué forma? No lo advierte. Hace una leve referencia al

inquisidor Torquemada. Es incidental e indirecta: «Recibo cartas de católicos diciéndome que Torquemada no era un perseguidor.» Alude a Santayana como apoyo para afirmar que en Inglaterra la Iglesia Católica carece de la cultura que le corresponde como tal institución. Y afirma: «El cristianismo es demasiado romano y el puritanismo demasiado judaico.»

Por último, sus opiniones sobre Marx y Rusia son acervamente ácidas e inflexibles. «La crueldad, la pobreza, la sospecha y la persecución se cernían en el aire que respirábamos», declara en relación con su viaje a Rusia en 1920. Y añade: «Había una hipócrita pretensión de igualdad.»

Su tema principal se cifra, intencionalmente, en observar el futuro mejor de la Humanidad. Y así lo define, con un tono místico de futurólogo-profeta: «Primeramente habrá un Estado mundial, después una edad parecida a la de Augusto y entonces comenzará una lenta y apacible decadencia. Por un momento las razas amarillas encontrarán vigor en la tradición helénica-romana. Por último, algo ha de devenir por parte de los negros (me gustaría pensar que San Agustín fuera negro).» Esto está escrito en 1941. ¿No se habrá cumplido, en parte, su profecía futurológica?

FRANCISCO VAZQUEZ

Consejos de nuestro magnífico Archivo Histórico Nacional—que esperamos y deseamos merezca en el trato del Ministerio de Educación el cuidado y atención que no parecen indicar alguna de sus últimas disposiciones—, por que consideramos que lo afirmado en la misma nos da el hilo conductor que explica y justifica esta bien elaborada monografía sobre el gran economista y político don Francisco de Cabarrús, luego conde con el título de su apellido, primordialmente centrada en el proceso que sufrió a manos del resentido ministro de Hacienda, conde de Lerena, quien lo tuvo encerrado en el castillo de Batres más de catorce meses, «con gran escándalo de toda España y aún de Europa entera», aunque, como concluye el autor, Antonio de P. Ortega, esta persecución fuera motivada tanto por los «ingredientes políticos» que mencionara don José Moñino, cuanto por las acusaciones de contrabando y tráfico de moneda, sin que sea posible exculparle por entero de alguna responsabilidad en los asuntos específicos de la gestión en el Banco por él fundado, pues como bien sentencia el gran historiador de Carlos III don Manuel Dávila, «sin negar que había hecho su negocio, con ventajas y grandes utilidades propias... era justo reconocer que la nación española le era deudora de haber salido de gran parte del ahogo durante la guerra [contra Inglaterra] y de muchos pensamientos útiles al Banco y a la misma nación».

Creemos era conveniente y útil un estudio, básicamente apoyado como éste en abundante documentación coetánea, sobre la figura de este decisivo político y economista, cuya acusada personalidad es apenas conocida del gran público, que sólo sabe del apellido, la fama de su hija Teresa, tan vinculada a etapas decisivas de la Revolución francesa, y que, a nuestro juicio, constituye una pieza clave en el tránsito de la España del antiguo régimen a la monarquía constitucional decimonónica, incluido su breve ministerio con José I, «Pepe Botella», en cuyo período tal vez radique la

explicación de la desaparición de no poca documentación sobre su conducta, lo que avalora más el mérito de este librito: *Personaje eficaz e inteligente*, que incluso en su epistolario con su gran amigo Jovellanos nos ha dejado rastro literario de su figura.

Los siete capítulos del libro, precididos de una «advertencia» y concluidos con la inserción de un anexo que reproduce 18 documentos básicos sobre el tema tratado (esencialmente tomados del A. H. N.), nos ofrecen una reconstrucción ágil y auténtica no exenta de cierto garbo descriptivo, a pesar de la maciza fidelidad testimonial que creemos significa una aportación importantísima para historiadores y economistas.

Ciertamente resulta admirable el ver la continuidad, limpia y apasionada, de esfuerzos investigadores como el que representa la colección monográfica a la que pertenece esta obra, que evidencian ardiente y depurado amor al estudio, capaz de superar toda clase de obstáculos y que en el ejemplo de Ortega y de su colaboradora Ana María García Osma nos brindan estimulante ejemplo que compensa desangeladas impresiones de otros climas sociales.

NAVARRO LATORRE

RAFAEL GONZÁLEZ MAS: *Pulso de Muerte*. Madrid, 1975, 47 págs. Ø13x19Ø.

Este es el segundo libro de Rafael González Mas. En *Pulso de Muerte* encontramos una serie de sonetos, de dulce cadencia, sin gran orfebrería en su difícil hacer, pero que tampoco nos defrauda, porque su musicalidad es agradable al oído. También aparecen poemas largos, armoniosos y con características muy peculiares, que reflejan la patología humana, donde la enfermedad y la muerte aparecen con todo lo descarnado del profesional que se integra en la realidad desnuda.

En «Niño descerebrado», Rafael nos presenta unas estrofas que narran la proximidad a la vida vegetativa del ser humano que no siente ni percibe en apariencia la plena esperanza en el Allá Eterno.

«No te grito ya más / pequeño mineral extraterrestre. / Sólo quiero poner juntas las manos, / la tuya sideral, / la mía antigua. / Y a través de los tactos conjugados, / decirte que te espero. / Y algún día jugaremos los dos, / con las manos unidas.»

En «Silicótico» hallamos un canto trágico de la enfermedad, de ese mal que mata lentamente, y destruye los pulmones del hombre intoxicado por el metal que escupe sin gozo la madre tierra.

«Minero, flor de azufre, / corazón de pirita, / ojos de cobre rojo, / manos de estalactita, / Quisiera descamarte / la sombra y la fatiga, / insuflar vientos nuevos / en tus velas dormidas. / Pero sé que ya es tarde / para la amanecida, / carbón humanizado, / fósil de calamina.»

«Loco» es un retrato del orate que hace González Mas; una realidad dura, de roca viva. Posiblemente lo más doloroso de estos versos, es que el poeta deja en el aire la culpa, a la misma humanidad que huye de su propio espejo.»

«Por eso, / a tu voz ponen mordaza, / al pie / frontera para libertades, / cadenas a la mano acusadora, / a toda prontitud / lenta tardanza. / Pero siempre darás reflejos fieles / del suceso que abarque tu mirada. / No eres loco por ti. / tú eres el pozo / que nuestra imagen vuelve reflejada.»

En «Deficiente mental», camina Rafael con este individuo tarado por la naturaleza, sabiendo que su sendero no conduce ciertamente a una meta prefijada. La pérdida de su conciencia inteligente es rayo que no alumbraba, porque en verdad carece de existencia.

«No esperes recibir / tus libertades. / ni las pidas, / las sueñes / o las lades. / Marcado con genética / de esclavo. / eres buey mugidor, / no toro bravo.»

En «Medicina traicionada» el poeta rememora otros tiempos que ya no existen como tales, se han perdido y no quedan de ellos más que tranquilos y sosegados recuerdos.

«Pobres éramos todos, / hijos de guerra y llanto. / Y a menudo, jurabas, olvidando los santos, /

tornar justo lo injusto, / volver dulce lo amargo / ... Ahora no te encuentro.»

Hay un poema que se titula «Emigrante», que está dedicado a su hermano Ezequiel, que hace ya mucho tiempo pasó a Guayaquil. En sus estrofas se aprecian unos versos de juventud, carentes de virilidad madura y de reposado acento.

Para acabar este comentario de «Pulso de Muerte», sólo nos resta decir que su sentimiento psiquiátrico de la vida, se impone en su poesía, introduciéndonos en el «ego» de los demás. Su obra psicoanaliza, y posiblemente sin desearlo, hace aflorar a su subconsciente, estos versos tristes, llenos de incertidumbre, pero auténticamente veraces. Rafael González Mas no prescinde de su profesión, y por ello nos conduce con sus poemas a una patología literaria, como anteriormente hemos visto, provista de formas, pero socialmente destructiva en su complejo teorizante.

JLBH

CARLO LIBERIO DEL ZOTTI: *Las otras presencias*, Editorial Litho Arte, Zaragoza, 1975, 129 páginas. Ø14,5 x 22Ø.

La ficción de Liberio del Zotti es cualquier cosa menos una novela. El argumento está más próximo a la novela ensayo. Las otras presencias nos ponen en contacto con el alucinante mundo del espiritismo y la parasicología. Veamos un ejemplo en esta definición: «Los cascarrones son, como os decía, unos cadáveres físicamente más sutiles que los cuerpos, unos residuos perecederos que prolongan los automatismos y el aspecto exterior de los fallecidos. Si no consiguen abastecerse de emanaciones vitales, poco a poco se desvanecen. A veces, si su carga llega a ser suficientemente intensa, se os hacen visibles. Son lo que llamáis fantasmas.» Aunque la ficción tenga un protagonista y un narrador—un ser no humano encarna, se introduce, en el cuerpo de un escritor fracasado—, esto no es más que un pretexto para exponernos una serie de supuestos, de conjetu-

ras, en los cuales Liberio del Zotti es un experto, y una visión crítica de la realidad.

Las otras presencias nos hacen dudar de la fiabilidad del pensamiento lógico, de nuestra percepción sensorial. Sustituye la concepción lineal del tiempo por otra cíclica, más en consonancia con una espiritualidad propia de las religiones orientales. La religión católica no le sirve—el protagonista choca con la más absoluta incompreensión durante su estancia en un convento de frailes— para avanzar por el camino de la perfección, porque el misticismo ya no encaja en la sociedad de consumo. Todo el libro es una dolciosa crítica al materialismo de nuestro tiempo, a la estupidez humana que prolifera, a todos los pobres hombres aliñados por la pasión de poder, mediatizados por el dinero.

Cualquier concepción del universo que no esté respaldada por la parasicología avanzada resulta incompleta. El budismo, el magnetismo mesmeriano, la libido de Freud, no son más que balbuceos. Lo que pretende Liberio del Zotti es ponernos en contacto con lo sobrenatural. No se le puede negar un conocimiento profundo sobre el tema. Una vez que nos ha rodeado de fantasmas, no puede permanecer ahí. El siguiente paso será transmitirnos la presencia de los extraterrestres, entrevistados como corruptores del mundo. Esperemos que la vocación mesiánica del protagonista consiga salvarnos de la catástrofe. Porque en el libro late una advertencia apocalíptica.

Para los interesados por este tipo de cosas, el libro tendrá la virtud de instruirlos deleitándolos. El estilo es ameno, gracioso, confidencial. Si tuviéramos que juzgarlo por lo que tiene de novela, diríamos que escribe con precipitación. No consigue meternos en el ambiente ni en la psicología del protagonista. Al narrar no produce la sensación de realidad, se limita a dar pinceladas, insuficientes para crear un cuadro, un cosmos novelesco. El autor abarca demasiado.

AVELINO LUENGO VICENTE