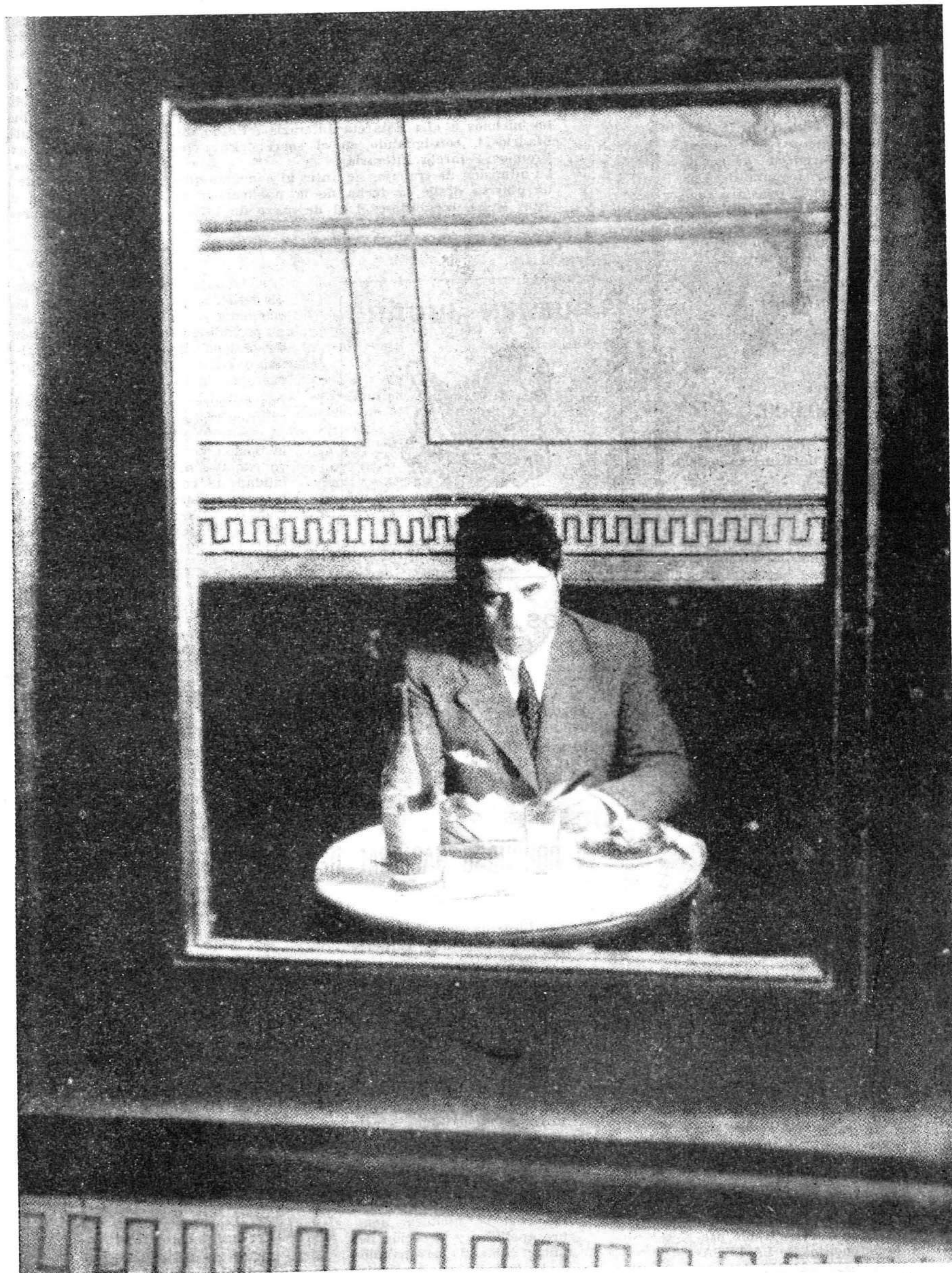


la **estafeta** literaria

Z-44

1 ENERO 1970
NUM. 435
15 PTAS.



PERIODISMO Y LITERATURA



DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

11.822.000 ptas.
100.000

Don Manuel Alcántara, premio «Juventud» de periodismo; don Joaquín de Entrambasaguas, premio del concurso periodístico «Un vino para un plato»; don Oscar Muñiz, premio de novela «Ciudad de Oviedo».

60.000

Don José Javier Aleixandre, premio «Lazarillo» de literatura infantil.

50.000

Don José Altabella, premio «Marqueses de Taurisano» de ensayo.

30.000

Don Fernando Sáenz, premio «Lazarillo» para ilustraciones.

25.000

Don Julio Manegat, premio «Samuel Barrachina» de periodismo; don Juan José Plans, premio «Aspid de Oro» de periodismo.

10.000

Don Herminio Pérez, accésit del premio «Samuel Barrachina».

5.000

Don Horacio Plaza, don Francisco Lliset y don Angel Sanz, premiados en el concurso «Samuel Barrachina»; don Angel García López, premio «Adonais» de poesía.

1.000

Don Manuel Ríos Ruiz y don Pablo Armando Fernández, accésit del premio «Adonais», respectivamente.

20.000

Han cobrado:

Don José Luis Prado Nogueira, premio de poesía de LA ESTAFETA LITERARIA; don Rodrigo Rubio, premio de cuentos de LA ESTAFETA LITERARIA.

Total:

12.384.000 ptas.

PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE LA ESTAFETA LITERARIA

- ★ La revista de letras y cultura «La Estafeta Literaria» convoca por segunda vez dos premios para cuentos y poemas. Estos premios, destinados a estimular estos dos géneros tan desasistidos, tendrán carácter anual. Se regirán por las siguientes bases:
- 1.ª Pueden concurrir a los «Premios Estafeta Literaria», con trabajos escritos en castellano, todos los escritores españoles e hispanoamericanos o de cualquier otra nacionalidad.
 - 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 tres a siete folios (dos espacios) para los cuentos, y de veinte a ochenta versos para los poemas. Cada concursante podrá enviar un máximo de dos trabajos para cada género.
 - 4.ª Los originales deberán ir firmados por sus autores, con su nombre y apellidos o con el seudónimo habitual, y deberán enviar dos copias de los mismos a «La Estafeta Literaria», Prado, 21, Madrid-14, 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 31 de mayo de 1970.
 - 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 octubre de 1970. 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 lo elegirán los concursantes cuyos trabajos hayan sido seleccionados y publicados por «La Estafeta Literaria». Cada autor seleccionado enviará cinco nombres de escritores de renombre y que tengan su residencia habitual en Madrid, y de entre los propuestos con más menciones se nombrará el jurado calificador.
 - 9.ª El fallo de los PREMIOS DE CUENTO Y POESIA DE «LA ESTAFETA LITERARIA» se hará público a finales del mes de octubre de 1970.
 10. No se mantendrá correspondencia con los concursantes, excepto con aquellos que hayan sido seleccionados. No se devolverán originales. Los miembros de la Redacción de la revista no podrán concurrir a estos premios, ni ser elegidos jurados de los mismos.

PUEDEN JUGAR



Los trabajos habrán de referirse al turismo, la cultura, el arte, la economía o cualquier otra realidad o posibilidad de interés general, de Málaga, la ciudad o su término, o como capital de su provincia o de la Costa del Sol.

Los concursantes podrán presentar cuantos trabajos, aislados o en serie, estimen oportunos, y sin que la opción por un medio informativo excluya para su autor la posibilidad de concursar también por los demás medios; pero todos los trabajos deberán haber sido impresos, radiados o difundidos por cine o televisión, antes de la ultimación de 1969 en curso.

La dotación de estos premios, por un importe total de 200.000 pesetas, se distribuirá así: dos premios de 40.000 pesetas cada uno, para los trabajos de carácter literario o gráfico publicados en prensa, y otros tres premios, de importe idéntico a los anteriores, para trabajos difundidos por radio, televisión o cinematografía documental.

El jurado, por falta de calidad o de sujeción a las bases, se reserva el derecho a considerar desierto el

concurso en cualquiera de sus modalidades, y a transferir sus respectivas consignaciones para premios, por importe idéntico a los establecidos, a otros trabajos que concursen por las modalidades restantes originalmente dotadas. No se compartirá ningún premio entre diversos trabajos concursantes, pero podrá distribuirse su importe, cuando la condición del trabajo lo requiera, entre los diversos colaboradores del mismo.

Para enjuiciar los trabajos literarios o gráficos difundidos en prensa, deberán recibirse tres ejemplares íntegros de la publicación, o sólo un ejemplar íntegro y dos fotocopias de toda la extensión del trabajo concursante.

Para los trabajos difundidos por radio, deberá recibirse una copia en cinta magnetofónica, y, para los difundidos por cine o televisión, una copia en cinta cinematográfica, exigiéndose a unos y otros que acrediten la difusión del trabajo mediante el certificado que estimen oportuno. Deberán también presentar, por triplicado y en folio, el guión de dichas colaboraciones de radio, cine o televisión.

A los trabajos que no aparezcan escritos o dichos en castellano deberá acompañarse su traducción escrita, por triplicado, a nuestro idioma.

Todos los trabajos deberán tener ingreso en la Delegación de Cultura del excelentísimo Ayuntamiento de Málaga antes de las catorce horas del día 20 de enero de 1970, cualquiera que sea su fecha de expedición y el sistema de envío adoptado.

El fallo del jurado será inapelable, y se dará a conocer en acto adecuado y público, que se celebrará dentro de las Fiestas de Invierno del próximo año y como parte integrante de las mismas. El Ayuntamiento se reserva el derecho de edición de todos y cualesquiera de los trabajos premiados, sin que ello otorgue ningún otro derecho a sus autores. Para cualquier incidencia que hubiere de ser tramitada por vía judicial, los concursantes, por el hecho de serlo, quedarán sometidos a los juzgados y tribunales de esta ciudad.

No se mantendrá correspondencia con los concursantes, a quienes, no obstante, se les devolverán sus tra-

PREMIOS «MALAGA-COSTA DEL SOL»

- ★ El excelentísimo Ayuntamiento de Málaga invita a los profesionales y colaboradores de prensa, radio, cinematografía y televisión, para que, con arreglo a las siguientes bases, concurren a los premios «Málaga-Costa del Sol».

IV CONCURSO NACIONAL DE NARRACIONES NAVIDEÑAS

B A S E S

- ★ 1.ª El tema deberá ser exclusivamente de carácter navideño.
- 2.ª Podrán concurrir a este certamen todos los escritores de lengua castellana.
- 3.ª Las narraciones deberán ser originales e inéditas.
- 4.ª Los trabajos serán presentados por triplicado, mecanografiados a doble espacio, y con una extensión mínima de cinco folios y máxima de ocho.
- 5.ª Los originales se presentarán firmados con un lema, que se repetirá en el exterior de un sobre, dentro del cual se incluirá, nombre, apellidos y dirección del autor, debiendo ser enviados a la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo en Salamanca, Gran Vía, 11, 1.º antes de las catorce horas del día 10 de enero próximo en

que finaliza el plazo de admisión.

6.ª El jurado será dado a conocer cuando se emita el fallo del concurso.

7.ª El fallo del jurado será inapelable, no pudiéndose declarar desierto el concurso. No se mantendrá correspondencia en torno al mismo.

8.ª Se otorgarán los siguientes premios:
Un primer premio de 8.000 pesetas.

Un segundo premio de 4.000 pesetas.

Un tercer premio de 2.000 pesetas.

9.ª El jurado podrá conceder hasta tres accésit.

10. El fallo del jurado se emitirá antes del día 31 de enero de 1970.

11. Los trabajos premiados quedarán en propiedad de la comisión organizadora del concurso.

(Pasa a la pág. 38.)

sumario

PERIODISMO Y LITERATURA

Tres hombres de reconocidas buenas letras en otros géneros literarios, pero los tres colaboradores de prensa a la vez —y a la cabeza ese maestro de articulistas que es José María Pemán—, escriben en torno a la relación existente entre periodismo y literatura; son indagaciones sobre la naturaleza, el qué y el cómo del artículo de periódico. Pemán titula el suyo *El artículo como género literario*, y el tema es tratado a continuación por Eduardo Tijeras —*Más sobre el artículo de periódico*—, y Francisco Umbral —*¿Por qué se escriben artículos de periódico?*—. (Págs. 4 a 9.)



Portada: Ramón escribiendo en el Café «Pombo»

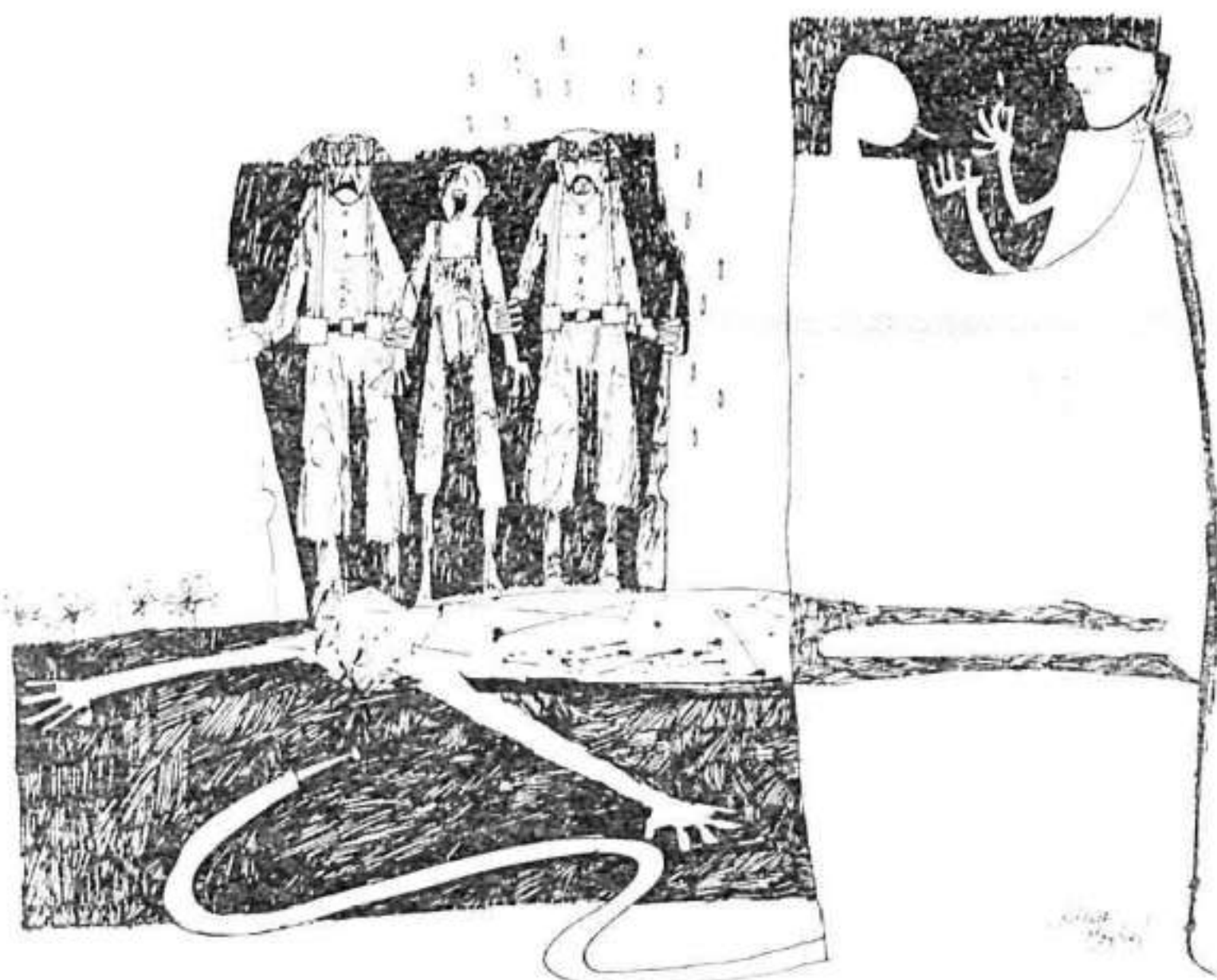


ANGEL GARCIA LOPEZ

La sección «El escritor, al día» compendia hoy el talante humano y la producción lírica de Angel García López, recientemente distinguido con el premio «Adonais». La entrevista que le ha hecho Antonio Hernández va ilustrada con fotos —familiar y del poeta—, y queda complementada con la habitual ficha biobibliográfica. (Págs. 10 y 11.)

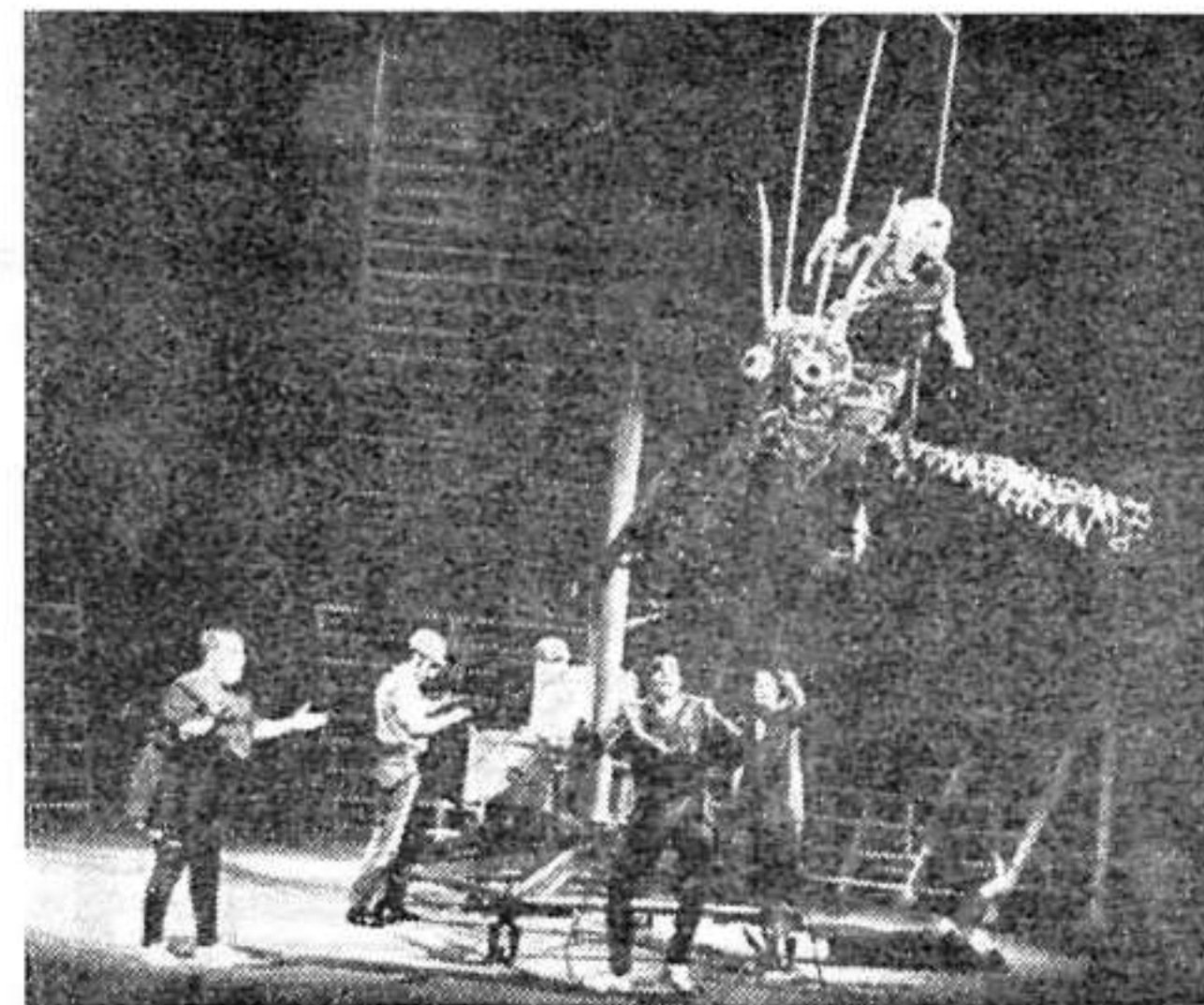
PAUL WERRIE

En París, nuestra colaboradora María Fortunata Prieto ha entrevistado al gran hispanista Paul Werrie. De esta conversación, que titulamos *Paul Werrie, ante la literatura española*, obtendrá el lector una clara idea de la repercusión lograda en la nación vecina por nuestra literatura contemporánea..., y de las causas por las que —a su juicio— dicha repercusión no esté a la altura de sus posibilidades. (Páginas 18 y 19.)



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

En la selección para nuestro concurso figuran hoy los cuentos *Matar la lluvia*, de Carlos M. Perelátegui, ilustrado por Montiel, y *Mirenchu*, de Antonio Castro Castro, con ilustración de Izquierdo; así como los poemas *Ahora que se nos ha muerto Jack Kerouac...*, de Arturo del Villar, y *El gallo ciego*, de Rafael Soto Vergés. (Págs. 21 a 25.)



ESTAFETA-TEATRO

Además de la crítica de los últimos estrenos de 1969, Juan Emilio Aragonés, en su sección «Al paño» da, entre otras noticias, el resultado del certamen «Palma 69», convocado por la Federación Nacional de Teatro Universitario, y en el que el crítico teatral de LA ESTAFETA actuó como miembro del jurado.

Además, ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, secciones fijas, críticas, etc.

la **estafeta**
literaria

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

Redacción: Calle del Prado, 21. Madrid-14 • Teléfonos: 222 85 14 y 232 33 74.
Administración: San Agustín, 5 • Edita: EDITORA NACIONAL • Suscripción
anual: ESPAÑA, 300 ptas. Resto de EUROPA, 700 ptas. (avión), 490 ptas.
(ordinario). OTROS PAISES, 1.800 ptas. (avión), 770 ptas. (ordinario)

EL ARTICULO COMO GENERO LIT

Por JOSE MARIA PEMAN



DE un modo un poco esquemático suele decirse que cada época se expresa, muchas veces, por su preferencia de algún género literario; en el que se siente más cómodamente instalado. Por eso muchos han coincidido en esta abreviatura histórica: El siglo XVI, en España, es la poesía; el XVII, es el teatro; el XVIII, es la crítica y la preceptiva; el XIX, la novela; el XX, el periodismo.

Parece esto un poco arbitrario: porque en la época actual ha habido grandes novelistas; poetas y dramaturgos. Pero ni Benavente, ni Machado, ni Juan Ramón, refutan ese cuadro un poco sinóptico de los siglos y los géneros. Porque, cultiven el género que sea, dentro de ese género personal, se inmiscuye el género que califica la época. Jacinto Benavente tiene aires de cronista de su hora. En sus últimos años, por ejemplo, apenas si hacía vida alguna de comunicación humana. Un poco de tertulia en el «Gato Negro» y un poco de ajedrez aliterario, jugado en el «camerín» de algún actor. Isabelita Garcés le preguntaba en una ocasión cómo había podido adivinar y recontar la retahíla de las cosas que su personaje llevaba en su bolso: siendo así que casi todos eran objetos que no existían o no se llevaban hace quince o diez años. Benavente no sabía explicar cómo se

ERARIO



producía ese fenómeno. Supongo que hay una manera de información de lo circundante que entra por los poros, cuando se tiene extendida por el cuerpo una especie de pomada cognoscitiva. Debía ser ese el caso de Shakespeare. No es posible que hubiera «aprendido» todo lo que «sabía». El derecho, la jurisprudencia, la medicina, la física, la estrategia militar, todo eso, y mucho más, está en las obras de Shakespeare: absorbido como una crema de tocador, más que estudiado como una asignatura de escuela. Creo que ni Shakespeare aprendió todo lo que supo; ni el niño, cuando rompe a hablar, dice únicamente palabras que ha oído. Hay duendes, soplos de viento y lluvias que transmiten buena parte de la información humana. (Creo, además, que en el Paraíso, la serpiente, aparte del tema dietético de la fruta del árbol prohibido, le dijo a Eva y su descendencia muchas cosas más que no han revelado a ningún hombre, y que se pasan ellas, de una a otra, como una consigna conspiratoria.)

Pues bien, esas maneras de conocimiento aéreo e irracional, en nuestra época se ha trocado en esa transmisión literaria que es el periodismo. El artículo de periódico se convierte él mismo en género literario o se alía con los géneros literarios clásicos. Las

novelas de Unamuno, a las que él llamaba «nivolos» porque comprendía que eran un género distinto; y las novelas y comedias de Azorín, participan de la naturaleza del artículo o del ensayo.

Nuestra época se ha vuelto hiper-criticista, resistente para lo fantástico o fingido. Desde Luwig y Stephan Zweig, la biografía histórica fue venciendo a la narración novelística. Luego el «reportaje» se ha metido en el alma de la novela. La última novela de Truman Capote está montada sobre el sumario de un crimen real que conmovió a los Estados Unidos, convertido en exacto y lúcido reportaje. Lo mismo pasa con las grandes novelas de nuestra guerra: de Gironella, Romero, Lera, Castresana. Lo mismo con la novela histórica de Ramón Solís: «Un siglo llama a la puerta».

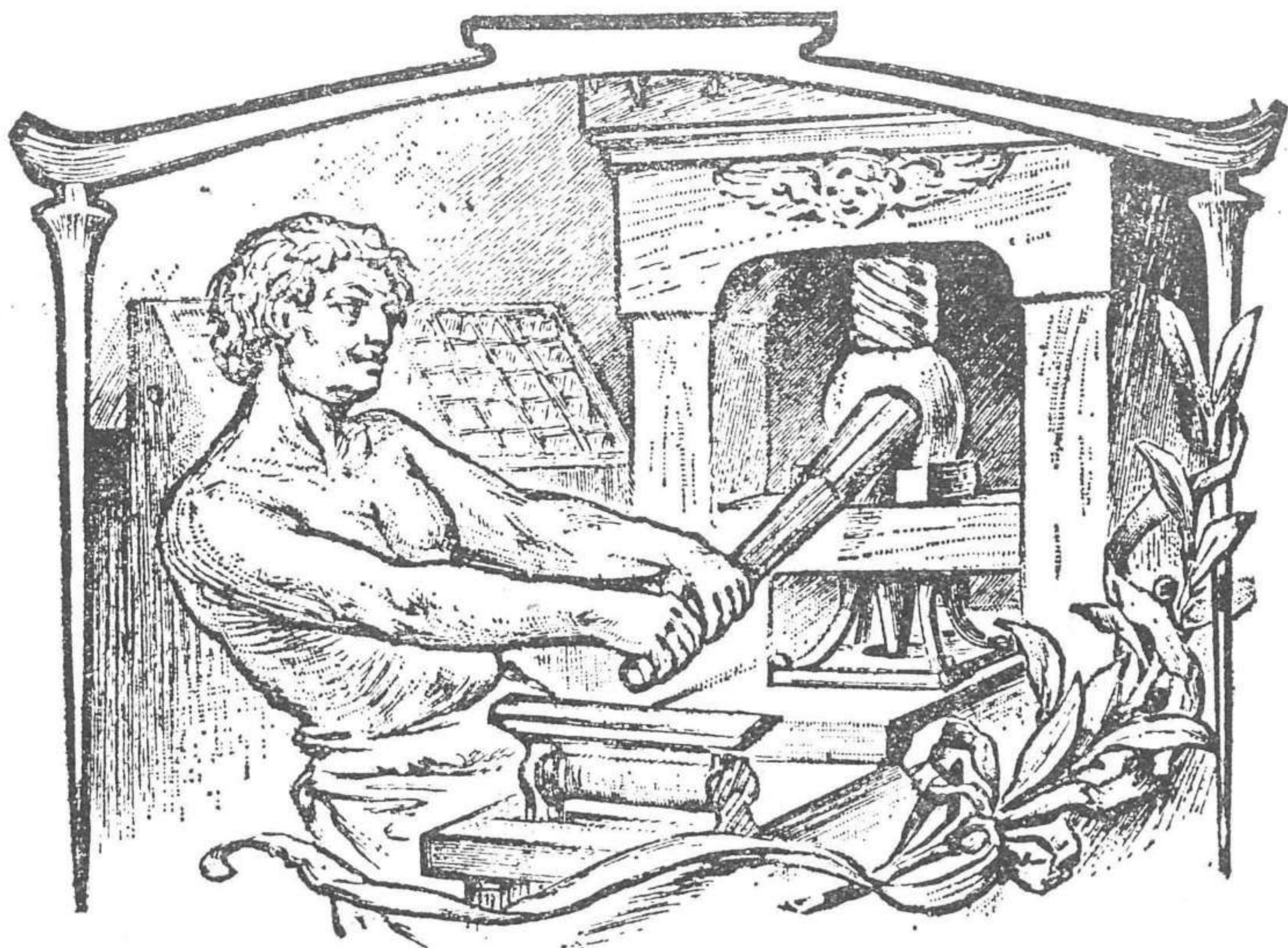
Por otra parte la novela alemana, menos conocida siempre que la americana, inglesa o francesa por nuestros lectores, recibe en su entraña, cada vez más objetiva, la naturaleza del «ensayo». Tomas Mann aloja en sus grandes novelas extensos ensayos, como el de la música que ocupa muchas páginas de «Doctor Faustus», o el de la enfermedad que ocupa el centro y cogollo de la «Montaña Mágica». Lo mismo pasa con aquel juego de abalorios de Hesse, que es un pro-

fundo ensayo de la magia, la predicción con una síntesis de sabiduría tibetana.

En España, país de realismo y claridad, el proceso es quizá más lento, pero no inexistente. En la novela picaresca, por ejemplo, se produce la pura narración objetiva, el género novelístico sin apoyos ni muletas, en el «Lazarillo». Luego la reflexión, entre ideológica y sociológica, nutre lo que Mateo Alemán, en su «Picaro Guzmán de Alfarache», llama «moralidades»: artículos y ensayos sobre ideas y conductas, habilidosamente introducidas al hilo de la narración.

Hasta que, al fin, el complicado jesuita Baltasar Gracías escribe el «Criticón» en el que la moraleja, o ensayo doctrinal, pasa a ser lo fundamental de la obra, sostenida apenas por unas disculpas de fábula y narración alegórica. El «Criticón» se ha definido como una novela picaresca, sin picaros.

Todo esto fue el efecto literario de una época criticista. Ahora el criticismo, de rebote, ha engendrado un entusiasmo por lo fabuloso. Ahora todo es verdad: Hércules, Argantonio, el Cid, la batalla de Clavijo. El periodismo se hizo novela, como en la «Comedia humana», de Balzac. Ahora, de regreso, el periodismo se ha hecho anovelado. Como el verso se hizo pensativo. Y la prosa se hace canción.



MAS SOBRE EL ARTICULO DE PERIODICO

Por EDUARDO TIJERAS

EN principio, creo fundamental ponerse de acuerdo en qué es un artículo de periódico (y obsérvese que no decimos artículo periodístico, ni artículo literario, denominaciones que, de forma poco racional, ya están determinando no el hecho concreto, simple y sucinto de escribir un artículo en el periódico, sino que prefiguran—y por ahora no nos interesan las prefiguraciones—un estilo y una manera, unas confusas exigencias del género). Volviendo a la situación de principio, un artículo de periódico es toda pieza escrita que aparezca en un periódico (también las revistas son periódicos, pero en femenino) y que no sea estrictamente publicidad, noticia, entrevista, pie de foto, reportaje y referencias objetivas e impersonales—sin opinabilidad—de hechos y acontecimientos. Un artículo de periódico no es nada de esto, pero, naturalmente, se basa en todo esto, y así tenemos como elementos de periódico susceptibles de ser considerados artículos el editorial, la crónica (cuando ésta es digna, original, y no mera calcamanía) y el comentario, la crítica o la elucubración que, en un orden erróneo, es lo que la gente considera más «artículo de periódico», y que realizan en general más los escritores

que los periodistas. Aquí no haremos ningún caso a la eterna polémica del escritor y del periodista, puesto que no son ellos el motivo de este artículo, y ambos de hecho producen artículos de periódicos con una base común: la información.

De modo que podríamos definir el artículo de periódico—salvo mejor opinión y rogando nos perdone la memoria de González-Ruano (1)—como el escrito breve que maneja datos y elementos de actualidad e información con propósitos asociativos, reflexivos y de corolario. Cuando esto ocurre hay, por supuesto, una transmutación entre periodistas y escritores, una actividad simbiótica, y sus respectivas personalidades quedan subrogadas ante las exigencias concretas del género y del vehículo. En otras palabras más claras: un articulista de periódico no se limita a brindar información, a aprovechar el filo de la actualidad, sino que se basa en ello para conceptuar y valorar y, en el me-

(1) En su trabajo *El artículo periodístico*, GONZÁLEZ-RUANO entendió un poco exageradamente como «pueril, ridículo y presuntuoso engorro» la tentativa de definirlo (*El periodismo*. Noguer, 1960, 3.^a ed.).

yor de los casos, extraer consecuencias y estados de opinión, y todo eso se llama artículo de periódico únicamente porque es breve y porque aparece en un periódico. Nada más. Pues el concepto de actualidad, por otra parte, es muy susceptible de discusión. Está la actualidad de los hechos—un avión que se estrella, el discurso del ministro, el rapto de la muchacha, el asalto a la joyería—, material, palpable, inobjetable, y está la actualidad de la época, el ritmo complejo de los hechos múltiples, la intuición de la marcha de la cultura o, simplemente, la percepción del cambio de las costumbres y un compuesto de causalidad de hechos en contrapunto con las constantes del ser—esto ya es asunto de grandes pensadores, articulistas o no—, todo eso inmaterial, dinámico, desordenado, interpretativo, de fronteras móviles que hacen muy difícil fijar el concepto de actualidad y, a su vez, las prerrogativas y limitaciones sabidas del artículo de periódico, salvo las aproximaciones antes expuestas.

Así, pues, el artículo de periódico, cuyos argumentos y motivaciones son ilimitados, puede tener matiz literario, lírico, científico, económico, político; puede ser objetivo y subjetivo, de

actualidad de hecho consumado, epidérmico, y de actualidad de *climax*, más esotérica; de alcance mayoritario y minoritario, etc. Y, sobre todo, requiere una metodología muy consciente y rigurosa, pero no por eso precaria, es decir, problemas de superabundancia en la expresión se producen a todos los niveles, en todos los géneros literarios, y el ensayo, por ejemplo, dispone de cauce suficiente para absorber cualquier variación, desviación o inciso mental. El artículo, no. El artículo se disloca en cuanto el autor no sabe dejar a tiempo una cuestión que no es consustancial al asunto general, a la propuesta inicial o, más sencillamente, cuando una perífrasis ha sido planteada en términos—un tanto misteriosamente—incorrectos.

Asimismo, el artículo parece requerir algún tipo de remate, de culminación leve, que indique que se ha cerrado el círculo, de modo que la terminación sea algo más que el punto final. A estos efectos, los articulistas muy expertos son llevados al punto final por un «sexto sentido» que participa, naturalmente, de un conocimiento intuitivo del ritmo temático y expresivo, como le ocurría explícitamente a Julio Camba. El punto final «les acude». En otro aspecto, la anterior fragilidad y necesidad de redondez del artículo no impiden que éste sea, a veces y no necesariamente, un ejercicio de aproximación a temas que por su complejidad y precisión de tratamiento largo y prolijo requieran develaciones parciales y tanteos descomprometidos. Si en algo importa mi propia vocación y actividad de articulista, he de confesar que en el sesenta por ciento de mis trabajos de prensa he procurado dilucidar cuestiones antes relacionadas con una «trama vital», con unas constantes humanas y literarias, que con una oportunidad noticiera ajena a mis proclividades patológicas y al particular «mensaje» para el que uno se cree preparado. No obstante, la actualidad «de fuera», para distinguirla de la actualidad del yo (el comercio de drogas, los problemas de la juventud, la investigación espacial, las técnicas de comunicación de masas, el crimen por inducción de un Charles Manson, la emigración, el aumento de la delincuencia en España a medida que se traspasa la raya del subdesarrollo, la integración en el Mercado Común, Vietnam), subyace y condiciona, como no tenía por menos que ser, cualquier planteamiento aparentemente personalista.

El artículo de periódico es un género literario que no está ya en discusión de si es digno de todo aprecio, aunque esto fue en su día objeto de polémica (Valera, en el siglo XIX, rechazó la validez del artículo). Eliot señaló la característica de la mentalidad periodística en los siguientes términos: una ardiente preocupación por los problemas del día, inercia o pereza personal, que exigen un estímulo inmediato para escribir, y el hábito formado por una temprana necesidad de ganar pequeñas sumas de dinero rápidamente (2). El «romántico» Daniel de Foe, autor del famoso libro de aventuras *Robinson Crusoe* y, además, panfletista político, fundó en Inglaterra *The Review*, el primer verdadero periódico de la época, en su sentido moderno se entiende, y hay que tener en cuenta que los periódicos fueron los principales protagonistas, a mediados del siglo XVIII, de la transición que se operó entre la lectura como reducto de mi-

norías aristocráticas y la lectura como dominio común de la burguesía ascendente, transición a la que no fue ajena, como es lógico, el artículo de periódico. Ni fue tampoco ajena a nuestra propia tradición, como se encargaron de señalar Leopoldo Alas—en 1895—y Ortega, quienes vieron en el periódico y en el artículo vehículos de acceso al gran público. «No se leen libros—escribió Leopoldo Alas—, pero se empieza a leer periódicos: pues aprovechemos el sucedáneo, y demos en el periódico, hasta donde se pueda, lo que habíamos de dar en el libro». Consecuente con esta idea, casi toda la obra crítica de *Clarín* apareció en periódicos. Y cómo no citar el ilustre antecedente de Larra, cuya sabida especialidad fue precisamente el artículo, ya costumbrista, ya de sátira política.

España ha dado excelentes cultivadores del género. Todo pensador importante—escritores y periodistas de alcornica—ha cultivado el artículo (3), desde el periódico *Conciso*, de Cádiz (1810), que, según Ramón Solís, inaugura en

(3) Parecerá obvio afirmar que los periodistas han cultivado el artículo. En realidad no entiendo que el artículo en la forma como lo hemos tratado aquí sea privativo del periodista. La generalidad periodística cumple otras funciones—heroicas o rutinarias, como se quiera—y, cuando se produce la eclosión del articulista, se ha producido al mismo tiempo la disminución de la tipicidad periodística para ingresar en el campo literario, así como el escritor que redacta artículos ingresa en el periodismo. De esta manera se encuentran los dos en el corazón de tan debatido género. Entonces tenemos, nada más y nada menos, un artículo de periódico. Otro problema es la situación laboral y social del escritor respecto de los periódicos, tema por cierto bien tratado por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA (*El oficio de escribir*. Alianza Editorial, 1969).

España la «nueva Prensa» (4), hasta *Nivel*, el benjamín de los periódicos nacionales, y quizá en lo primero tenga algo que ver el hecho de que uno de los mejores articulistas actuales sea de Cádiz. José María Pemán ha dado cuerpo a un estilo de hacer artículos, entre la guasa andaluza y el *esprit* francés (*Alain*, en paralelo), que no descuida la actualidad, el humor y la familiaridad con los núcleos culturales. Pemán ya tiene un discipulado considerable, y algún día habrá que escribir sobre el «estilo Pemán» en los escritores jóvenes. Para terminar, me parecen también excelentes, en rápido esbozo y sin el menor remoto ánimo de exhaustividad, a sabiendas de que siempre se peca por exigüedad, Luis Calvo, como maestro del «sabor local» de cada país; Haro Tecglen, en calidad de comentarista de política internacional; José María Massip, por su misión de «vigía» en la frontera y cuando interpreta sucesos; Manuel Alcántara, por su jugosidad afectiva; Lorenzo López Sancho, actualizador de temas de vanguardia, y Carlos Luis Álvarez, Areilza, G. Gómez de la Serna, José Pla, Delibes, Castroviejo, Pedro Mario Herrero, Umbre, etcétera.

De una forma u otra, condicionados por las circunstancias, pero con regularidad, como oficio ya decantado, estos nombres y muchísimos más (sólo he citado una muestra) registran el pulso de los días y dan la medida para un estudio más extenso y mejor organizado del artículo de periódico—periodístico o no—español contemporáneo, que ya tiene suficiente categoría para figurar en las preceptivas clásicas.

(4) *El Cádiz de las Cortes*. Instituto de Estudios Políticos.



(2) *Selected Prose*, p. 45 (tomado de SERGIO BESER: *Leopoldo Alas, crítico literario*. Gredos, 1968).



jores casos lo parece. Y me refiero a ese algo que Goya, por ejemplo, tiene de formidable chapuza frente a la precisión burguesa del Tintoretto, para poner un ejemplo que valga por todos. La chapuza, en España, no sólo la hacen los fontaneros, sino que todos somos un poco fontaneros y artífices de la chapuza, que yo no veo que sea el pecado laboral del español, sino muchas veces su virtud, su momento de inspiración en el que va pariendo los submarinos perales de la poesía, la ciencia, el ensayo, la aritmética, la medicina y los toros.

¿Qué hacía don Santiago Ramón y Cajal en su laboratorio de pobre sino una fabulosa chapuza histológica frente al investigar sereno de los sabios del mundo que también iban para Nobel? No vamos a defender ahora la manera corazonal y atolondrada de hacer, en la época del estructuralismo, la cibernética y todo eso, pero hay que admitir una constante en la creación nacional, como distintivo racial o histórico: la chapuza, inclinación natural del español o exigencia de una vida precaria e improvisada. El artículo de periódico me parece a mí la perfecta chapuza literaria, en la que unos han sido maestros y otros han sido solamente chapuceros. La generación del 98 y Ortega hicieron sus libros en los periódicos. Pero lo que estaban haciendo no era una colección de artículos, sino un libro que asomaba por aquí y por allá en mil artículos dispersos. Como cuando a la casa en construcción le vemos ya las torres perfiladas en hierro cuando todavía se trabaja en los cimientos.

Aparte de esto, los escritores hicieron muchos artículos como tales y los publicaron en la prensa nacional y regional, mandando así en la vida del país, desde el ministerio del aire libre que es un periódico. En un país donde no se leen libros, el escritor ha de escribir en los periódicos

si quiere de verdad ser leído, conocido, si quiere en alguna manera influir sobre los gustos literarios, políticos o taurinos de sus compatriotas. Esto de que el español sea poco lector de libros y muy lector de periódicos es otra de las explicaciones sociológicas que aclaran la nacerencia y vigencia del artículo en España. Antes, el español no leía libros porque no le habían educado para eso. Después, no los leyó porque no tenía dinero para comprarlos, y ahora los compra y no tiene tiempo para leerlos. El periódico se erige así en balsa de papel que viene a flotar en el mar de indiferencia que secularmente se ha abierto entre el español y la cultura. He aquí cómo se van desvelando las razones internas del articulismo, esa especie de epidemia en la prensa nacional. Unamuno, Ortega y Pemán han influido a los españoles con sus artículos mucho más que con sus libros. La gente leyó a Julio Camba en los periódicos y conoció a Gómez de la Serna por sus colaboraciones de prensa. César González-Ruano, cuyos libros nunca se habían vendido bien, vivió años de popularidad como articulista. La pequeña dosis que el ibérico necesita cada mañana para su nutrición cultural, ideológica, literaria, política, y que le sirve para sentirse seguro, conocedor y humanista durante todo el día, se la proporciona el periódico. España no es un país inculto, sino un país de cultura periodística.

Después de la guerra, en los años cuarenta y cincuenta reflorece un periodismo literario, incluso lírico, que en buena medida viene a suplir la ausencia de una prensa polémica y crítica. De la guerra sin cuartel de los periódicos de los años veinte y treinta, que nacen y mueren en un día, que atacan contra todo y se atacan entre ellos, pasamos al periodismo versallesco, literario y esteticista de después. El país no estaba para más broncas y se puso de moda

un articulismo amable, muy bien hecho, de cultura e intemporalidad, que de Azorín para abajo hizo todo el mundo. Es muy reciente la problematización de la prensa nacional. Con esta problematización, el artículo literario va siendo rápidamente desplazado del periódico, donde realmente no era ya otra cosa que un adorno o una cobertura. Porque el artículo literario, que no tiene que ver con nada, ni siquiera con la literatura, es y era algo antifuncional que quizá un sector de lectores agradece como un remanso en la accidentada lectura de vietnameses y huelgas, pero que queda ya como sobrante en las páginas vibrantes de un periódico moderno. Creo, pues, que el artículo vuelve a su origen de carácter crítico, o informativo, o polémico, y que dejará de ser «el vuelo sin motor» del periodismo y la literatura, como bellamente lo definió un famoso articulista. Pasaron los tiempos en que había que volar sin motor. Hoy cada escritor tiene su motorcito ideológico y de él se vale para esos vuelos cortos, de ave de corral, que son los artículos. El periódico entero, cada periódico, tiene también un gran motor político, ideológico o económico, al que hay que servir o del que hay que servirse. Esto tiene que ser así y la pura literatura queda más reposada y digna en el libro. Pero los niños de la posguerra, los alevines de escritor que nos educamos literariamente leyendo artículos de periódico, porque los libros estaban difíciles y los que estaban fáciles no nos gustaban, aquellos niños, digo, aquellos que hoy somos lectores o escritores, sufriremos por siempre la nostalgia del artículo bello y gratuito. El periódico era para nosotros el artículo literario, una almena de letra impresa rodeada por la hueste confusa y tediosa de las noticias. Luego hemos descubierto—ay—que un periódico no es eso. Demasiado tarde para dejar de leer periódicos. Demasiado tarde para dejar de escribir en ellos.



ANGEL GARCIA LOPEZ (PREMIO «ADONAIS» 1969)

Por ANTONIO HERNANDEZ

*Y compruebo que todo
está bien hecho, y limpia,
como el agua en el vaso,
la ilusión. Que Emilia
me está mirando y sabe
amar. Que la semilla
crece...*

*Y doy las gracias
a Dios por la alegría.*

ANGEL GARCIA LOPEZ

(Del libro «Tierra de nadie»)

ESTABAMOS en el fallo del Premio «Adonais» 1969. Cuando vi salir de la sala, donde se debatió el premio, a José García Nieto, me apresuré, con más rapidez que nadie, a ir por la noticia. Entre el bullicio, busqué a Angel para comunicárselo. Y él lo supo por mi alegría. Fueron unos momentos de gran emoción. Se sucedieron los abrazos y enhorabuenas. A Emilia, su mujer, le subió por las mejillas el orgullo y el gozo. El estaba, más que ufano, agradecido. Más que jubiloso, modesto. Pero hay algo que puede poner de manifiesto aún más la grandeza de Angel García López: su sentido de la amistad. Paralelamente afloró en sus ojos un brillo de felicidad y de tristeza.

—¿Y Manolo Ríos, cómo ha quedado Manolo...?

Cuando le comuniqué que le habían concedido un accésit, respiró aliviado, como si de buenas a pri-

meras hubiese obtenido la libertad.

Angel García López, tuvo aquella noche de wyskies, chismorreos y conjeturas, el premio a su valía, con la peculiaridad de que es el segundo poeta, en toda la historia del «Adonais», que lo consigue después de haber sido accésit. Había concursado dos veces con anterioridad y en la segunda lo rozó. Ahora, por consiguiente, se ha cumplido el refrán: «A la tercera va la vencida.» O el «Adonais». Y por este motivo hemos ido a su casa, en la avenida de Moratalaz, donde nos recibe Emilia—esa chica encantadora, a la que todos hemos intentado imaginar antes de conocerla—, porque Angel ha salido con Yago, su hijo de dos años, que hace poco se intoxicó al comerse un lirio.

Y tras la cristalera, y sobre el campo escarchado del barrio, veo cómo regresa con el niño, pastueño, juanramoniano, elemental, con los

pies un poco abiertos, casi cinematográfico. Angel, que nació en Rota, aunque gran parte de su vida haya transcurrido en Jerez, parece estar siempre mirando su deseo del mar. Hay en él una añoranza reprimida, una nostalgia refrenada.

—Mañana, me voy a Jerez, a pasar con mi padre su cumpleaños.

Y así hemos empezado esta charla, apoyada y encendida por una botella de jerez seco, por su modestia increíble, por nuestra antigua amistad creciente.

A Angel le conocí en aquel atrevido —o arriesgado— club internacional de la poesía, que creó en Jerez, con su habitual sentido intrépido de la iniciativa, Manuel Ríoz Ruiz. Puede decirse que estuvimos toda la tarde asaeteándonos con sonetos y otros tipos de rimas. Puedo decir que no obstante su corrección lo encajé como el típico joven que está en Madrid y se las sabe todas. Al principio, rígido y posuniversitario, no engranó en mi cariño. Aunque sí en mi interés. Y por medio de éste he llegado a conocerle.

—¿Qué escribes actualmente?

—Si no te importa, mejor te lo escribo.

Y en un folio pone: «Escribo varias cosas a la vez. En prosa, un libro contratado para una editorial francesa. Será un libro de viajes. En verso, un cuarto libro, aún sin título, donde abunda el soneto. Es un propósito, aun arriesgándome a la censura de los vanguardistas. Ya sabes...»

El «ya sabes», por supuesto que tiene nombres. Angel no suele ser irónico. Fuerte le han debido dar cuando reacciona.

—«Hasta que algunos poetas jóvenes dejen de desayunar leche mala.»

—¿Cuáles son los defectos y las virtudes de los poetas jóvenes?

—Defectos, la mimesis, el mero decaer sobre el experimento, el convertir, en muchos casos, los poemas en un simple ejercicio de retórica, el negar a sus maestros y el haberse subido a la peana de la petulancia. Virtudes, una mayor amplitud de miras, una preocupación por encontrar «la voz distinta», un regreso a la más eterna y mejor poesía andaluza, y una cierta posibilidad de encontrar esos caminos nuevos que persiguen. Pero yo creo que el principal defecto de los poetas jóvenes (no de la poesía joven) es que se han creído que esto es una carrera de caballos. De aquí las zancadillas, las censuras, el vituperio, los infundios al poeta de su tiempo que destaca.

Yo le pregunto si no ha ocurrido siempre igual, si esto no es una constante histórica —histórica—, si no estará dolido, especialmente, con algunos y pagamos todos.

—Tú sabes, Antonio, que Manolo Ríos y tú sois dos grandes amigos míos. Y sois también poetas jóvenes. Me refiero a esos «algunos».

Tras la puerta anda Yago, asustado con mi barba. Sobre las paredes del cuarto de estar unas acuarelas compradas en el Rastro. Ningún diploma. Una «flor natural» de oro, encima del televisor. En una estantería casi toda la colección «Adonais». Sus preferidos —Juan Ramón, Darío, San Juan de la Cruz, etc.—, en un anaquel aparte.

—¿Qué diferencia hay entre tu libro, «Tierra de nadie», y éste que te han premiado?

—En esencia es la misma problemática. Mi concepción del mundo y la poesía sigue manteniéndose. La diferencia está en lo formal. El barroquismo ha ido dando paso a una síntesis, a una mayor economía de palabras, a un meollo interior. También es más amplio. Su objetivo es más universal. Ya lo verás, catador.

(«A flor de piel», el libro triunfador en el último «Adonais», le ha costado a Angel, dos años de intenso trabajo. Es la síntesis —en veinte poemas— de los casi ochenta y cinco poemas que escribió en ese intervalo. Ha sido exigente y meticuloso. Su lentitud le ha ayudado a analizar y procurar una mejora en el estilo. Hay en los poemas un pensamiento trascendente, adobado con una carga de belleza, aparte de que ha encontrado el vehículo apropiado en un tipo de lenguaje enriquecido.)

—¿Cuál es tu objetivo después de esta conquista?

—Transmitir este premio «Adonais» con la misma limpieza con que lo he «conquistado», como tú dices. El «Adonais» es una herencia prestigiosa que ha caído sobre mis hombros. No sé, Antonio, de verdad, si está, estando en las mías, en buenas manos. Es mi temor. Y, por supuesto, mi obra futura estará en función de esto. Me exigiré cada vez más.

Este andaluz de la bahía gaditana, que va por los veranos al Gijón, en mangas de camisa y alpargatas, que no juega a los cupones, a pesar de trabajar en la ONCE, que no es

supercioso, no obstante haber nacido en el Sur, que proclama su admiración a Cela, Alcántara y Antonio Gala, a su admirada Emilia, a Prado Nogueira, a Ruiz Peña, García Nieto, Morales, Hierro, etcétera, ha respondido a las preguntas con su honradez cotidiana. Con su honestidad diaria.

Es tan responsable como agradecido. Tan cauto y sensato como riguroso. Tan exigente como dedicado. Presume de no ir al Gijón más que en «horas castas», de no traspasar por fuera de su mesa de trabajo; de dormir sólo cinco horas al día, y de ser andaluz. Quisiera no separarse nunca de los suyos, tener más amigos todavía y, supongo, ganar el Nacional. Sabe —por supuesto— escribir versos, dar clases de literatura, suspender a los tontos, elegir sus libros, estar callado cuando hablan los listos, ser feliz, ser poeta, ser. Y se arrepiente de su precocidad, de no haber terminado todavía la carrera de periodismo, de haberla, sin embargo, ejercido en alguna ocasión.

Angel es así, y así parece.

Yo, cuando he partido de su casa, he sentido una profunda admiración por esta persona, a punto siempre de galardón. Y también una ligera y sana envidia. Cuando salimos a la calle para hacerles las fotografías, Yago, que viene de mi mano, tras, a duras penas, haber superado el miedo a mi barba y aspecto general, hace más bella la mañana. Arantxa —que así se llama la niña del poeta—, chamberilera de siete meses, encoge, graciosamente, los ojos con la luz del sol. Angel se sonríe, contento, henchido y feliz. «Emilia, es la canción.»

BIOBIBLIOGRAFIA

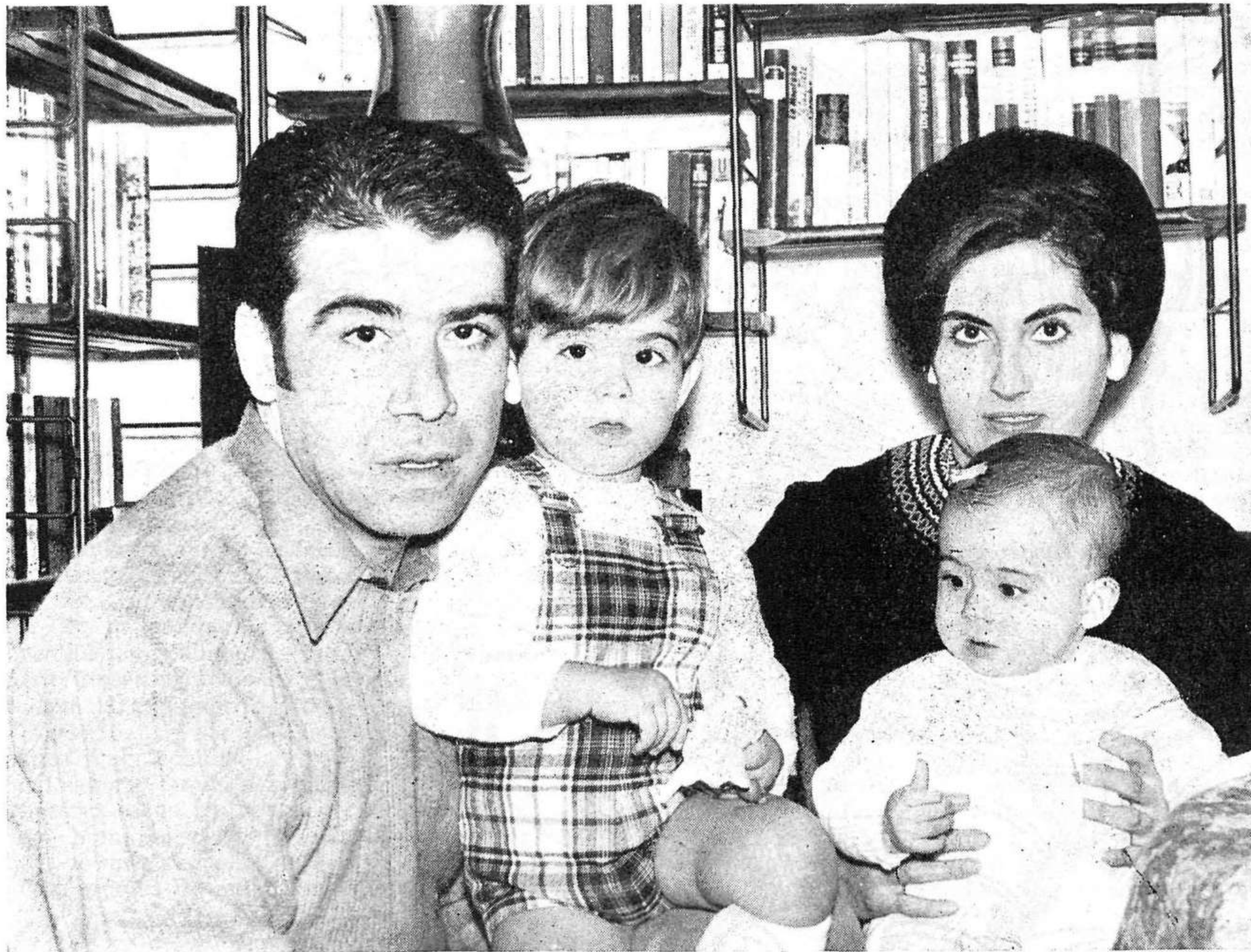
Nació en Rota (Cádiz) en 1935. Ha vivido gran parte de su vida en Jerez de la Frontera. Licenciado por la Universidad de Madrid en Filosofía y Letras. Estudios parciales de Periodismo. Profesor de Letras en el Colegio Infanta María Teresa. Técnico cultural de la ONCE. Director del aula de poesía «Tiempo libre».

LIBROS PUBLICADOS

Emilia es la canción (Colección Alcaraván. Arcos de la Frontera, 1963). Tierra de nadie (Colección Adonais. Madrid, 1968).

PREMIOS

«Club La Rábida», 1956. «Nacional Universitario Litoral», 1964. «Nacional Universitario», 1965. «Marco Valerio Marcial», 1965. «Rodríguez de Valcárcel», 1969. «Adonais», 1969.



¿EL PROBLEMA DE LA NOVELA?

Por JORGE RODRIGUEZ PADRON

«**M**AS bien que problema, cuestión... Pero cuestión o problema, lo es permanente», dijo en alguna parte José Bergamín. Sus palabras son muy oportunas ahora que se oye con insistencia certificar la defunción o, al menos, la decadencia de nuestra literatura de creación, sobre todo en lo referente a la narrativa.

No me aventuraría a firmar tan rotunda sentencia, porque considero que la decadencia, o la defunción si se quiere, de nuestra literatura llegaría en el supuesto de

que se paralizara totalmente esta voluble rueda de fortuna que es la tarea del escritor. No. Pienso más bien que mientras existan quienes, aun con afán tremendista, afirmen cosas como ésa, el panorama literario tiene que mantenerse vivo, dinámico, actuante, por muy flojas que sean las obras que se publiquen. Si algo duele, si algo levanta oleadas de inconformismo, es porque las fuerzas actuantes de nuestras letras no duermen, no decaen y, desde luego, no están muertas.

Sin embargo, se me dirá, a la hora de una confrontación de calidades, el panorama es alarmante. Se debe hacer algo. Y es verdad: existe una especie de virus que mina nuestra salud literaria. Esa especie de enemigo que se nos ha colado en la ciudadela, creo yo, es el estancamiento, la inoperancia; ese conformarnos con lo que hay; ese vivir de las rentas de nuestros mayores, consumiendo sus técnicas, sus modos y sus modas. ¿Qué ha pasado? Quizá tenga una parte de culpa cierta crítica —sin-

cera, sin duda— que encaminó a nuestros escritores de posguerra por sendas limitadísimas y por temáticas uniformes. No es desvelar ningún secreto reconocer esa postura de defensa terca de lo social o lo tremendista. «Cuando Cela busca un tema de mayor amplitud —Mistress Caldwell habla con su hijo (1953)— la crítica le asesta un varapalo. ¿Consecuencia? Cela se ve obligado a retrotraerse a los «tipos» y las «posturas» —esas posturas que le critica Torrente Balles-ter—, recayendo en lo antinovelístico del costumbrismo» (Iglesias Laguna: Treinta años de novela española). Los escritores se veían obligados a cumplir ciertos requisitos so pena de ser considerados falseadores de su compromiso. Sucedió con la novela y sucedió con la poesía.

Por otra parte, actuaba ese temor ancestral que hace volver la espalda a experiencias nuevas, ya sean propias o extrañas. Quisiera recordar a título de anécdota que mientras en Europa el teatro contemporáneo iniciaba los caminos para una reestructuración, en España, a pesar de contar con los precedentes de Valle-Inclán o Unamuno, Gómez de la Serna o Jardiel Poncela, se caminó por otros derroteros.

Un hecho reciente ha causado cierto desasosiego, cierto malestar en el seno de nuestra novela. Ya el lector supondrá que me estoy refiriendo a la aparición de la nueva novela hispanoamericana. La crítica se ha preocupado celosamente de dejar las cosas en su sitio, de guardar las distancias entre orilla y orilla para que las aguas siguieran por su cauce. No trato aquí de rebatir ni contradecir muchas afirmaciones —acertadas unas, menos acertadas otras—, sino de dar cuenta de este acontecimiento evidente que, de alguna forma, ha removido el fondo remansado del río de nuestra novela actual. Seamos prudentes en los juicios, pero convengamos en afirmar que la particular visión de la realidad y el tratamiento del lenguaje que la nueva narrativa hispanoamericana nos trajo han sido chorros de vitalidad y frescura en ese sestear de nuestra novela. No es necesario desquiciar las cosas, pero no podemos cerrar los ojos a algo que es evidente.

Otro aspecto interesante de la cuestión, quizá el que más me interesó a la hora de redactar estas notas, es la preocupación de nuestra crítica más relevante por hacer balance de los treinta años de literatura española, a partir del final de nuestra guerra civil. Este revisionismo se ha convertido en escala obligada y se ha acometido desde todos los ángulos de opinión. Hace muy pocas semanas, la revista Cuadernos para el Diálogo publicaba un número extraordinario dedicado a esos treinta años de novela y poesía en España. La crítica lo recibió con adhesiones fervorosas o con tajantes censuras. Sin embargo, la verdad —como siempre— estaba en el justo medio: más que un análisis falso y deplorable, como dijeron unos, su fallo estribaba, como reconoció Eduardo G. Rico, en una precipitación del método a seguir. Otros volúmenes encaminados a dilucidar esta misma cuestión habían tratado aspectos muy parciales de la misma. Recuerdo en este momento el libro de Manuel García-Viñó *Novela española actual* (Guadarrama, 1967), cuyo propósito ya nos refiere el mismo autor en el prólogo: «Toque de atención también sobre el error de principio que hay respecto a lo



que debe ser la novela española y sobre la existencia de caminos, si no del todo inexplorados, si muy escasamente transitados, distintos a ese del realismo más o menos costumbrista, más o menos social, que ha reclamado para sí la primacía que, por otra parte, gratuitamente se le ha otorgado.» También La novela social española de Pablo Gil Casado, es un libro de pretensiones, pero amenazado muy de cerca por el fantasma de la precipitación, de la síntesis.

Más sin riesgo de que los trabajos citados —y muchos otros— tengan un nivel sobresaliente, me parece de justicia señalar como máximo empeño de este esfuerzo, al menos hasta el presente, el muy reciente libro de Antonio Iglesias Laguna Treinta años de novela española (Prensa Española, 1969), que aborda el problema con gran seriedad y competencia. Por primera vez, creo, se aborda un estudio de este periodo de nuestra literatura con esa absoluta imparcialidad literaria e ideológica con que lo hace Iglesias Laguna.

En un bien estructurado prólogo y en cada una de las introducciones a los grupos cronológicos estudiados, se dilucidan muchos aspectos importantes de nuestra narrativa actual, encuadrándola en el periodo histórico de la posguerra: realismo y tratamiento de la realidad; el problema generacional, el tema de la guerra civil, situación y valoración de los novelistas del exilio... La obra es, pues, interesante, y el día que aparezca el prometido segundo tomo se convertirá en material de trabajo indispensable, por su rigor y objetividad, para el estudio de este periodo.

Todo esto nos debe mover a considerar la situación; debe hacernos comprender que, si bien existe una crisis en nuestra literatura, la etapa de superación y de rejuvenecimiento debe llegar precisamente a partir de ese malestar inquietante que vive nuestra literatura de creación. Trabajos que, reconociendo este desconcierto, orienten con seriedad y con juicios ecuanímenes el camino difícil y sombrío. Que muestren la situación en que nos encontramos, pero que a la vez nos proporcionen soluciones viables, no para conseguir una novela definitiva que nutra otro ciclo cronológico, sino para proporcionar ese dinamismo, esa frescura, esa juventud a nuestra joven novela, sobre todo en lo que a formas y temas se refiere, aspectos ambos cenicientas de una literatura que se ha aferrado tercamente a un margen de realidad bastante reducido y repetido.

Como reflexión última me permito transcribir un párrafo de José Bergamín que adquiere singular interés y actualidad ante este estado de cosas:

«... pudiera decirse que el novelista —escritor o lector de novelas— es el hombre que se ha perdido en todo menos en el sueño, donde encuentra una perdición laberíntica, entrañable, que le refleja por entero, y en múltiples facetas, como en un laberinto de espejos, la imagen de su propia razón de soñar».

Si la nueva novela española se llena de la fuerza necesaria para trascender e interpretar la realidad, esa fuerza que ya despunta en algunos jóvenes escritores, se podrá decir que la etapa de crisis, de confusión y revisión ha sido positiva (y tiene necesariamente que serlo); si no es así, mal podrá nuestra literatura de creación resistir, dentro de otros treinta años, un análisis de catalogación y valoración como el presente.

La Novela ANTE SU DESTINO

Por FERNANDO PONCE

ABIERTAMENTE en unos casos y subterráneamente en otros, a escala mundial se ha abierto una encuesta polémica en torno a la viabilidad de la novela para explicar la situación en que nos encontramos, a sus posibilidades presentes y futuras, en definitiva, a la decadencia, supuesta o real, de un género que ha ido dejando en la Historia de la Humanidad hombres y obras situados en las cimas más luminosas de su evolución.

Sin la novela es muy difícil explicarse la peregrinación del hombre sobre la Tierra; sin la novela se nos escaparían pedazos sustanciales de lo que somos y cómo somos; sin la novela, la Humanidad perdería uno de los soportes y resortes más eficaces con que cuenta para penetrar su sustantiva realidad. Ahora está puesta en duda y cuestión. Se discute como género. Se especula sobre ella en unos y otros sentidos. La novela, llave maestra de la fabulación del hombre, sombra, carne y nervio de éste a través de siglos y siglos, se encuentra hoy, como tantas cosas y conceptos, ante las nuevas orientaciones de un tiempo que ha motorizado sus propios condicionamientos vitales.

¿Qué ha pasado? ¿Qué está pasando en el mundo? Vivimos tiempos de confusión porque se nos han venido encima de repente todas las grandes conquistas que se venían gestando, despacio y con firmeza, en el pensamiento del hombre. De pronto, una teoría se hace realidad y transforma absolutamente nuestros modos de vida; se produce la explosión demográfica; la ciencia se nos escapa de las manos y nos conduce a remolque; se llega a la Luna; la sociedad sin fronteras es un hecho real; el universo humano, desde lo más grande a lo más pequeño, ha acelerado su proceso de amplificacio-

nes reveladoras; los nuevos medios de comunicación de masas, a velocidades crecientes, se llevan por delante la capacidad de asombro del hombre, le dejan anonadado de tantas y tantas sucesivas muestras de admiración; el hombre es un objeto moldeable y maleable. Y es este objeto el destinatario natural de la novela, su finalidad misma, un diálogo de hombre a hombre que ha decantado la amistad en los recodos más nobles e íntimos del tiempo.

Hoy, es cierto, en el campo de las comunicaciones de masas le han salido a la novela poderosos enemigos. No es ya el único medio que capta las ansiedades del corazón humano. No monopoliza la creación de mundos y atmósferas, de climas existenciales y realidades vitales. Desde el cine, la radio, la televisión, los semanarios, la calle misma de las grandes ciudades, como un escenario alucinante, se ofrecen sin esfuerzo las mismas sensaciones que antes brindaba la novela desde su pedestal sin competidores. El hombre se abandona y todo se lo dan sin esfuerzo. La novela de evasión ha sido, desde luego, destronada por estos nuevos procedimientos de evasión, cuyo calado, siendo menos perceptible, tiene unas consecuencias de más amplias irradiaciones opresoras. Manejando la imaginación y la fantasía, han llegado a condicionarlas de tal modo que las han privado de su misma independencia fabuladora. Los nuevos medios de comunicación de masas han fabricado un tipo específico de fantasía humana. Y ésta, naturalmente, desprecia todas las posibles fantasías que no tengan la misma estirpe y procedencia de las creadas. Se trata de una muestra más del círculo vicioso en que se mueve la sociedad de consumo. ¿Estamos asistiendo de una vez para siempre a los solemnes funerales de la novela como evasión? Parece

que, por lo menos, se bate en franca retirada.

La gran novela de siempre sufre también los embates de la confusión. Se ha superado con creces la idea del agotamiento temático a que, desde Ortega, se han referido numerosos ensayistas. Nunca ha tenido ante sí la novela un repertorio de hechos, creencias y acontecimientos tan rico como el brindado por la realidad actual. Lo que no ha terminado es de conectar con ellos, reducirlos y devolverlos novelísticamente expresados. El ensayo lo ha conseguido en parte. La novela se ha dejado impregnar por los procedimientos y formas de éste y ha quedado desnaturalizada. Al borrarse las fronteras entre uno y otra ha surgido un híbrido al que los lectores pueden dar la espalda... por aburrimiento. Muchos novelistas ofrecen una poderosa carga de ideas—sin duda necesaria—, pero no han sabido ofrecerla «novelísticamente».

En realidad, estamos asistiendo de hecho a un aspecto de la crisis de valores que nos rodea, si bien manifestado en un campo concreto y determinado. Se trata de cambios de rumbo en la evolución de un género, de un proceso de acoplamiento ante nuevas situaciones. La novela tendrá que asumirlas sin perder sus esencias sustantivas. En una de sus vertientes más caracterizadas es, tiene que ser, un diálogo directo, de hombre a hombre, una confidencia para cuando el hombre de la sociedad de multitudes, cansado de ser multitud, necesitado de dejar de serlo, precise confidencias de hombre concreto, de persona que necesita su propia realización.

La novela y el hombre, es decir, dos viejos amigos que se encuentran. Han pasado los años y han cambiado, están cambiando, los dos. Pero se conocen y siguen adelante. Por esto, la novela, en unas u otras formas, está recorrida por vibraciones de inmortalidad.

estafeta

NOTICIAS



EN MEMORIA DE IGNACIO ALDECOA

En el Ateneo de Madrid tuvo lugar un acto en memoria y homenaje al novelista Ignacio Aldecoa, recientemente fallecido, en el que intervinieron los escritores Dámaso Santos, Manuel Alcántara, Ramón Solís—director de LA ESTAFETA LITERARIA—y Rafael García Serrano, que aparecen de izquierda a derecha en la fotografía, y el director del Aula de Teatro ateneística, Modesto Higuera, quien dio lectura a un relato de Aldecoa. También la Tertulia Literaria Hispanoamericana del Instituto de Cultura Hispánica rindió homenaje al gran novelista desaparecido, con la participación de Manuel Alcántara y Salvador Jiménez.



THERESE POYAS, CONDECORADA CON LA ORDEN DEL MERITO CIVIL

La señorita Thérèse Poyas ha sido distinguida últimamente con la Orden del Mérito Civil, condecoración con la que el Gobierno español reconoce y agradece sus relevantes méritos como traductora de libros españoles al francés y como intermediaria entusiasta para el mejor conocimiento de la cultura española en Francia.

ALBACETE: SEMINARIO DE NARRATIVA CONTEMPORANEA

En la Casa de la Cultura de Albacete se celebró un Seminario de Narrativa Contemporánea, en el que intervinieron Daniel Sueiro, José Antonio Vizcaino, Héctor Vázquez Azpiri, Antonio Beneyto y Jorge Cela Trulock, desarrollando diversos temas relacionados con la narración.

NOTA DE LA ASESORIA LITERARIA DEL INLE

La Asesoría Literaria del Instituto Nacional del Libro Español, a efectos de poder tramitar las solicitudes de derechos literarios que se le consultan, tanto de España como del extranjero, desea conocer nombres y direcciones postales de los señores herederos de los escritores que se indican a continuación:

A. Martínez Olmedilla.
José María de Acosta.
Luis Araquistain.
Rufino Blanco Fombona.
Carmen de Burgos.
Eduardo Barriobero.
Francisco Camba.
Julio Camba.
Alberto Insúa.
José Francés.
Emilio Gutiérrez Gamero.
Alfonso Hernández Catá.

José María Salaverria.
Felipe Trigo.
José Más.
Roberto Molina.
Luis de Oteyza.
H. Pérez de la Ossa.
Juan Pérez Zúñiga.
Cristóbal de Castro.
Emilio Carrère.
Alberto Ghirardo.
Eduardo Marquina.
Federico García Sanchiz.

Los interesados pueden dirigirse a la Asesoría Literaria del Instituto Nacional del Libro Español, Ferraz, 11, Madrid - 8.

«CAMARA VIAJERA», ESPACIO DE TVE, OBTUVO EL I PREMIO PUERTO RICO

Con motivo de la celebración del 476 aniversario del descubrimiento de la isla de Puerto Rico, se reunió el Jurado del I Premio Puerto Rico, de periodismo y ensayo, convocado por la casa de Puerto Rico en España, en colaboración con la Sociedad de Autores Puertorriqueños, declarando ganador a Carlos Sentís y a su equipo de colaboradores del espacio «Cámara viajera», de Televisión Española, autores de los reportajes «Puerto Rico, en la encrucijada»; «Puerto Rico, histórico», y «Puerto Rico, hoy», emitidos por la primera cadena de TVE.

Obtuvo el Accésit Primero el profesor don Bibiano Torres, de la Universidad de Sevilla, autor del libro *La isla de Puerto Rico*. Corresponde el Accésit Segundo al profesor don José Pérez Montero, de la Universidad de Oviedo, por su ensayo «Visión puertorriqueña de un profesor español». Y a propuesta del Jurado se ha concedido un Accésit Especial a José Terin Iglesias, del diario barcelonés *La Vanguardia*, por su reportaje «Puerto Rico, tierra de contrastes».

Componían el Jurado: Manuel Calvo Hernando, el director de la Casa de Puerto Rico, Alberto Rodríguez y Evencio Díez.

La entrega del premio se efectuó en el Club Internacional de Prensa, el lunes, 22 de diciembre, con motivo de la clausura de la V Semana de Puerto Rico en España.

«HISTORIA DE UN PERRO», ULTIMO LIBRO DE ANA MARIA BADELL

En la librería Epesa fue presentado el libro *Historia de un perro*, última obra de Ana María Badell, que firmó ejemplares de sus obras. El comentario estuvo a cargo de Francisco Umbral.



PREMIO PARA ALTABELLA

Nuestro colaborador José Altabella ha obtenido el premio «Marqueses de Taurisano», dotado con 50.000 pesetas, por su ensayo titulado «Las Provincias, eje histórico del periodismo valenciano (1866-1969)». Es la tercera vez que José Altabella obtiene este premio, pues con anterioridad lo mereció por sus trabajos sobre los diarios españoles *Faro de Vigo* y *El Norte de Castilla*.

ENTREGA DE LOS PREMIOS «LAZARILLO»

«Estos premios "Lazarillo" están realizando una auténtica labor trascendental, como lo demuestran estos niños, que están deseando ver y hojear estos libros de la exposición. En esta iniciativa el INLE tendrá todo el apoyo del Ministerio de Educación y Ciencia, que, como el de Información y Turismo, la tiene como suya», dijo el director general de Archivos y Bibliotecas, don Luis Sánchez Belda, que, con el director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza, presidió ayer tarde el acto de la entrega de premios «Lazarillo» 1969.

Los autores premiados son José Javier Alexandre, premio de 60.000 pesetas, por el libro *Froilán, el amigo de los pájaros*. Como ilustrador, Fernando Sáez, premio de 30.000 pesetas, por *El lazarillo de Tormes*, y como editor, premio honorífico, para Luis Verón, por la edición de cinco títulos: *La Eneida*, *Don Quijote de la Mancha*, *La Odissea*, *La Iliada* y *El paraíso perdido*.

El secretario del Instituto Nacional del Libro Español, don Eduar-

do Nolla, pronunció unas palabras en las que se refirió a la importancia del libro juvenil a la categoría que en su edición había alcanzado la industria española.

Finalmente, se dio a conocer la convocatoria para los premios «Lazarillo» 1970, destinados a las mejores obras infantiles escritas en cualquiera de las lenguas españolas y destinadas especialmente a los lectores de menos de diez años, dotados con 50.000 pesetas, para escritores y con 40.000 pesetas para el autor de las mejores ilustraciones.

JUICIOS CRITICOS EN EL ATENEO DE MADRID

Dos libros han sido enjuiciados últimamente en el Ateneo de Madrid: Plaza real—obra que recoge la historia de la plaza de toros del Puerto de Santa María—, original de Manuel Martínez Alfonso, actuando de jurados Antonio Díaz-Cañabate, Carlos Murciano, Ramón Solís, Antonio Bienvenida y José María de Cosío, como presidente; y la novela Si hubiéramos sabido que el amor era eso, de Francisco Umbral, con la intervención de Gustavo Fabra, Miguel Fernández-Braso, Ana María Badell y Manuel Ríos Ruiz, actuando José María Alonso Gamo como presidente.

LECTURAS POETICAS

En el aula de poesía del Ateneo de Madrid ofreció una lectura de poemas Manuel Alonso Alcalde, que fue comentada por Francisco Umbral. En el Club «Tiempo Libre» leyeron poemas, en las últimas sesiones de 1969, los jóvenes poetas valencianos Alfonso López Gradolí y Guillermo Carnero. Y en la Tertulia Hispanoamericana, Gloria Fuertes recitó una selección de sus poemas navideños. Igualmente tuvieron lugar varios recitales de poesía navideña, organizados por «Alforjas para la poesía», en el teatro Lara y en el colegio «San Estanislao de Kotska», con la intervención de Federico Muelas, José Antonio Medrano, Antonio de Zubiaurre, Carlos Murciano, Ginés de Albarada, Luis López Anglada, José García Nieto, Conrado Blanco y Gerardo Diego.



JULIO CARO BAROJA Y EL FOLCLORE ASTURIANO

En el Ateneo de Oviedo pronunció una interesante conferencia sobre el tema «El folclore asturiano en el ámbito peninsular», el académico de la Historia y director del Museo del Pueblo Español, Julio Caro Baroja, dentro del ciclo, organizado en colaboración con Radio Nacional de España en Asturias, en honor de Martínez Torner.



LUIS JIMENEZ MARTOS, LUIS BERENGUER Y JAIME SALOM, PREMIOS NACIONALES DE LITERATURA, CORRESPONDIENTES A POESIA, NOVELA Y TEATRO, RESPECTIVAMENTE

Al cierre de este número han sido fallados tres de los ocho premios nacionales de literatura, convocados para 1969: el «José Antonio Primo de Rivera», de poesía; el «Miguel de Cervantes», de novela, y el «Calderón de la Barca», de teatro. El de poesía se otorgó, por mayoría de votos, al libro Encuentro con Ulises, de nuestro colaborador Luis Jiménez Martos; el premio de novela fue concedido, también por mayoría de votos, a Luis Berenguer, por su novela Marea escorada, y el de teatro se lo adjudicó Jaime Salom, por su obra Los delfines.

El jurado estuvo presidido por don Enrique

Thomas de Carranza, director general de Cultura Popular y Espectáculos, e integrado por Camilo José Cela, Miguel Mihura, Juan Guerrero Zamora, Diego Jesús Jiménez, Luis de Castresana y Joaquín Calvo Sotelo, actuando de secretario don Enrique González Estéfani, jefe del Gabinete Jurídico-Administrativo de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

En espera del fallo de los restantes premios nacionales de literatura y, por consiguiente, nuestra acostumbrada información completa de los mismos, ofrecemos hoy esta breve y urgente información.



ALCANTARA, PREMIO «JUVENTUD»

El premio «Juventud» de periodismo, de 100.000 pesetas, que anualmente otorga la Delegación Nacional de Juventudes, ha sido concedido a Manuel Alcántara por un artículo publicado en el diario Arriba.

Conferencia de Ríos Ruiz en la Casa de Granada

En la madrileña Casa de Granada, y en sesión organizada por el grupo poético «Aquelarre», pronunció una conferencia el poeta Manuel Ríos Ruiz, secretario de redacción de

LA ESTAFETA LITERARIA, sobre el tema «Los poetas y el cante», seguida de animado coloquio. Al final del acto, le fue impuesta la escoba de oro, insignia de la agrupación.

EL «ALFAGUARA», DECLARADO DESIERTO. EL IMPORTE DEL PREMIO SE ACUMULA A LA PROXIMA CONVOCATORIA

El día 28 de diciembre, aniversario de la muerte de Pío Baroja, se reunió el jurado calificador del V Premio «Alfaguara» de novela, cuyos componentes decidieron, al llegar a la votación final, declarar el premio desierto por considerar que no había en el certamen ninguna obra con suficientes méritos para merecer el premio. En consecuencia, el importe del mismo, 200.000 pesetas, se acumula al de 1970, que tendrá por tanto una dotación económica de 400.000 pesetas.



CALLE DE LUIS DE CASTRESANA

El Ayuntamiento de San Salvador del Valle (Vizcaya), pueblo natal de Luis de Castresana, ha tomado el acuerdo de ponerle a una de sus calles el nombre del novelista.



CONGRESO DE EXPERIENCIAS ARTISTICO-TEXTILES

En las tres sesiones de trabajo del Congreso se han leído informes de los participantes, se han confrontado opiniones, revisado realidades y planteado problemas relacionados con esta nueva forma de expresión que es el tapiz, entendido como quehacer artesano y artístico y despojado ya de su tradicional finalidad utilitaria. Más de una treintena de congresistas pertenecientes a 13 países —la mayoría de ellos, artistas tapiceros, pero también directores de museos y críticos— han estimado sumamente interesante y loable la iniciativa española de celebrar una biennial internacional en cuyo ámbito se presente una importante exposición de tapices modernos, además de permitir un intercambio de ideas y llegar, probablemente, a soluciones en algunos de los aspectos técnicos, artísticos, sociales o puramente humanos que presentan interrogantes, tales como la investigación de materiales y su comportamiento a través del tiempo y los agentes exteriores, la adaptación de procedimientos clásicos a conceptos nuevos, etc.

Resulta reconfortante que en nuestra época de tecnicismo y mecanización, en que hasta las obras de arte mayor están fatalmente destinadas a la reproducción serial, se despierte esta apetencia del quehacer manual y el contacto directo con la materia. Esto no quiere decir tampoco que haya de volverse la espalda a la técnica, no; precisamente, nuestra época se caracteriza por los avances de la ciencia, que condicionan incluso nuestra manera de ver y de sentir. Como muy bien resaltó monsieur René Berger, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y director-conservador de museos, «cada época se caracteriza por un sistema de imágenes que derivan de determinantes sociales. Antes se separaban netamente los conceptos de arte y ciencia; ahora los científicos, en su acepción más pura, se consideran como creadores, inventores de una creación que tendrá luego su aplicación técnica, y, por otra parte, los hacedores de obras artísticas están directamente ligados a la ciencia». Pueden citarse como ejemplos los investigadores musicales Scheffer y Lasry, los pintores Vasarely, Soto, Sobrino, etc., que no reniegan su vinculación a las técnicas audiovisuales.

De la misma manera que la pintura desbordó los cauces tradicionales del óleo y la superficie del lienzo para incorporar materias extra-pictóricas que rayan muchas veces

en lo escultórico, y también la escultura se enriquece con aportaciones que pueden venir de la mecánica, así también la tapicería adopta maneras y materiales nuevos. La terminología que veníamos manejando resulta insuficiente para definir la pertenencia de una creación a tal o cual disciplina: el cuadro tiene relieve escultórico, la escultura puede ser un tejido de yute o de sisal. Hay un enriquecimiento mutuo de posibilidades. Anotemos, ya que viene al caso, que casi todos los grandes pintores —y algunos escultores— se han sentido alguna vez tentados por el tapiz y han realizado alguno o, cuando menos, diseñaron cartones que los tapiceros luego interpretaron.

Los congresistas fueron invitados a visitar Toledo, con la amena y erudita palabra del señor Ainaud de Lasarte —director de los museos municipales de Barcelona— como guía inestimable. En el Hospital de la Santa Cruz admiraron especialmente los tapices del siglo XVI, de escuelas francesas y flamencas. Como dato curioso, preguntamos al señor de Marzi, técnico «lissier» de la Manufactura Nacional de Gobelinos, cuánto tiempo se tardaría hoy en reproducir algunos de aquellos ejemplares, y aseguró que un profesional experimentado no podría hacer más de un metro cuadrado en todo un año.

La exposición en el Museo de Arte Contemporáneo ha sido un éxito que nos complace señalar. Sobre los muros de ladrillo blanco resaltan los tapices modernos, con la fuerte expresividad de las materias brutas en su primaria nobleza: el yute y el cáñamo, la lana y el algodón, el pelo de cabra, la seda, el lino; y el funcional dispositivo del techo permite aislar a la altura debida las obras tridimensionales, que lucen con todo el espacio necesario.

Allí vive, con su impresionante presencia orgánica, casi visceral, la gran obra de la polaca Magdalena Abakanovicz, y destacan las equilibradas construcciones de la yugoslava Jagode Buic, el primoroso «macramé» de Aurelia Muñoz cobra toda su importancia espacial, nada estorba al efecto cinético de las superficies firmadas por Luis Garrido; todo, en fin, está colocado de la mejor manera para que el carácter de cada cosa cobre el debido valor.

Hemos escuchado de los expositores frases de elogio y entusiasmo, y unánimemente nos confirman que la magnífica sala y la perfecta instalación superan a todas las famosas bienales que se celebran en distintas capitales.

Carta de Barcelona

DESDE LA REAL CALLE A OTRAS PALABRAS PARA EL NUEVO AÑO

DIEMBRE entona ya el viejo canto del cisne. Una vez más, y que sean muchas, vivimos este estremecimiento cronológico y lírico de terminar un año y empezar otro. El 1969 parece ya algo caduco, lejano, como una fotografía que se guarda para siempre en el cajón de una vieja cómoda. Y a todos se nos antoja que con el año nuevo estrenamos un poco de juventud, de vitalidad recién comprada en el más caro de los establecimientos que engañan al mejor postor. Jugando, jugando resulta que empezamos una nueva década, y esto es más serio que un principio de año sin «chicha ni limoná». Sobre todo cuando resulta que antes del año 2000 sólo nos quedan tres décadas. Uno recuerda las décadas pasadas y comprende que, hacia el futuro, no pueden hacerse muchas ilusiones. Paciencia y a cumplir, que para eso estamos.

TOMAS SALVADOR,
EN MITAD DE LA CALLE

EN mitad, sí, señor, de la Real Calle Española. Tomás Salvador, después de un largo silencio, demasiado largo para quienes le queremos y para quienes gustamos de su sensibilidad creadora, da señales de vida literaria y publica un nuevo libro: *Diccionario de la Real Calle Española*. Es —palabras del escritor— el diccionario de la calle que habla los cuatro idiomas: castellano, catalán, gallego y vascuence. Pero también la calle de los dialectos menores: el sayagués, el bable asturiano, el panocho murciano, el castúo extremeño, el andaluz. La calle del argot cuartero, la germanía de los gitanos y delincuentes, el chulapismo de majos y manolas, los neologismos del turismo, las palabras técnicas de los oficios...

Me parece una empresa importante. Me parece una aventura casi interminable. El primer to-



Por JULIO MANEGAT



Bonet

mo de este curioso y sensacional *Diccionario de la Real Calle Española* tiene más de 360 páginas y abarca desde la A hasta la palabra «Algarabía». La obra es para cumplir una vida entera y para que trabaje en ella un equipo completo de escritores investigadores. Pero ahí está el primer tomo. Tomás Salvador ha trabajado mucho, pero ha conseguido una obra importante y singular. La Real Calle Española tiene que agradecerse.

RECUERDO DE ROMAN BONET, «BON»

AUNQUE haga ya unas semanas que se celebró—no caben todas las cosas que uno querría en estas breves cartas barcelonesas—, no quiero dejar de señalar aquí el homenaje de recuerdo que en esta ciudad se ha tributado al que fue gran caricaturista, dibujante y pintor Román Bonet, que siempre firmó «Bon». Recuerdo muy bien el día en que mi padre, en la Exposición del 29, me dejó ante el carromato de «Bon» y me dijo: «Entra, dile quién eres y que quieres que te haga una caricatura.» Fue entonces la primera vez que hablé con el artista que, al correr de los años, tan querido amigo había de ser.

Se expusieron unos setenta dibujos, que recogían la obra de «Bon» a través de las distintas etapas de su vida. Román Bonet era un gran artista y era una gran persona. Aquí le tienen ustedes, envuelto en su capa de joven bohemio... Y aquí tienen ustedes uno de sus dibujos.

LA TIERRA DE PASION DEL COLECCIONISMO

EN una gran sala del antiguo Hospital de la Santa Cruz y San Pablo se han reunido los coleccionistas. Bueno, se han reunido objetos coleccionados por las víctimas de la tierna pasión del coleccionismo que no persigue fines lucrativos. Es increíble la cantidad de cosas que se coleccionan: mariposas, llaves, gemelos, prismáticos, medallas, condecoraciones, aparatos telefónicos, básculas, relojes, documentos medievales, bastones, cerillas...

Y detrás de cada objeto hay un poco de vida, una huella imborrable de algo o de alguien, un temblor de alegrías y sufrimientos, de intrascendencias o de patetismos. Ver una exposición así es penetrar en el viejo camino de la muerte y de la vida. Y, desde luego, es una experiencia acerca de la caducidad humana. Recuerdo cuando hace unos años fui a comprarme una nueva máquina de escribir. El vendedor me dijo: «Tiene usted máquina para la vida entera.» Y yo le contesté: «Pues no la compro. Me fastidia que este mecanismo viva más que yo.» Es inútil engañarse: las cosas duran más que nosotros.

HAROLD PINTER, EN LAS RAMBLAS DE BARCELONA

EN el teatro Poliorama, en mitad de las Ramblas, la compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén ha presentado un magnífico *Espectáculo Pinter*. Es



Gemma Cuervo y Fernando Guillén en una escena de «El amante»

la primera vez que, al menos aquí, se ha representado alguna obra de Harold Pinter en programación comercial. En sesiones únicas ha estado presente algunas veces el joven dramaturgo inglés.

Las obras presentadas ahora son *La colección* y *El amante*, dos de las piezas importantes de este dramaturgo, que insiste en muchas de las temáticas características de lo que entendemos por teatro del absurdo. Así, en estas dos piezas, Pinter incide en la búsqueda de la verdad de la personalidad humana. En cierta ocasión dijo este escritor: «El deseo de verificación es comprensible, pero no siempre puede ser satisfecho. No hay distinción clara entre lo que es verdadero y lo que es falso. Las cosas no son necesariamente verdaderas o falsas: pueden ser a la vez falsas y verdaderas.» Mucho hay aquí del viejo Pirandello. Pero, claro es, desde otro ángulo de visión, desde otra capacidad de expresión en el lenguaje empleado. El lenguaje aquí discurre por ese terreno de la lógica dentro de lo ilógico, pero llegándonos a través de una tensión poética incluso, que es como la intuición de otra realidad de descubrimiento, de emoción de descubrimiento.

No puedo extenderme ya más

en el comentario acerca de este magnífico *Espectáculo Pinter* que Luis Escobar ha montado admirablemente, en el tono justo, en el clima adecuado, en el equilibrio exacto. Creo que la compañía de Gemma Cuervo y Fernando Guillén, con Agustín González y Francisco Guijar, realiza una interpretación sencillamente perfecta. Y siento no extenderme más en mi comentario. Lo siento, porque este programa Pinter es uno de los buenos espectáculos teatrales que es posible ver ahora en Barcelona.

Y EL «NADAL»

POCO puedo decirles a ustedes acerca del próximo XXVI Premio «Nadal». El jurado es *top-secret* en sus informaciones. Jamás se «cuela» nada. Ahora están leyendo, encerrados entre montañas de originales que han llegado procedentes de docenas y docenas de lugares distintos. El «Nadal» se falla dentro de unos días. Es el gran regalo de Reyes para un escritor. Esperemos que acierte el jurado y tengamos pronto una buena novela en la larga lista de los «Nadal» buenos, regulares y hasta malos. Y esto es todo por hoy, amigos. ¡Feliz 1970 a todos ustedes!

PAUL WERRIE,

ANTE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Por MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL



UNA conversación con Paul Werrie ilustra sobre la repercusión en Francia de la literatura española. Paul Werrie es hombre que lleva muchos años escribiendo, traduciendo cosas españolas, haciendo crítica de libros españoles, dando conferencias sobre temas hispanos, viviendo, en fin, el fenómeno español dentro y fuera de España. Que en el extranjero, y concretamente aquí, en Francia, se leen pocos libros españoles, es un hecho que hemos comentado frecuentemente y que deseamos remediar. Paul Werrie contesta con clara visión del problema a los muchos aspectos que encierran estos interrogantes.

—Ahora veremos esto con detalle; vamos por partes y llegaremos a la situación actual, que es quizá crítica para un buen aprovechamiento. Me pregunta usted a bocajarro por qué creo que no han tenido el éxito que podía

esperarse los autores españoles que han empezado a traducirse en Francia con cierta regularidad desde hace unos años. En primer lugar, hay que distinguir entre éxito de popularidad o de venta y éxito de prestigio, que no siempre van simultáneos, aunque, a decir verdad, en el caso de la literatura española hay que reconocer que no ha sido rotundo ni lo uno ni lo otro. Pero hay que estudiar las causas y para ello tenemos que remontarnos atrás. Por razones que sería largo tratar de analizar, hubo lo que podemos llamar «el bache de la guerra», que duró hasta los años 1950-55. El aislamiento de España, la escasa literatura buena por aquellos años, la coyuntura internacional también, produjeron un vacío en el que vinieron a hacer eco libros como «La colmena» y «El Jarama», que fueron, sí, traducidos, pero no bastaron por sí solos para llenar el hueco y sacudir el marasmo, aisladamente despertaron interés, aunque sin llegar a producir la reacción positiva con fuerza de arrastre, seguramente porque no fueron seguidos de otros con igual enjundia.

—¿Es ésta una apreciación de valores puramente literarios? ¿No cree que quizá influyeron otros factores para ahondar el hueco? Consideraciones de orden político, social, idiomático...

—Mire usted... No hay idioma insuperablemente difícil para el que sabe hacerlo. Hay obras difíciles, eso es otra cosa. Y prueba de que el idioma español no es obstáculo para su difusión es el éxito de la literatura sudamericana. En cuanto al factor político, no influye como para dejar de publicarse cosas que los editores estimen interesantes. Lo que sí puede producirse es que el prejuicio político juegue en favor de tal o cual libro o autor, y eso es evidente en algunos casos; García Lorca, por ejemplo. No creo siquiera que las circunstancias políticas sean determinantes para el propio escritor, como se pretende subrayar en ciertos sectores. La censura no ha sido nunca obstáculo para que el hombre que se pone a escribir se reprima; lo que ocurre es que muchos autores hacen de ello un pretexto, a veces inconsciente, para no ir más lejos, y se quedan a la mitad de sus posibilidades por una pereza que achacan a la falta de libertad. Las grandes épocas literarias—el Siglo de Oro español, el siglo de Shakespeare, el de Luis XIV—fueron épocas de fuerte censura.

—Convenimos en que hubo bache y en que no era fácil salvarlo. Las nuevas generaciones han sido ricas en escritores. Se han traducido bastantes obras de estos autores: C. J. Cela, Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Ramón Solís, Gironella... Se aprecian, sí, pero no han tenido gran resonancia. Los editores, en París, siguen muy reticentes. Entonces, ¿qué pasa?

—Hay dos cosas que conviene estudiar separadamente—desmenuza Paul Werrie ante mi apremio—: el valor intrínseco de la obra literaria, de la novela deberíamos decir, puesto que es el género que más se traduce, este valor y su circunstancia, factor muy importante, y luego, la explotación de esa circunstancia y ese valor.

—Es oportuno precisar lo del género novelístico. Esto me recuerda que usted, en su agudo estudio titulado «Grâces et disgrâces du

roman espagnol (1), citaba opiniones contradictorias de nuestros historiadores sobre la aptitud del genio español para la novela.

—No hay ningún pueblo, ninguna raza inepta para tal o cual género literario, si bien hay ciertas predisposiciones según la psicología, la idiosincrasia de los individuos o factores de otra índole. Cuando tienen ustedes en su haber «La Celestina» y «El Quijote», que son las «primeras» novelas modernas en el mundo, sin olvidar tampoco la picaresca, hay que admitir un genio novelístico. Sin embargo, la novela desapareció casi por completo durante cerca de dos siglos (de 1700 a 1850 por lo menos). En las demás grandes naciones culturales nunca ha sucedido nada análogo. Para mí, la verdadera tradición española no es la novela, es el teatro; ahí es donde veo más una grandeza sui generis que no ha decaído, aunque haya tenido sus altibajos. Esto no quiere decir que deban desdeñarse algunos de los estilos que, en efecto, han surgido últimamente en la literatura narrativa, y si no se ha producido aún la reversión del «bache» de la guerra, tenemos que pensar en ciertas razones de origen comercial, con lo cual venimos a lo que usted me preguntaba antes. Pero antes de ir más adelante me importa señalar algunos defectos profesionales...

—¿Defectos de nuestros escritores?

—Sí; los escritores españoles son, pese a su orgullo, que puede ser admirable, terriblemente tímidos.

—¿Tímidos?

—Sí, tímidos, ensimismados también, retraídos. Y como decía Luis Escobar hace poco, «cuando aquí creemos que estamos haciendo vanguardia, siempre hay algo que va delante de nosotros». Hablaba de teatro, pero es igual en la literatura. Hay también como una aceptación de lo efímero, un gusto por la improvisación, que son dañinos. No sé exactamente a qué se debe tal retraimiento; las causas son, sin duda, lejanas, complejas, un poco misteriosas, y presentan un cierto enigma que rebasa ahora el tema que estamos tratando. Tengo mis ideas al respecto, pero sería largo de analizar; lo cierto, para mí, es que es así. A veces tengo la sensación de que al escritor español no le interesa ser conocido en el exterior, no le tienta salir de casa, incluso que tiene temor de medirse con los demás en el extranjero. Y luego, en el caso contrario, ocurre que exagera su agresividad.

—A ver, a ver, ¿quiere explicarme eso un poco más ampliamente?—insisto.

—En España se comete a menudo, en todos los órdenes, el error gravísimo de juzgar «desde dentro», con el convencimiento de que «si quisiéramos podríamos darles lecciones a los extranjeros en todo». No hace mucho me afirmaba un editor español que él podía apabullar a sus colegas franceses con una lista de libros sensacionales que les harían palidecer y que se disputarían para traducir. Y no era fanfarronada, era convencimiento. No se le ocurría admitir que para juzgar lo que tendría mejor acogida aquí, en Francia, se requiere por lo menos un estudio del mercado y el asesoramiento de franceses que estén en el ambiente editorial, traductores, intelectuales, directores

(1) Publicado en el número de La Table Ronde, París, correspondiente a septiembre-octubre de 1968, consagrado especialmente a España.

de colecciones, mejores jueces de su propio país y de su momento.

—Volvamos a la circunstancia... ¿Decíamos?

—Ese axioma que ha sido casi siempre verdad de «el imperio de las letras sigue al imperio de las armas» hay que adaptarlo hoy a la situación mundial; las armas son ahora el poder político, económico, social. Pues bien: los italianos, por ejemplo, han sabido seguir a los que vencieron, a los niveles en que se está haciendo la historia, sacudiéndose localismos provinciales, y las letras italianas están en el engranaje que marcha. En cuanto a la literatura sudamericana, tan de moda, ¡ah!, es un fenómeno muy interesante que nos permite ver claramente eso que decíamos antes de la coyuntura propicia. Entre los años 1950-65 se produjo esa especie de seísmo geopolítico en el continente americano, con el advenimiento del indigenismo, el ascenso de los países subdesarrollados, la guerra de Cuba, etcétera, que sirvieron de foco de atracción, y esto en un momento en que Europa estaba en cierto modo atravesando una crisis que la predisponía hacia todo lo que pudiera presentarse como fuente nueva de valores. Cabe aquí citar la frase de García Márquez: «El "boom" en la narrativa latinoamericana tiene causas fundamentalmente políticas. No hay "una" literatura americana, hay varias, diversas, pero Cuba las conexió dándoles una consistencia continental.» Ciertamente que hasta ese momento se conocían y se editaban regularmente los talentos reconocidos de Borges y M. A. Asturias, sobre todo el primero, de quien se publicaron aquí, en Francia, importantes monografías y estudios críticos. (Por cierto que recuerdo haber buscado en Madrid, hacia 1961, algunos libros de Borges, y los libreros no lo conocían; el hecho se repitió en varias librerías y me causó gran asombro.) ¡Perdón por este paréntesis! —añade Paul Werrie—. Es que los fallos de España me hacen «pupa»... Sudamérica irrumpe, pues, con toda su fuerza virgen; circunstancia única, excepcional, con imponderables que seguramente nunca podrán repetirse. Pero aporta también positivos talentos sin los cuales, claro, no hay circunstancia que valga. Talentos que traen gérmenes nuevos, que representan una garantía de reserva ante una sociedad occidental decadente. Yo había escrito ya en 1927, acababa de traducir los poemas del cubano Mariano Brull, que allí «en América del Sur se está creando quizá la verdadera cultura europea por fusión de las distintas culturas nacionales que dividen Europa». Y no hace mucho se leía en la pluma de J. L. Borges: «Creo que nuestra tradición (la de los americanos del Sur) es toda la cultura occidental y que tenemos derecho a esa tradición más que los miembros de tal o cual nación.» Pero, además, es que todos esos talentos, todas esas contingencias han sabido organizarse con lucidez y, lo más importante, se han desprendido a tiempo del imperativo social, aunque la mayoría de esos escritores son de filiación izquierdista. No han caído ni un momento en el negativo realismo social soviético. Los Carpentier, García Márquez, Cortázar, etc., supieron «descomprometarse» y dejaron de hacer literatura social para hacer sólo literatura buena. Y al propio tiempo se organizaron hábilmente: creación en La Habana de la primera editora cubana, que no cometió el error de comenzar con publicaciones políticas, como parecía de rigor en aquel momento, no; su primera publicación fue «El Quijote»; creación de becas, premios, inversiones en editoriales de otros países, campañas inteligentemente llevadas y sin excluir a gentes como Borges, por ejemplo, que se declara abiertamente anticomunista, mientras que muchos de esos escritores (jóvenes o no) se instalan en París y hacen desde aquí una intensa labor: la reacción favorable que se produce en el mundo ante la literatura sudamericana no es, por tanto, sólo un efecto sentimental, sino que es también el resultado de un acierto comercial.

—De acuerdo —convengo yo—, pero no es fácil provocar un «boom» como el de América Latina, no siempre se tienen a mano esas circunstancias...

—Lo importante es contar con talentos; ya digo que sin ellos no hay circunstancia que valga, y España los tiene, aunque todavía no se hayan manifestado con fuerza masiva.

—¿Qué autores estima usted más interesantes para interesar en el extranjero?

—Además de algunos que ya se van tradu-

ciendo y empiezan a ser conocidos, creo que Cunqueiro, Delibes, Carlos Rojas, García Viñó, T. Luca de Tena, Fernández Santos, Martínez-Menchén... y algún otro. Estos nombres se me ocurren en primer lugar, pero habría que estudiar cuidadosamente un repertorio de libros, quizá más aún que de autores. De Rojas tal vez aún más «Hitler está en mi casa» que «Auto de fe», con ser éste muy bueno; de Cunqueiro, «Las crónicas del sochantre». Con esta literatura volvemos a la narración en su mejor expresión, escapando por fin al estilo de magnetófono que pretende hacer un realismo objetivo.

—¿Es que cree usted que esos relatos «de oído y de vista», como el llamado «nouveau roman» en Francia, han sido un estilo negativo por lo que se refiere a España?

—No totalmente; ya hemos hablado de ejemplos buenos, como «El Jarama», que dio el tono; pero además del micrófono, Sánchez Ferlosio supo poner poesía, ternura, acento personal. No se olvide que es autor también de esa pequeña maravilla «Industrias y andanzas de Alfanhuí». Lo malo es encasillarse sistemáticamente, y de eso se abusó en un momento dado. Hubo, hay, la novela-documento, la novela-testimonio, la novela-denuncia...; el propósito de hacerlo intencionalmente estorba. Cada autor es siempre, aunque no quiera, testigo de su tiempo. Lo esencial es hacer sobre todo literatura. Ahí tenemos el caso reciente de «Cien años de soledad», al que se pueden atribuir todas las referencias que se quiera, todos los simbolismos posibles, todas las intenciones justificables, pero que se ha impuesto por su fuerza narrativa extraordinaria. Que se refleje en la historia una síntesis de los pueblos americanos puede incluso escapar a la mayoría de los lectores, pero no se le escapa a nadie su apabullante calidad literaria.

—Bueno, pongamos que tenemos ya una buena selección de libros para salir al extranjero. ¿Cómo podemos explotarla mejor?

—España puede también encontrar su momento. Nunca serán las mismas circunstancias que en el caso de América Latina, pero España ha irrumpido también en la actualidad después de años de ostracismo. Por lo que respecta a Francia, me parece que los ocho

millones de turistas son un cierto «événement» aprovechable, y también, ¿por qué no?, una buena novedad literaria con la propaganda estupenda de los premios generosamente dotados puede ser el pequeño trampolín para tomar impulso. Ahora tocamos ya el aspecto puramente comercial, que representa al menos el cincuenta por ciento de las posibilidades de éxito. Créame, hay que hacer campañas de publicidad sistemáticas, ya no es válido eso de que «el buen paño en el arca se vende». Una prueba bien convincente de que la organización inteligente da pronto sus frutos es el notable incremento de lectores dentro de su país, y el auge que ha tomado el teatro, gracias a la extraordinaria labor que viene haciendo en ambos terrenos el Ministerio de Información con sus intensas campañas de cultura popular. En cambio, es lástima que no se haga gran cosa por parte de los editores con miras hacia fuera. Mire, aquí tiene ejemplos bien patentes...

Mientras me dice esto, Paul Werrie saca de entre sus papeles varias revistas extranjeras donde aparecen numerosos anuncios de editores de distintos países, menos de España, y especialmente el suplemento literario del «Times», que contiene bastante publicidad de editoriales franceses y muy abundante de las italianas, mientras que no aparece ni un solo nombre español ni una línea de anuncio de nuestros libros.

—La publicidad sola no basta, me parece indispensable que existan agentes en el extranjero para mantener relación directa con los editores y cogerle el pulso a la realidad de cada momento. Lo digo con tanta más libertad cuanto que soy hombre calificado para ello. Quiero insistir en que es necesario admitir consejos, dejarse orientar para programar las cosas de la manera más adecuada a cada caso y a cada terreno, y convencer también a los escritores españoles para que salgan de su concha, que hagan la experiencia del extranjero y puedan tener intercambios con sus medios equivalentes. Son muy útiles casos como Gironella, García de Pruneda, Goytisolo, que pueden conversar en francés y prestarse a entrevistas. La Feria del Libro en Madrid y en algunas provincias puede ser también buena ocasión para reuniones con gente de fuera.

PAUL WERRIE

Nacido en 1901. Estudios universitarios, Filosofía y Letras, Filosofía Clásica. Licenciado.

En 1927 publica poemas vanguardistas titulados D'Occident y viaja por el extranjero, especialmente por Europa y África. Visita España en 1932. Nace su vocación de hispanista, interesándose por el teatro de Lope, Calderón, Tirso, Lorca... y también por la obra de Eugenio d'Ors y por los toros.

Funda con Pierre-Louis Flouquet el Journal des Poètes y publica varios libros, entre ellos La légende d'Albert I (1935) y Théâtre de la fuite.

Reside en Madrid de 1945 a 1961 como profesor de francés y colaborador de revistas: Ateneo, Arbor, Insula, Les Ecrits de Paris.

Ya en 1925, en colaboración con Francis de Miomandre, había traducido al francés los Poemas del cubano Mariano Brull, traductor de Valéry.

Otras traducciones de Paul Werrie: Entre Hendaya y Gibraltar, de Ramón Serrano Súñer; Un millón de muertos, Mujer, levántate y anda y Ha estallado la paz, de José María Gironella, así como El Japón y su duende, del mismo autor; El metal de los muertos, de Concha Espina, y libros de filosofía de Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Fernández de la Mora y Leopoldo Eulogio Palacios.

En la revista La Table Ronde viene dedicando desde hace años un gran interés a la cultura española, que se ha traducido incluso en algún número extraordinario sobre España.

Paul Werrie también es el autor de un libro de gran éxito: L'amour à l'espagnole.

Paul Werrie
el AMOR

**A
LA
ESPAÑOLA**

SAGITARIO



raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

PEDRO MATA

(Madrid, 1875-1946)



¡Ojo al dato! Pedro Mata Domínguez nació en el número 2 de la actual calle de Cervantes, antigua de los Francos. Es decir, en la casa dieciochesca que se levantó en el lugar donde estuvo el casón en cuyo piso segundo murió Miguel de Cervantes. (Ya famoso, a Pedro Mata le hacía mucha gracia decirnos que cuando él muriera, si se quería señalar la casa donde nació, el Ayuntamiento y los eruditos andarían locos para decidir dónde colocarían la lápida de Pedro Mata, si más alta, o más baja, o a la derecha, o la zurda de la lápida que recuerda que allí murió Cervantes.) Otro dato: Pedro Mata Domínguez nació el día 28 de diciembre, conmemoración de los Santos Inocentes, día mismo, tres años antes, en que naciera su «envidioso émulo» —guaseaba Mata— don Pío Baroja. Y entre nacimiento y muerte, sesenta años larguitos dedicados al chiste fácil de vivir de la pluma, como los pájaros. Sino que hay águilas reales y pardillos. Un tercer Un tercer ¡ajo!, Pedro Mata Domínguez fue nieto de aquel famoso doctor don Pedro Mata y Fontanet (1811-1877), natural de Reus, quien, además de diputado y senador del Reino, de catedrático de Medicina Legal y Toxicología de la Universidad de Madrid, fue aficionadísimo al cultivo de la literatura..., sin que Dios le llamara a este cultivo, y de quien Bretón de los Herreros, su vecino de inmueble y piso, escribió para colocarla pegadita a su puerta, en la escalera, esta cuarteta:

Vive en esta vecindad
cierto médico poeta
que al pie de cada receta
pone Mata... y es verdad.

Sino que antes, el poeta doctor, irritado de que tocasen a su puerta tantos poetas bohemios y musas ligeras de cascos, decidió colocar una tarjeta con este siniestro pareado:

En esta mi habitación
no vive ningún Brutón (sic)

Pero volvamos a Pedro Mata Domínguez. Quien durante su adolescencia se entregó con pasión a la lectura, pues que tenía a sus alcances, mentales y manuales, la nutrida biblioteca heredada del abuelo, que fue médico de centenares de eminencias de su época. Como es canónico, Pedro Mata empezó escribiendo versos —sensibles y retóricos— dedicados a Ella, a Ellas. (Para ella, para ellas, fue el título del librito poético en el que Mata reunió una selección de tales versos adolescentes, un poquitín retocados, pero sin perder su retórica ni su sensiblería.) Cansado de escribir poemas sin éxito, decidió escribir comedias y esbozos dramáticos, algunos de los cuales llegó a estrenar con éxitos pálicos. Este segundo fracaso le empujó

decididamente al periodismo, en el que triunfó en seguida con sus crónicas ágiles y su gran capacidad para recoger y sintetizar «los hechos y las palpitaciones» del momento. Fue redactor de El Español (1901), El Nacional (1903), El Diluvio (1905), La Correspondencia de España (1907), A B C (de 1910 a 1925)...

Lo que ya no me parece lógico es que habiendo ganado Pedro Mata el primer premio en el «Concurso de Novelas del Siglo XX» convocado por la editorial Enrich y Cía.—que la imprimió— con la suya titulada Ganará el pan, que es una excelente obra, se desanimara de este género tan popular, y no volviera a publicar otra novela larga hasta 1916. Porque novelas breves publicó varias en El Cuento Semanal, Los Contemporáneos, El Libro Popular, La Novela de Bolsillo...

El gran triunfo de Mata como novelista le llegaría en 1916, con su segunda novela larga, Corazones sin rumbo, premiada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, juntamente con las novelas Volvoretta, de Fernández-Flórez, y El pecado de San Jesuquito, de Francisco Camba. Desde 1917 hasta 1936, Pedro Mata, con Alberto Insúa, Joaquín Belda y Wenceslao Fernández-Flórez, formaron el póquer de novelistas más leídos y admirados en España. ¿Que cómo pudo acertar en 1916 quien no acertó en 1904 con una primera novela mucho mejor que la segunda? Suerte te dé Dios, hijo. Es decir, suerte, pero no tanta en el caso de Mata, pues que éste puso de su parte «la intuición» del acierto: cultivar un género literario en consonancia con los gustos de los lectores «del momento». Quienes, entre 1916 y 1936, buscaban con avidez las novelas en las que se mezclaba con tacto el naturalismo erótico y su expresión sin salirse del buen gusto. Aclaro más: la novela galante reavivada por criaturas burguesas en ambientes burgueses... tirando a ricos.

Yo que conocí a Pedro Mata en su época de triunfos y nutridas reservas económicas, y que me tomé con él —en el Colonial, en el Levante, en el Puerto Rico— bastantes cafés con medias tostadas, que él pagaba con generosidad rumbosa, le oí lamentarse de la injusticia que cometían con él los «críticos literarios de altura» y los historiadores de la literatura española, negándose a reconocer sus méritos, y sin concederle siquiera cuatro líneas en un rincón de sus libros de testimonio histórico.

Cuando yo le traté, a Pedro Mata le encantaban los sombreros hongos, los botines claros, los gabanes con cuello de piel y los bastones francamente defensivos. Y ya tenía —era ligeramente rechoncho y abolsado— un rostro, siempre bien afeitado, de señor cura párroco con feligrésia de primera.

matar la lluvia

Por CARLOS - M. PERELETEGUI

TAM, tam, tam, tam... Las ocho de la tarde.

- Si quieres puedes irte.
—¿No me necesita?
—No, Andrés. Cuando quieras puedes marchar.
—Llueve.
—Ya. Lleva siete días lloviendo.
—Es odioso. ¿No le parece a usted que la lluvia es odiosa?
—Sí. Es molesta.
—¿Molesta? Más que molesta, don Ramiro. Es..., es..., ¿cómo le diría?
—Desesperante.
—Eso es. Desesperante. Irritante... Insufrible... La lluvia es tremenda, ¿no le parece? Espantosa.
—Bueno, no te excites. Siempre te pasa igual cuando llueve, ¿no?
—Sí señor.
—Deberías ir al médico.
—Me recomendaría vivir en un clima seco. No es solución.
—Ya.
—¿A usted no le parece que el cielo gris es un tormento? No entiendo cómo se puede uno sentir bien con el cielo así.
—No creo que sea tan dramático como tú lo pones. ¿Cómo se puede ser feliz estando gris el cielo? Pues muy sencillo; simplemente pensando que estás vivo, que tienes ocasión de comprobar que efectivamente el cielo está gris. Sintiendo cómo la lluvia te moja la cara.
—La lluvia en la cara es insoportable, don

Ramiro. Si yo supiera, escribiría algo tremendo contra la lluvia. Un enorme insulto. Un ataque despiadado contra esa agua que nos cae encima, implacable, soez casi.

—No es para tanto, Andrés. Además, mira; ahora parece que hay una clarita. Puedes aprovechar para salir.

—Sí. Perdóname si le he molestado. Debería saber ya cuándo quiere usted quedarse solo.

Andrés se levantó perezosamente, poniéndose la gabardina y ciñéndose el cinturón. No tenía ni pinta de ganas de salir a la calle. Hubiera preferido cien veces quedarse allí, sentado, aunque fuera sin hacer nada, ordenando documentos en orden, sacando la punta a un lapicero o comprobando con la yema de los dedos la aspereza del papel de barba.

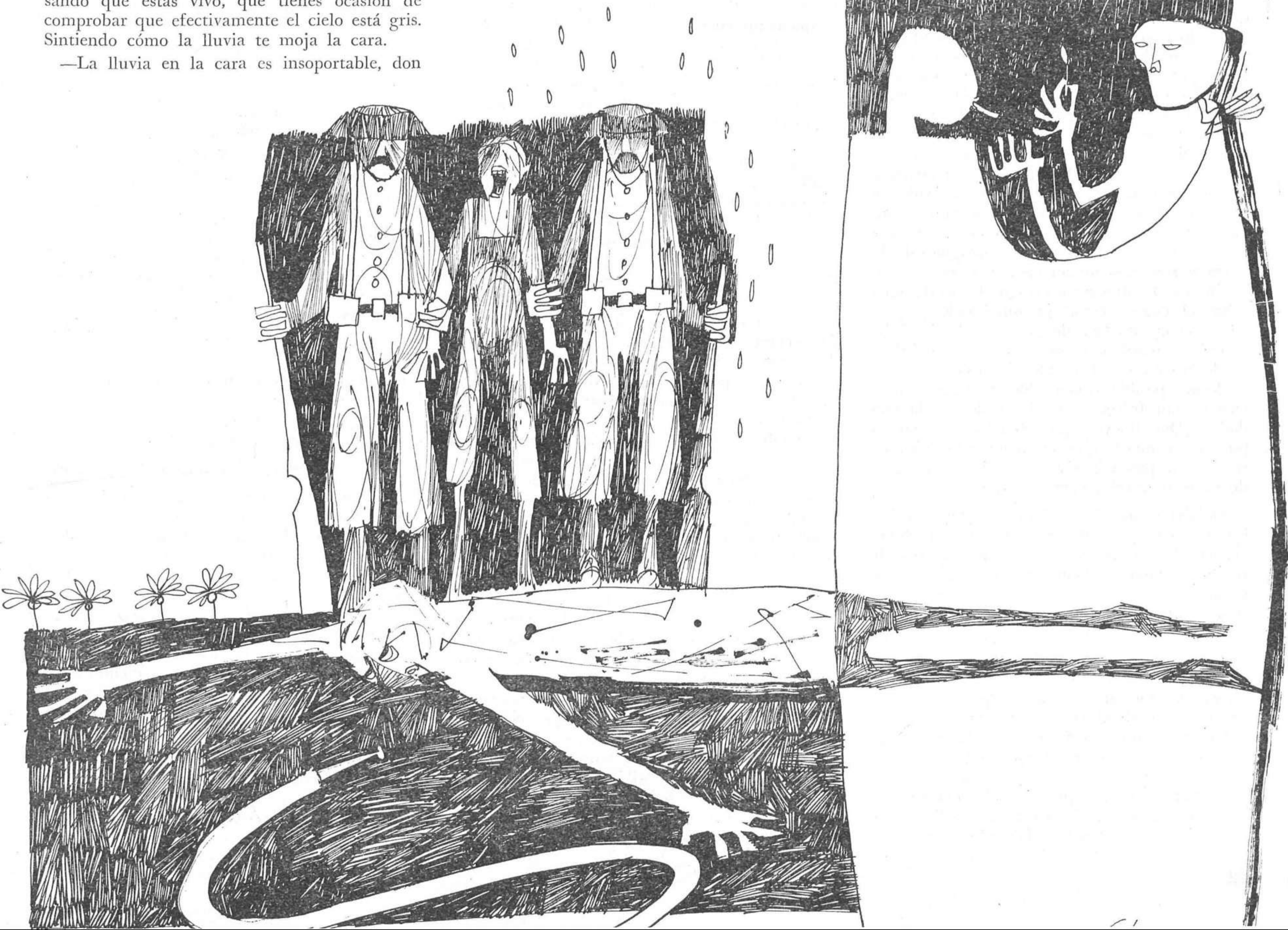
—Hasta mañana, don Ramiro—dijo al salir del despacho del notario.

—Adiós, Andrés, hasta mañana.

Salió al pasillo y en la casa sonó el abrir y cerrar de la puerta de la escalera. Al principio se escucharon también sus pasos sobre los primeros peldaños. Luego, nada. Andrés ya estaba en el portal, subiéndose el cuello, sintiéndose profunda, medularmente deprimido ante la perspectiva de tener que andar bajo la lluvia. Tentó el monedero dentro del bolso y supo que tenía dinero suficiente para tomar un taxi, pero el problema era encontrar un coche libre. Con aquel día infernal... «Infernal—pensaba—. El infierno debe ser así. Si en el infierno hay al-

gún padecimiento físico, debe ser éste; ver siempre un cielo gris y sentir sobre la cara una constante lluvia, tozuda y densa, isócrona, que cae y cae formando charcos y nos hace chapotear salpicándonos las piernas, calándonos los pies, ensuciando los zapatos; una eterna lluvia que nos fuerza a llorar lluvia, beber agua de lluvia, respira lluvia constantemente. Lluvia, siempre lluvia; lluvia todos los días, a todas las horas incontables de lo que no va a tener fin. Dormir en un colchón húmedo, tener la cara correosa, llevar gotas en las pestañas y el alma inundada, como un lago en el que van a estrellarse millones de gotas de agua por segundo.»

Eso estaba pensando Andrés, en el portal de la notaría. Pero la gente no parecía sentir excesiva afición por la lluvia. Caminaba, sí, más apresurada que de ordinario y alguno comentaba «vaya tiempesito, ¡eh!», pero todo parecía quedarse ahí. Entonces Andrés parecía experimentar una especie de odio hacia todos por no odiar la lluvia como él lo hacía, porque no les consideraba capacitados para valorar un cielo azul y deplorar un firmamento encapotado. No le parecía justo. Ni normal. «Todos éstos sí que deberían ir al médico», murmuraba. Y permanecía un poco más atrás del umbral de la puerta contemplando cómo se estrellaba la lluvia contra la acera. Los zapatos de los transeúntes estaban mate, como fofos. Como la barriga pelada de un perro ahogado en el río que encontró un día Andrés, cuando iba de merienda.



Todos, al pasar, hacían un chasquido, «chas, chas», que recordaba el crujido de una cucaracha bajo la suela de un zapato. «Todo es molesto con lluvia.» «Pienso en el mar. Tiene que sentirse irritado cuando le llueve encima. Recuerdo una vez que iba en barco y llovía. Resultaba chocante ver de qué manera tan descarada se mezclaba la lluvia con el agua noble del mar, que parecía hervir de indignación.»

Andrés no se decidía a salir. Miraba la calle, a veces, con expresión ausente y permanecía en el portal, como clavado, sin hacer un solo movimiento. Notaba que le dominaba la dejadez. Una sensación obsesiva de irritación le tenía incómodo. Algo se revelaba en él cuando llovía. Lo sabía. Estaba seguro. Algunos también lo habían notado. «No contéis con Andrés para nada. Está lloviendo.» Verdad.

«Cierto. Con lluvia no soy nada. O soy todo. Lo peor. No se me ocurre nada bueno, o hermoso, cuando llueve o, por lo menos, lo que se me ocurre no coincide con nada de lo que comúnmente se entiende por bueno o hermoso. En estos días habría que estar con una mujer para no sentir la lluvia. O borracho perdido. O durmiendo. O muerto para que la lluvia nos moje sin enterarnos... Habría que matar la lluvia. Pero, ¿cómo? Hay muchas cosas que no podemos destruir pese a sernos odiosas. La lluvia parece que se complace en representar en cada gota a cada una de esas imposibilidades que se nos van presentando progresivamente en la vida. Cuando llueve es como si todas, de golpe y porrazo, aparecieran en escena diciéndonos, gritándonos, calándonos con su evidencia, que nuestra insignificancia tiene que conformarse con aguantar y estar callada, o pataleando, ante lo irremediable. Cada gota es un imposible. La imposibilidad de ser más alto. Otra nos quiere decir que no seremos más inteligentes por más filigranas que hagamos. Otra nos grita que la enfermedad o la muerte nos aguardan sin remedio posible. Y así todas, cada una de ellas, con una martingala martirizante... Esto no deben verlo así los demás, al parecer. ¿Hago bien en pensarlo yo? Quizá debería agachar las orejas y calarme, como ante las demás limitaciones que me talan. A lo mejor me convendría confiar todo esto a un siquiatra. Ultimamente me siento cansado. Trabajo mucho. Debo estar débil, y por eso todo adquiere para mí un perfil demasiado cortante... Llovía. Seguía lloviendo. El informe meteorológico de la radio predecía que el temporal iba a seguir en todo el país y que estaba azotando con parecida o mayor intensidad al resto de Europa. No era cuestión de quedarse en aquel portal hasta que volviera a brillar el sol. Andrés acabó por salir, caminando pegado a las casas, maldiciendo a cada paso, chocando con todos los paraguas de la tierra y rugiendo de ira cada vez que un canalón roto le ofrecía un grueso chorro de agua sobre el cogote como preguntándole, «¡qué! ¿Te diste cuenta bien de cómo está lloviendo?». Andrés se acordaba entonces del padre del dueño de la casa, o del del alcalde, o del padre de cualquier posible responsable de aquella deficiencia, tan frecuente en las calles de la ciudad. «¡Que llueva, que diluvie sólo en el puñetero campo! ¡Que se ahoguen los labradores, que se pasan la vida pidiendo lluvia cuando hace sol y calor cuando llueve!»

Andaba como ciego, sin mirar dónde ponía los pies, con prisa por acabar. Sus pantalones estaban llenos de cascarías y notaba que la raya se estaba perdiendo a pasos agigantados en tanto que las vueltas adquirían un grosor desacostumbrado.

«Matar la lluvia. Eso es... Recuerdo que una vez soñé con ella, con la lluvia. Era como una pesadilla, claro. Es curioso. No, esto no es de ahora. No me sucede esto porque esté cansado, un poco débil como antes pensaba, ¡que va! Cuando soñé aquello no la hincaba, me pasaba el día paseando por ahí sin dar golpe. Esto es de siempre... ¿Cómo era aquel sueño?... ¡Ah, sí!; me parece que es el único sueño que recuerdo... A ver... Sí, así era. Estaba lloviendo, lloviendo insistentemente. Hacía años que llo-

vía. Vi un hombre que iba por la calle llevando en las manos el calendario de unos cuantos años, empapados en agua, con las hojas lacias, a punto de romperse. Pero nunca se rompían. Las calles estaban brillantes. Sí, era en esta misma ciudad. Reconocía perfectamente sus esquinas y sus gentes. Pero no había charcos. Parecía que cada gota encontraba un agujero por donde colarse y desaparecer, llegando hasta el centro mismo de la Tierra. Los adoquines parecían estar bruñidos. Los coches circulaban veloces, impulsados por misteriosas fuerzas, como flotando en el aire, a pocos centímetros del suelo. Y la gente se apelotonaba de vez en cuando en las esquinas asomando la nariz para ver si por la otra calle había vestigios de un probable cielo azul. Pero no. Todo se oscurecía más a medida que pasaban los días. Era un mundo denso, húmedo, blando. Los cabellos humanos estaban pegados a los cráneos, como si todos acabasen de ser rescatados de un naufragio. Cabezas blandas, llenas de musgo en las cejas y en las entradas del pelo, sobre la frente y en la nuca. Los perros se miraban asustados y cruzaban las calles con las orejas caídas y chorreando agua por la punta del rabo. En los tejados no había gatos. El hombre del calendario aparecía en todas las calles. ¿O es que eran varios hombres con varios calendarios?... Ya nadie hablaba de la lluvia. La admitían. La soportaban como un mal inevitable, como una constante presencia ante cuya incomodidad no ofrece ninguna eficacia colocar la escoba detrás de la puerta. Los ciudadanos se miraban y permanecían callados. Y se entendían. «¡Oh! —querían decirse— ¿cuándo acabará todo esto?» Aquello ofrecía el aspecto de un montón de impotencias. Una derrota total, aniquiladora. Un poder superior había machacado a todos, que continuaban caminando sin fuerzas, sintiendo sobre la cara el agua de la lluvia del mismo modo que antes —¿cuándo?— sintieron el aire tibio o el calor del sol. En el fondo de todo aquello existía un amargo sabor de esclavitud. Entonces no parecía contar nada, ni la ambición, ni el sexo, ni la codicia, ni el trabajo, ni la salud... Los hombres se habían difuminado bajo la lluvia y ya nadie era nadie, sino simplemente cuerpos mojados. Ni siquiera cuerpos; sombras de agua que caminan. Agua que se traslada en vertical de un lado para otro, buscando un calor que la evapore. Y así andaban desde hacía mucho tiempo. Tanto tiempo como el hombre de los calendarios pregonaba silenciosamente... ¿Y el ruido? ¿Dónde quedó el sonido de las bocinas de los coches, el murmullo humano de las calles, el grito agudo de los niños en los jardines?... Un solo, un único sonido; el del agua sobre las calles, sobre los hombros de los hombres, sobre los tejados y las hojas de los árboles. Día y noche. Día tras día y noche tras noche... Las voces sonaban a agua. Todo era lluvia, sonido, color, sabor a lluvia entonces, sin remedio, ¿para siempre?... Lo recuerdo perfectamente. Esta es mi ciudad. Todo me era familiar. De pronto me vi caminando, solo, por una gran avenida que antes, al anochecer, servía para pasear y para cortejar a las chicas. Ahora, entonces, cuando el sueño, estaba desierta. Las farolas parecían banderillas de agua, los bancos vacíos; todo parecía suave, lejano, extraño. Al final de aquella avenida, un gran jardín, casi un bosque, con patos, cisnes, faisanes. Los faisanes gustaban mucho a los niños, con su pechuga encendida, dorada... Y los pavos reales, de terrible graznido, constituían espectáculo cuando abrían su cola y dejaba boquiabiertos a los chicos. Ahora todo estaba hueco, abandonado. Las aves iban de aquí para allá, despistadas; las acuáticas habían abandonado el gran lago y los faisanes estaban tristes sin la admiración de los niños, mientras los pavos reales se escondían avergonzados para abrir sus colas sin la expectación de unas bocas redondas, de par en par. Todo era diferente. Por ejemplo, el templete donde tocaba la banda municipal los domingos por la tarde: estaba todo lleno de yerba y la yedra trepaba por sus columnillas rizadas ofreciendo un desolador aspecto de abandono y ruina. Mi

malhumor crecía mientras caminaba, calado hasta los huesos, mirando hacia arriba y fumando cigarrillos mojados. La arena estaba esponjosa y mis pies se hundían hasta los tobillos al andar. La cortina de agua era tan espesa que apenas se veía a unos cuantos metros. Todo era agua. Un océano que caía sobre la Tierra, indefensa y triste.

Ya no estaba en el jardín. Ahora andaba por las calles y a la vuelta de una esquina vi que la gente se paraba en las aceras y cuchicheaba mientras apuntaban con sus manos encalladas a un grupo de personas que rodeaban a un muchacho joven y despeinado que avanzaba entre ellas. «Ha matado la lluvia», decían. «Lo van a coronar de sol», pronosticaban. «Ha sido nuestro salvador», exclamaban algunos elevando su mirada hacia lo alto. Pero en seguida aparecieron dos guardias que disolvieron la manifestación y esposaron al muchacho llevándolo detenido. Las bocas de los transeúntes gritaron, pero el agua les caía sobre la lengua y sus sonidos recordaban los de un lavabo cuando bebe el agua que nos refrescó las manos.

—¿Dice usted que ha matado la lluvia ese muchacho?—pregunté a un hombre.

—Venga conmigo—contestó.

Le acompañé en silencio bajo la lluvia, viva. Atravesamos una plaza, pasamos ante un cine cerrado y recorrimos la gran avenida entrando en el enorme jardín. Anduvimos por sus senderos, pasamos junto al lago, un faisán huyó despavorido a nuestro paso y vi que las palomas tenían las alas pesadas y buscaban en vano un lugar sin humedad. Por fin llegamos a la rosaleda y el hombre, con un gesto de su mentón, me indicó...

—Vea lo que hizo.

Y entonces lo que vi fue un cuerpo humano tendido en el suelo, con todas las apariencias de un cadáver.

—Está muerto—murmuré.

—Desde luego. Es la lluvia—dijo.

—¿Cómo?

—Es la lluvia—insistió—. Acérquese más.

Me acerqué un poco, pero todo lo que veía era un hombre muerto, tendido sobre el césped y rodeado de rosas. Volví los ojos interrogantes hacia mi guía.

—¿Aún no lo entendió?... Fíjese en todo. ¿Ve esa manguera junto a su cuerpo? Estaba regando. Estaba regando las rosas bajo la lluvia.

—Pero él no era la lluvia. Sigue lloviendo aún y este hombre está muerto.

—Estaba regando. Nadie puede regar bajo la lluvia si no tiene que ver con ella. Era su símbolo. Su incongruencia exasperó a aquel chico y lo apuñaló. En cierto modo la lluvia está muerta. Las gotas que siguen cayendo son gotas sin vida; gotas que caen yertas... Y pronto amanecerá un día de sol. Un día de sol radiante y templado que nos haga olvidar la lluvia para siempre.

Por el pitorro de cobre de la manguera gris brotaba sangre aguada...

Sobre el cadáver de la lluvia continuaba cayendo, indiferente, la lluvia eterna.

—¿Quiere fumar?—me preguntó el hombre.

Al prender una cerilla, sentí un olor penetrante. Me desperté. Sobre la mesilla de noche se había consumido un cigarrillo y había chamuscado la madera. A la mañana siguiente tendría que dar explicaciones a la patrona. Miré el reloj. Apenas había dormido tres cuartos de hora. Por la ventana, entornada, penetraba la claridad de una noche de luna. Pensé que, efectivamente, en algún sitio alguien había matado la lluvia. Y me dormí de nuevo pidiendo a las ánimas del purgatorio que me proporcionasen cualquier sueño en una playa del Mediterráneo.

Si contara estas cosas a don Ramiro, seguramente me volvería a hablar de don Fernando, un siquiatra que es amigo suyo y no me cobraría nada por una consulta, «o las que hicieran falta».

II CONCURSO DE CUENTOS (10)

Mirenchu

Por ANTONIO CASTRO CASTRO

AQUELLA tarde el sanatorio había quedado casi vacío. Sólo resistían allí los enfermos graves. La última operación urgente había terminado hacia las siete de la tarde, aunque, más tarde, era ya noche: la Nochebuena.

Mirenchu, con su presencia de nieve, de seda, de pluma, pasó diciendo palabras cortas y sonrisas largas a los enfermos:

—Feliz Nochebuena, y que mañana esté mejor. Ya verá como sí. Yo tengo suerte. Por fin voy a cenar con mis padres. Ya estarán esperándome. ¡Felices Pascuas!

Y todo esto se lo iba repitiendo al dolor de cada uno de sus enfermos, que la querían, que intentaban sonreír. Uno lloró sin saber por qué. Casi todos le dijeron cosas inútiles y bellas. Epifanio no entendió la felicitación, y respiraba soledad, casi desesperación, quizá misterios. Mirenchu, aunque lo intentó, tampoco pudo sonreírle. Sonreír a la muerte.

Cuando quiso estar libre eran ya las nueve y media. Al mirar el reloj se turbó, sintió un escalofrío de nerviosismo y de alegría, y cantó, sin darse cuenta, mirándose al espejo: «Esta noche es Nochebuena.» Dio un salto: «Y mañana, Navidad.» Pero en el espejo tuvo una tristeza que manaba de abismos, como si su alegría fuera una injusticia. Los enfermos quedaban atados a la soledad, al silencio y a sus quejas discontinuas. Calló, se peinó con una cierta violencia, miró sus grandes ojos negrísimo, y, en ellos, como aquietado, estaba el sufrimiento de todos los sanatorios, de todos los hospitales del mundo. Pero duró su mirada un breve instante nada más: «Esta noche es Nochebuena.»

Por los pasillos, acostumbrados a la prisa callada de Mirenchu, se oyeron como picotazos duros. Era su taconeo femenino que huía. Y en los tacones resonaban soledades de enfermos, o quizá silencios que dolían, congostas, certezas.

En el vestíbulo no había nadie.

La incertidumbre.

Llamó por teléfono mientras pensaba en su madre: «Ya estará nerviosa. Son casi las diez.»

No había taxis en aquella parada.

Llamó a otra, y a otra, y a otra.

Tampoco contestaron.

Y se puso serenamente intranquila. Dejó de canturrear. Cerró la puerta de la calle. Miró hacia la blancura de las ventanas de los enfermos, hacia las ventanas iguales de los enfermos diferentes, calladas, y salió a buscar un taxi por las calles vacías y estrechas, una luz verde. Una esperanza.

Las pocas personas que encontró por las calles iban de prisa, quizá llenas de memoria y de cariño; quizá necesitadas. Sí pasaban coches particulares, pero no se veía ni un solo taxi.

El centro de la ciudad estaba desconocido, sin las muchachas densas de vida y movimiento de los quince años, sin parejas de novios recién-

tes. Y todas las personas tenían prisa, casi corrían, gritaban.

Los semáforos estaban desconectados; daban luz intermitente, amarillenta; ateridos.

No había guardias.

Pasó velocísima una moto alborotando todas las calles, todos los balcones cerrados. La conducía un chico joven, quizá un gamberro. Vestía un tabardo negruzco y llevaba una melena rubia larguísima, y leguis.

Pero no pasaban taxis.

Un matrimonio joven, con dos niñas, también buscaba un taxi para ir a cenar al pueblo, en casa de los abuelos. El hombre parecía blasfemar. La mujer estaba triste, y las niñas callaban avergonzándose del sufrimiento de sus padres solos.

Eran ya las once, y las campanas de la catedral llovían lentas, como voces lejanas y amigas, y tercas.

Mirenchu, nerviosa y segura de sí misma, dejó el centro de la ciudad. Se dirigió hacia

los suburbios, más sucios que nunca. En los suburbios había bullicio de villancicos, de bares, de solitarios reunidos que bebían.

Un perro negro siguió a Mirenchu lentamente, como pensando, y sin ladrar. Estaba solo y buscaba a alguien. Mirenchu no lo espantó. Se miraron.

La enfermera salió de la ciudad. En hora y media podría llegar a su casa. Sus padres estarían ya un poco nerviosos, pero esperándola. Eran trece kilómetros. No llovía, ni hacía viento. Tal vez pudiera nevar. Hacía mucho frío.

Mirenchu comenzó a alejarse de la ciudad, por la carretera de siempre. Iba sola. Tal vez la siguiera el perro desde lejos, con su soledad en la mirada. Ella iba de prisa. Y miraba los árboles, que estaban solos, sin bombillas, sin pájaros, sin hojas, sin niños. Eran chopos con nidos abandonados. Parecían las palabras de la noche, palabras de la luna tímida. Mirenchu, al distraerse pensando, disminuía su andar.

Al kilómetro «3» miró hacia atrás, para su ciudad, y buscó las torres de su iglesia, cerca

del sanatorio. La ciudad era una gran mancha amarilla, callada, sola, quizá enferma, que quizá respiraba como Epifanio; que quizá reía en penumbras como los enfermos en sus pausas, como los semáforos. Que quizá rezaba a solas.

Mirenchu ahora caminaba serena, pensando tristezas, llena de alegría, de esperanza. Iba sola, y sin miedo, imaginando las llamas rojas de los troncos negros de su cocina. Iba sola y llenando el cosmos, que callaba mirándola. Iba por la carretera, por el tiempo, hacia Belén, enterneciéndose con la ternura de la Virgen en aquel viaje de madre. Mirenchu iba hacia su casa.

De repente, sintió como que se quejaba la noche. Se paró un instante. Continuó andando y como escuchando un dolor. Sentía un ruido sordo y repetido, como de un motor cansado, lejano. Al torcer en una curva de la carretera, el sonido era más fuerte. Una moto estaba en el centro de la calzada. El sonido era demasiado fuerte, irritado. Y, junto a un árbol, un chico joven, con un tabardo negruzco, una me-

la estafeta II CONCURSO DE POEMAS (9 y 10)

literaria

AHORA QUE SE NOS HA MUERTO JACK KEROUAC
DEBEMOS ECHAR AL AIRE TODOS LOS RELOJES EN
LOS JARDINES DEL MUNDO OCCIDENTAL QUE AUN
NO HAN SIDO INVADIDOS POR LOS HIPPIES EN
BUSCA DE FLORES COMERCIALES PARA ESCUCHAR
COMO EL TIEMPO SE DIBUJA SUAVEMENTE EN
SUS COROLAS

—Detened los teléfonos, paradlos
en el instante mismo de su muerte.
—El nombre del profeta es un best-seller.
—Que nadie diga más, que nadie diga
menos que esto: se ha muerto porque quiso
tener razón hasta el final.

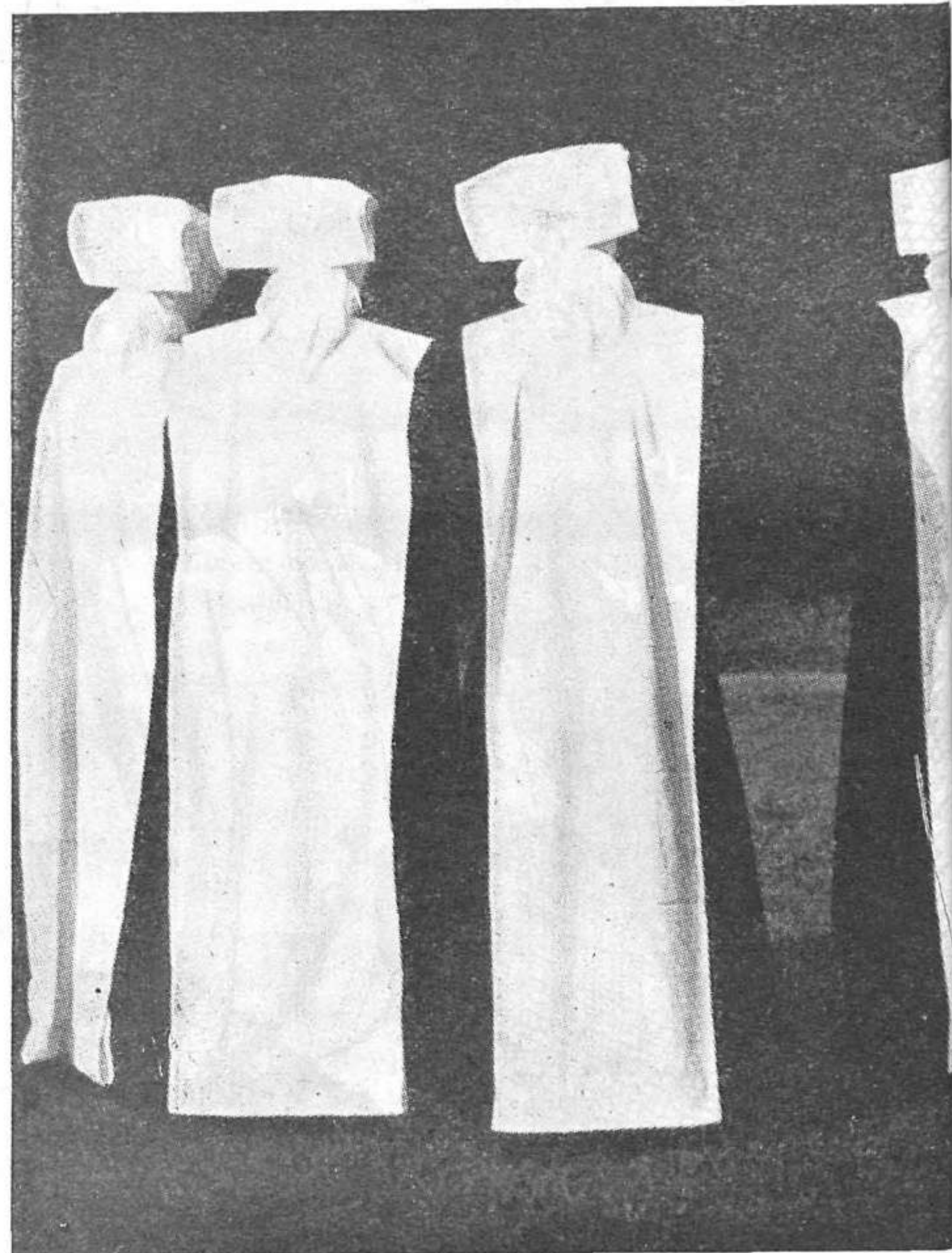
—Y ahora
que los beatniks se vuelvan tras sus ojos
y los clochards renuncien a sus pasos.
—¡El profeta, el profeta!

—Ved la Luna.
—Pero este stop no estaba aquí el domingo.
—Psss... Todos son caminos del Village.
—Sólo pregunto dónde está el profeta.
—Bah, bah. Propongo que se escuche pronto
el «Himno a la alegría» de Beethoven
como homenaje al hombre... (Bang! Boom! Plaf!)
—Estas son las palabras que Jack Kerouac
no hubiera consentido a sus espaldas.
—Clap, clap, clap, clap.

—¿Por qué aplaudís, por qué,
desterrados al fondo de los siglos?
Podemos falsear nuestras historias,
pero el tiempo del hombre se halla en ruinas.
—¿En dónde está el profeta? ¿Qué buscamos?
—Ah, las flores, amigos, tan hermosas
como los pensamientos que se callan.
—Ejem, digamos simplemente luego
que los Beatles no plagian las envidias.
El Moratorium Day será cerrado
si las acciones de las bombas bajan.
—Pero el profeta no, porque luchaba
por ver un siglo de otro tiempo.

—Bueno,
pero los beatniks, uf, se apartan pronto
de la fabricación de LSD.
—Si fue contestatario de las horas
perdidas en soñar, habrá peligro;
falsifiquemos sus albergues.

—¡Todos!



—Pero, ¿qué estupidez es ésa? ¡Callen!
Que diga el suplemento literario
del «New York Times» si la razón es joven
o se halla etiquetada en los museos.
—Sin el profeta el mundo es un museo.
—Los beatniks no se juntan en los puentes
para alabar al César ni enterrarle.
—Olvidemos la guerra.

—Nuestras guerras.
—Yo soy neutral, tú eres neutral, él fue.
—Y sin profeta, sin profeta, solos.
—Si canta Johnny Rivers su balada
puede haber paz.

—Sin el profeta nunca.
—Jack Kerouac mientras tanto nos advierte
que la ceniza es el principio de algo
tan firme como el ritmo de la guerra
en un night-club abandonado al baile.

ARTURO DEL VILLAR

lena rubia y larga, y leguis. Mirenchu se acercó, le habló, le gritó, le abrió los ojos; vio sangre. Estaba aplastado contra un chozo solitario, pero vivía.

Empezó a nevar menudamente. Y luego, sin saber desde dónde, caían copos grandes, separados, lentos. Y, de repente, el cielo se bajó y nevaba como a bandadas numerosas, como aplastando tercamente la tierra ocre.

Mirenchu le decía palabras escogidas al chico joven, que callaba y seguía sangrando. No pasaban coches.

La sangre rojísima parecía negra; salía de la cabeza, caliente, y se mezclaba con la nieve, blanca.

Y el silencio de la nieve era total. Tímido. Mirenchu miró los ojos apagados del joven, palpó la melena rubia y tierna y enrojecida a mechones.

Mirenchu se olvidó de la noche y del mundo. Se olvidó, una vez más, de sí misma.

A la mañana siguiente, Mirenchu y el joven estaban muertos.

Mirenchu había muerto de frío, junto al muchacho de los leguis y del alboroto. Un perro negro, triste, estaba junto a la moto, y no ladraba; aullaba como diciendo algo semejante a un alma. Cuando los policías quisieron retirar la nieve, helada, leyeron una palabra caliente, helada, y escrita con sangre: «NOCHE-BEN». La palabra estaba sin terminar y el perro parecía leerla.

Mirenchu había muerto de frío. Riendo.

O quizá de amor.

Durante algunas semanas un perro negro, un perro sagrado para los del pueblo, miraba el mundo como pensando. Pero una mañana más fría apareció muerto frente a la tumba de Mirenchu. Aquel día también nevó.

Y las niñas de la escuela, aunque era ya febrero, escribieron en la nieve de los prados verdes: «Nochebuena», y cantaban villancicos. Los viejos lloraban sin pena; hacia su infancia.

Desde entonces, en aquel pueblo, cuando nieva, los niños y las niñas de la escuela juegan

a escribir «NOCHEBUENAS» sobre la nieve, que siempre ríe antes de embarrarse, bajo el sol. Los mozos y mozas, como a escondidas, escriben: «MIRENCHU».

Los enfermos del sanatorio cuando llegan las Navidades deliran con muchas palabras. Uno, que no había conocido a Mirenchu, en una noche repetía: «Mirenchu, solo, para la moto, viene un perro, Mirenchu, troncos rojos, tengo frío, Mirenchu.»

Después calló. Para siempre.

Pero los enfermeros y enfermeras, y hasta varios médicos, no callaban. Parecían palabras derritiéndose. Como la nieve: «MIRENCHU, MIRENCHU.»

La mujer que siempre se olvidaba de sí misma.

Como la nieve.

Por eso se derritió.

Y ahora es ya memoria.

Un río para la sed del mundo. Sed infinita; de infinito. Una palabra: Mirenchu, Mirenchu...

EL GALLO CIEGO

CANTO III

¡Abre tus bocas cenagosas, vida, que aún no canté tu sexo de quimera!
¡Vino y noche sobre los olivos, sobre los pesares de mi rugiente andalucía y su estrellada feria encinta!
¡La muerte interminable de sus fiestas! ¡Y abajo, en el corral de vientos negros, tú, mi gallo oceánico!
Ay, qué dolor de sombras. En la quebrada cresta de pájaros febriles, cuánto deslumbramiento. La amantada leche olvida. Duerme el amor en henos. Y en el costado del dolor sudo mi canto extenso.
Y tú despertarás arrebatada por el reflujo de mi herida. Teme su torturante galopar y sueña. Tu emplumado dormir de hoja enredada, tu dejadez yacente crispera los halcones remotos, pero despertarás atónita, inculpada cuando ya vienen a soltar los haces del nuevo día espinoso los gañanes.
Así, la oscura cresta del engallado miedo canta.
El aterrorizado denuedo ya enceniza los frutos de la espesa oscuridad. Tú, yacente, masticas las trasegadas uvas del vacío que te mando, las maceradas hojas del otoño que hoy lloro y no tendrás ya paz hasta que el falso día te acoja, blanco, porque mi silencioso griterío es la verdad nocturna.

Duerme, duerme si puedes, mientras me confabulo con mi destrucción y con la hipocresía del rocío le miento flores al deseo.
Una noche bajé del gallinero azul. ¡Cuánta limosna da la luna y cuánta muerte nos reparte! Espliego blando fue mi fuga. La yerba tan sibila iba ordeñando abrazos de las ramas, cuando corría ya desolado.
El estrellado olivo errante copiaba nucas en tu sueño y en la fugacidad de tu yacija yo fundaba mi canto.
Ahora, esta noche en que se erizan mis caballos de musgo y toda la humedad de mi tristeza espanta, ahora que el lodo del amor se fermenta y sus manzanas ácidas gotean sobre tus muslos sosegados, ¡despierta, no te entregues al tránsito! ¡Rebélate contra esta belleza de tu muerte aprendida!
¡Pídele al sol oscuro su última explicación!

¡Ay, petenera en brazos! ¡Música lujuriosa de los cortijos veteados en cal y en sombra de la vida, encinta todo el ovario que enjalbega!
La creación te hechiza, falaz y engalanada de semillas de muerte!:
¡Su encabritada chispa verde no te prenda!
Mientras decae la estrella en los dormidos pájaros de una escarcha de cópulas, corre por estos campos que te pinto con mi rabioso canto mañanero, aunque bien es verdad que mi estrépito oscuro dura poco.
¡Alcaraván de uña celeste! ¡Llameada carne que una miel de muchacha desenreda!:
¡Desembrollad el caos de verdes aspavientos!
¡Tomad vuestro amor último, que yo no soy el gallo de la aurora!

RAFAEL SOTO VERGES



Grupo de danzas de La Coruña

MUSICAS DIVERSAS

Por CARLOS-JOSE COSTAS



LA Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, de la que Oscar Esplá y Antonio Iglesias son presidente y secretario, respectivamente, han comunicado las obras de compositores españoles seleccionadas para ser enviadas al Jurado Internacional de la SIMC. Los títulos y compositores son los siguientes: *Eloges*, de Angel Arteaga; *Obertura fonética*, de Ramón Barce; *Aschermittwoch*, de Agustín González; *Aura*, de Tomás Marco, y *Al*, de Eduardo Polonio. Ahora sólo cabe esperar que alguna sea de nuevo seleccionada e incluida en el Festival Mundial de Basilea, que se celebrará el próximo año.

EL Aula de Música del Ateneo de Madrid ha celebrado un breve ciclo de conferencias bajo el tema general de «El objeto sonoro. Acústica de Auditorios Musicales». La arquitectura y la física tenían la palabra. Antonio Pérez López, físico del Departamento de Acústica del Centro de Investigaciones Físicas L. Torres Quevedo, intervino, en primer lugar, sobre las Características físicas. En la sesión siguiente lo hizo el arquitecto Miguel Fisac, disertando sobre «Arquitectura y audición musical», y, por último, Vicente Bañuls Terol, también físico del L. Torres Quevedo, comentó los «Criterios de calidad acústica de salas».

Tres planos distintos del problema, cada día de mayor preocupación, que reunió Fernando Ruiz Coca, director del Aula de Música del Ateneo.

LA Delegación Nacional de la Sección Femenina ha publicado un folleto bajo el título Breve Historia de los Coros y Danzas de España de la Sección Femenina del

Movimiento. Un pequeño prólogo y un resumen de opiniones críticas publicadas en los países visitados, ilustrados con varias fotografías, vienen a darnos una imagen en «trailer» de lo que ha puesto la Sección Femenina por conservar y, sobre todo, por dar a conocer más allá de nuestras fronteras el folclore español, rompiendo el tópico de la exclusiva andaluza.

PUENTE Cultural ha proseguido sus tareas musicales con dos conciertos de especial interés en los que han intervenido el organista José Rada y el Cuarteto Renacimiento.

José Rada presentó en la capilla de la Ciudad Universitaria un programa con obras anónimas y de Ximened, Pisador, Trabaci, Valente, Frescobaldi, Lebegue, Daquin, Bach y Alain. Después de obtener en 1968 el premio de honor del Conservatorio de Madrid, José Rada está tomando vuelos de gran categoría en sus recitales. Domina y siente la música para órgano y progresa en seguridad en cada una de sus presentaciones.

El Cuarteto Renacimiento, integrado por Ramón Perales, Miguel A. Tallante, Carol R. Donnelly y Emma Ojea, dedicó su programa a obras del XVI y anteriores consiguiendo calidad y fidelidad.

DESDE el 27 de noviembre hasta el 7 de diciembre se ha extendido la I Semana Cultart de Introducción Musical con sesiones de especial interés.

Abrió la semana una conferencia de Roberto Pla, presentando las grabaciones de la Colección de Música antigua española que ha rea-

lizado Hispavox y que incluye hasta el momento el código Calistino S. XII y XIII y Antifonario, Mozárabe S. XI, Vihuelistas españoles, Monodia cortesana Medieval y Música Arábiga andaluza. La conferencia se completó con un recital de vihuela a cargo de Jorge Fresno.

Francisco Montes y Juan Claudio Cifuentes presentaron una «Introducción al jazz», con un recital de Teté de Montoliú. Pablo Guerrero, Adolfo Celdrán y Jaume Apnella ofrecieron el tema «Canción texto», y Joaquín Díaz pronunció una conferencia sobre el tema «Introducción al folk-song».

Tomás Marco presentó el disco «Música joven», con un concierto del Quinteto Koan, en cuyo programa figuraban obras de Haydn, Hindemith y Becker.

«El flamenco y los poetas» estuvo a cargo de Manuel Ríos, de la cátedra de Flamencología, de Jerez, con la intervención del cantaor Enrique Morente y del guitarrista Manolo Sanlúcar. Cerró el ciclo Carlos Tena, que trató el tema de la «Desmitificación del pop».

DENTRO del ciclo «Última hora» del Aula de Música del Ateneo de Madrid, Fernando Ruiz Coca, presentó a Tomás Marco en la autocrítica de su obra Vital, Premio Nacional de Música 1969. Este ciclo, cada día de mayor trascendencia, está recogiendo de una forma viva la música española de nuestro tiempo. Su importancia, por tanto, tiene el valor de preocupación por el presente de nuestra música y de testigo de una época. En su momento recogeremos en resumen estas regulares actuaciones, que están alcanzando un panorama completo de música, que aún espera la amplia difusión que le corresponde.

CARL Orff ha vuelto a la actualidad de Madrid con el estreno de su cantata escénica Historias de Navidad, sobre textos del Evangelio de San Lucas. La representación ha estado a cargo de Carlos Herons, en la dirección escénica, y de Luciano González Sarmiento, en la musical, con alumnos del colegio San Estanislao de Kostka. La Agrupación de Música de Cámara del colegio completó el programa con el quinteto en la mayor de Dvorak.

DESDE el 1 de diciembre y hasta el 15 de enero, Radio Nacional de España, dentro de su tercer programa, está celebrando unas semanas de música española, con obras de sesenta y dos compositores. Todos los días, a las siete de la tarde, se inicia el programa, que, salvo dos o tres nombres, está dedicado a los compositores de este siglo, lo que le convierte en algo vivo y trascendente en la línea de preocupación que debe presidir la actividad musical de la emisora. Por otra parte, muchas de las obras incluidas fueron grabadas con motivo de su estreno y no han sido interpretadas de nuevo. Asimismo, son intérpretes españoles los que tienen a su cargo casi todos los programas.

Los comentarios de las obras están a cargo de Armando Alfonso, Gabino Álvarez Alonso, Elsa del Campo, Manuel Carra, Emilio Ferrer, María Jesús Llorente, Tomás Marco y María José Morales.

El hecho de que gran parte de los títulos programados no hayan vuelto a figurar en los programas y el que, en consecuencia, tampoco existan grabaciones de los mismos



Narciso Yepes



Adrián de Peyer



Francina Gironés



Oralia Domínguez



Richard Angas

en el mercado, concede a estas semanas auténtico carácter de «primeras audiciones».

* * *

Los tres últimos conciertos de la Orquesta de Radio Televisión han presentado novedades bien distintas. El primero nos trajo la doble actuación como solista y director de José Iturbi.

Siempre hemos visto a José Iturbi como pianista, y sus actuaciones al frente de orquestas nunca nos han convencido. Así sucedió de nuevo en esta ocasión. Bien el concierto para piano y orquesta número 20 de Mozart, porque contaba con la colaboración del virtuoso que mantiene su dominio y que se ha encontrado más en su medio con los compositores anteriores al Romanticismo. Por el contrario, Rosamunda, de Schubert, y los distintos fragmentos de obras de Wagner no nos convencieron.

El programa siguiente estuvo a cargo de Igor Markevitch, que fue recibido con entusiasmo. Tras Euryanthe, de Weber, venía la novedad: el estreno mundial, encargo de Radio-Televisión Española, del Concierto para guitarra y orquesta, de Ernesto Halffter, dedicado a Narciso Yepes, quien se hizo cargo de la parte solista.

Ernesto Halffter, en las notas al programa, afirma su adhesión al principio tonal, lo que a nuestro juicio no parecía necesario. Aunque sí parece extraño que aclare que esa posición no significa el menor ataque a los que siguen otros caminos. Estimamos que la creencia en el sistema tonal se manifiesta, sin comentarios, con la propia obra, como la adhesión a otras tendencias. Ni en uno ni en otro caso ha de valorarse el sistema, sino la obra misma.

Y este preámbulo, que pudiera complicar las cosas, debe ir seguido de nuestro recuerdo admirativo por la Sinfonietta, de construcción tonal, para pasar a nuestra falta de entusiasmo por este Concierto, que utiliza los mismos procedimientos técnicos. Hay temas con auténtica gracia y otros con fuerza, como el del tercer tiempo, pero ni la búsqueda de equilibrio entre la orquesta y el instrumento solista, ni la obra considerada en conjunto nos satisficieron plenamente. Está la seguridad, la gracia de instrumentación de diversos pasajes, pero no nos pareció entre lo mejor de Ernesto Halffter, porque dentro de lo tonal está más cerca muchas veces de Falla que de sí mismo.

Igor Markevitch completó el programa con la Tercera Sinfonía de Beethoven.

De nuevo Igor Markevitch actúa al frente de la Orquesta de la Radio-Televisión, con la participación de los coros, dirigidos por Alberto Blancafort.

La primera parte estuvo dedicada a la Sinfonía de los salmos, de Stravinsky, cuyas dificultades fueron perfectamente superadas, para el logro de una brillante interpretación. Como segunda parte figuraba la Misa solemne para la Consagración de la Basílica de Gran, de Liszt, en la que actuaron como solistas de soprano Francina Gironés, el contralto Oralia Domínguez, el tenor Adrián de Peyer y el barítono Richard Angas. Tenía el aliciente de novedad, por una parte, y por otra, la belleza de algunos de los pasajes, en especial el Gloria y el Sanctus, aunque en conjunto sea más bien una pieza para lucimiento de coro y orquesta, de las que arrancan apasionados aplausos como consecuencia de los frecuentes «fortísimos».

Con este concierto se cerró la etapa de 1969, y para enero se anuncia la nueva presentación de Sergiu Celibidache, con obras de Cherubini, Mozart y Ravel.

MEMORIA DE ENRIQUE F. ARBOS

Por FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

(De la Real Academia de San Fernando)

A los diez años cumplidos llegué yo a Madrid. Quedaba Bilbao atrás, pero ya inseparable de los paraísos y de los infiernos de la niñez: sería ya para siempre «mi» ciudad y traía de ella la nostalgia de un colegio estupendo y la música como inseparable. Como llevaba un año de adelanto en el Bachillerato, mis padres me dejaron meterme más en la música. Nada más llegar supe la gran noticia: iba a tener un piano ¡y de gran cola! La casa, el piso vecino del que ahora vivo, se apretó para hacer sitio al mastodonte. Conoci por vez primera a los cargadores de pianos, a los que odiaría. Donnuco: pestes, reniegos, blasfemias, heridas a la madera del suelo, entonces con brillo a fuerza de golpes, a fuerza de «brochar». Mi gozo en el pozo: el piano, regalado por un tío mío que lo compró baratísimo a unas monjas que parecían despistadas, era precioso, bruñido, con las patas en garra, de caoba pero «Boiselot» de mil diablos, cascado, incapaz de sostener la afinación más de medio día. Gran desilusión, pero no para mi madre, porque la inmensa tapa albergó bien pronto mantón de manila, retratos, un Beethoven más fosco que el mismo original, flores artificiales. Pasma de las visitas.

Me pusieron profesora de piano, célebre en Madrid... y cobrando treinta pesetas al mes por dos lecciones semanales en su casa. Discípula de Zabalza, excelente música, tenía un método originalísimo para «colarnos» sin duelo no ya el solfeo más difícil, sino la misma armonía de Arin y Fontanilla. Vivía en un pisito galdosiano, como el de «Doña Lupe la de los pavos», frente a la iglesia de San Marcos. Había algo en aquellas calles, algo que ha desaparecido por completo y que añorándolo se hacia poeta Guridi: el sonar de los pianos, herencia galdosiana también. Martirio de los vecinos: los huéspedes de una pensión encima de mi piso, estudiantes que habían de oírme para avizorar a la sirvienta, me enviaron cuchufletas en forma de carta animándome a terminar de una vez con la «sonata patética». Mi madre les daba la razón a medias porque para ella la «pieza» era juego mientras que los ejercicios de mecanismo eran estudio serio.

No había más remedio: fue vendido el mamotreto por el valor de la madera y me compraron el «Chaschaigne» que todavía tengo, como tantos, piano duro, resistente, con más freno que pedal, ya sin adornos, ya sin aquellos candelabros pegados que quisieron ser de altar. No había más remedio porque mi familia, burguesamente, quería convertir mi afición en título y era necesario examinarse en el Conservatorio. Mayorcito, era irritante revalidar el solfeo en aquellas encerronas plagadas de crios nerviosos o atontados. ¡Viejo Conservatorio de la calle de Pontejos, sucedáneo del Real en ruinas! Era una casa grandísima —podía ser lo que describe Galdós como domicilio de los Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*— destartada, calurosa, maloliente. Veíamos a los grandes —Arbós, Pérez Casas, Cubiles—, a los buenos y a los pintorescos. A veces se juntaba lo grande y lo pin-

toresco en aquel trompeta Coronel, vestido de indiano, fosco pero increíble solista como lo era Luisa Chevalier. Pintorescas eran, sobre todo, algunas de «ellas» o gordisimas o loritos, mercaderes de notas y de recomendaciones, que buscábamos en sus pisos, también galdosianos, oscuros, humildes, recargadísimo de baratería ornamental. Muchachos del mundo del Bachillerato, poquitos: aumentó entonces la matrícula, pero casi toda de chicas. En teatritos como el Cómicó se celebraban a veces los concursos y los de piano y de violín eran, de verdad, reñidos: en violín caciqueaba Bordas al máximo, pero en piano la rivalidad de la línea «Fernández de la Mora» y de la línea «Tragó» era tan brillante como enconada. Unos cuantos, pocos, Argenta entre ellos, rodeaban al profesor más independiente, a Fernández Alberdi, excepción en tantas cosas. El respeto absoluto era para Fernández Arbós: el éxito, la barba, el ingenio, los periódicos, la esposa elegantísima y altiva, imponían el nimbo y la distancia.

La música estaba para mí en el Monumental, de Arbós, pero no siempre iba: era acontecimiento y premio. En cambio, tenía la música del café: mi padre, hombre liberal, tenía pasión por la tertulia del café; la tenía en el Cristina, cerca de la de Prieto, a quien admiraba, y allí me llevaba cuando el sexteto daba concierto «especial»: en mi «memoria de Enrique Aroca» he querido evocar la gracia de ese mundo. Por diez céntimos la silla y por nada a pie, lo que era mejor en verano bajo los árboles, otro mundo de música hoy muy pasado: la Banda Municipal en el Retiro o en Rosales. Antes de la gran época del disco, la banda sólo a medias nos parecía sucedáneo, y como entonces un director como Ricardo Villa era director de ópera y de conciertos y como era muy buena su labor de artesanía en las transcripciones, el concierto al aire libre tenía su importancia y su encanto. Los programas eran ambiciosos, desde la Quinta Sinfonía de Beethoven hasta *El Amor Brujo*, con sus canciones y todo: es recuerdo de los trece años, de los primeros empujones del cuerpo incandescente, el de la voz de una robusta «mezzo», Cora Riga, colocando los «ayes» de Falla entre las hojas. Había también, incluso en el aire libre del Retiro, la zarzuela, inseparable como ensueño de los pequeños burgueses que eran mis padres. Siempre en el mundo de lo barato: butaca sólo si era en la sesión de las cuatro en domingo; habitualmente delantera de «paraíso» en el Calderón. Todavía me sé de memoria el repertorio porque a mis padres les hacía feliz que yo tocara a las «visitas» arreglos de piano y uno, sobre todo, hace de Magdalena de Proust para esta época: el arreglo de *Las Dolores*, que obligaba a las manos cruzadas y al pasmo de los visitantes ingenuos.

Sí, lo del Monumental era el gran premio. Es dramático, bello y horrible el no tener imperio sobre nuestra memoria. Borrarse, si pudiéramos, para de vuelta a la «vez primera»... ¡primer Bach, primer Beethoven, primer Debussy! El Monumental era feo, destartado,

maloliente, pero inmenso y, por ello, barato: en el último piso, a peseta, había asientos individuales, un poco crujientes, pero individuales. En la adolescencia mía, muy tensa hacia adentro, muy gorda y fofa hacia afuera, aquello era de verdad «paraíso»: mis padres me veían ir con cierto orgullo, el mismo satisfecho ante mis lecturas, pendientes: mi padre me compraba los tomos que le pedía de la «Colección Universal», admirable—dos reales—, donde yo, con pedantería no corregida, escogía las traducciones de Kant por García Morente. El Monumental me parecía un glorioso capítulo de lo mismo. Jóvenes, pero mayores que yo: en una época de pornografía bastante suelta era «iniciación al buen amor» ver a las parejas arrullándose con limpieza: ese mismo cine, en las horas de cine, tenía fama contraria, ganada por la baratura, por el barrio y hasta por el mal olor («siga usted el olor», dicen que respondía un acomodador castizo a quien le preguntaban por los lavabos). Vestida la gente de domingo, aún por la mañana, cuando vestirse de domingo, hasta en verano, obligaba al traje azul y al cuello duro. En la adolescencia cálida, a borbotones, aquello era el encuentro con el gran silencio: se aclamaba también, pero sin el grito del fútbol y de los toros.

Arbós tenía para nosotros aureola mítica: barbas, ancianidad, elegancia, batuta en llama y ¡oh!, a veces, con «Tannhauser» y con la «quinta» partitura espectacularmente cerrada y gran gesto tribunicio. Luego, la crítica siempre respetuosa y la abundancia del Arbós como «noticia», bien de su casa casi museo en la plaza del Cordón, bien de sus famosas recepciones, muy frecuentes, seguras siempre cuando pasaba por Madrid algún artista de gran categoría y de mayor plumero, como Rubinstein. Ahora ya, pasados los años, con otras perspectivas, con la lectura de sus *Memorias* nos damos cuenta de que Arbós prolongaba, con la barba y con el lenguaje, la época de la Restauración, época no sólo española, sino época de la «seguridad», del gran capitalismo, que dejaba un hueco, mejor dicho, que colocaba en su sitio al «artista», conforme en el fondo, no conformista a través de la externa apariencia de eso, de las barbas, de cierta bohemia y, sobre todo, del entusiasmo. Ahora bien: en España, ese hueco, ese sitio, era inseguro, necesitaba de la defensa de cada día, tenía para el músico la inmensa dificultad de la música como cenicienta. Por eso, la indudable tendencia en Arbós hacia la facilidad, fue contrariada, felizmente y le obligó, quejándose, a realizar una obra casi heroica.

Hasta que en 1906 Arbós acepta la dirección de la Orquesta Sinfónica de Madrid no se estabiliza, de verdad, el mundo de los conciertos: después de la hermosa labor de don Jesús de Monasterio, por muy buenos músicos que fueran los zarzuelistas metidos a directores, por mucho empeño que pusiera un hombre como Bretón, Arbós es quien de verdad inaugura la «profesionalidad» de la batuta, aprendida en atril de Alemania y en pódium de Inglaterra. Heredaba Arbós algo muy importante y que tenía el Conservatorio como fuente: una espléndida técnica para los instrumentos de arco, violines especialmente, trasladada al violoncello con la «importación» del polaco Mirecki, importación que arraiga en Madrid a través de Juan Antonio Ruiz Casaux. Estaban también en el Conservatorio y en la orquesta los mejores instrumentistas de viento: Arbós fue, siguiendo a Bretón pero con más sistema, el que ligó indisolublemente Conservatorio y Orquesta Sinfónica. Aun los más cariñosos discípulos de Bretón—en otros lugares he tratado de alzaprimar esta gran figura de la música española—deben reconocer que lo único discípulo de la huella dejada por los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Ber-



lín al comenzar el siglo fue lo hecho por Arbós en cuanto a estilo y a programas. Yo pude todavía tratar a «fundadores» de la Orquesta Sinfónica que recordaban muy bien cómo las primeras series en el Real, muy cortas, eran para ellos algo «distinto» y el mismo Bretón lo confesó noblemente. El gran sacrificio de Arbós, el que no pudo hacer su amigo Isaac Albéniz, consistió en renunciar al fácil éxito del director «visitante» y domiciliarse de verdad en Madrid: tuvo que inventarse un dorado para la inevitable modestia en el vivir, pero la verdad es que los humildísimos músicos de esa época aprendieron a hacer de la orquesta «familia» y aprendieron también un real «señorío» del que son testimonio las fotografías.

Vuelvo un poco hacia atrás porque todavía en mi niñez de provincias pude vivir algo muy importante, verdadera creación de Arbós: el viaje anual a provincias de las orquestas madrileñas. No olvidemos que se trata de una época en la que están en mantillas la radio y el disco y el viaje sólo para privilegiados y, prácticamente, para nadie en lo que a música se refiere. Pues bien: el aficionado de provincias lee un periódico «nacional», conoce sólo de «leídas» los conciertos de orquesta, se engolosina de gusto y se enrabia de envidia con esa lectura. Tiene, sí, en su ciudad—Bilbao, Oviedo, Zaragoza, Pontevedra—conciertos, grandes solistas a través de las Filarmónicas y Culturales—he visto el programa de Gieseking en Linares—, cuartetos, pero falta lo fundamental, urgido más aún por las pobres orquestas de zarzuela o las de aluvión para algún «bolo» operístico: la orquesta sinfónica. No era indiferente, ni

mucho menos, que fuera Arbós el director. Contaba sí, indudablemente, su silueta de gran señor, lo muy en su sitio que estaba en la mesa más empingorotada y en la recepción más brillante, pero no menos el que presidiera de paso la tertulia de más categoría en el café, pues Arbós, noctámbulo, prolongaba hasta muy tarde, hasta hora desusada, la reunión hablando de música y de todo como gran contador de historietas, cosechero de anécdotas e inventor de chistes. De esa manera la llegada de la Orquesta Sinfónica era tan triunfal y más segura que la primavera misma. «La Sinfónica» tenía valor de mito. A poco de terminar nuestra guerra fueron a tocar a una pequeña ciudad castellana Ruiz Casaux y Tordesillas. Al bajar del tren el que desolado les buscaba y les encontró, al toparse con el violoncello les dijo: «¿Son ustedes la «Sinfónica?»»

Otro esfuerzo que coincide ya con mi adolescencia y mi primera juventud es el de la programación. Influiría sí, como recuerdo en otra «memoria», la inevitable polémica con Pérez Casas, pero el hecho está ahí: lo que supuso para nosotros, adolescentes, ver a un Arbós ya anciano y enfermo montar, después de muchísimos ensayos, *Le Sacre*, de Strawinsky, y ¡la suite del *Wozzeck*, de Alban Berg! Y tanta música española... Arbós llevaba muy a la europea el gran repertorio romántico, pero por eso mismo dirigía especialmente bien la música española: como ninguno Turina o *Las noches, de Falla*. Arbós, sí, dirigió bastante fuera de España, pasó de París y Londres al Eldorado de la excursión por Norteamérica, pero su programación es inseparable de

lo que ahora, por desgracia, es sólo recuerdo: el director «titular», dirigiendo toda la temporada, con programa para todo el año, para Madrid y para la provincia, punto de mira y de ilusión de los compositores, obligado, por eso mismo, a estar al día y a dar un juicio. No pocas veces el estreno se reservaba para las series de tarde, distintas en ambiente a las mañanas dominicales del Monumental.

Como en el caso de la Filarmónica, Arbós, sin hijos, quería a la Orquesta con amor y con celos: así, cuidaba bien de no ceder la batuta. Si acaso, si acaso, a un Kleiber para concierto memorable, tan alto, tal fuera de discusión y tan amable con la orquesta que contribuyó más que nada al éxito del mismo Arbós. Los españoles, de vez en cuando, dirigían... sus obras: menos trabajo para el director titular y más motivos de gratitud. No quisieron formar sucesores, o dejaban dirigir otras orquestas a los que no podían hacerles sombra: tenían miedo de jóvenes como Sorozábal, como Arámbarrí. El público no se quejaba porque la polémica, inevitable, entre sinfónicos y filarmónicos, se centraba en la admiración por el director. Y eran otros tiempos, hoy imposibles, en que la permanencia era motivo de entusiasmo y la fidelidad virtud cultivada. Arbós era un excelente director al que yo conocí con dos matices: una cuerda estupenda, hecha por él—con la ayuda del Conservatorio, no lo olvidemos—y un cierto descuido ya en el trabajo al detalle, dominado, eso sí, por grandes intuiciones de momento y por una cierta retórica en el gesto, especialmente para los finales. Ya he recordado que en algunas obras cerraba la partitura, innecesaria, incluso en las de gran repertorio: hizo Brahms cuando era opinión común lo del «rollo», hizo sinfonías de Sibelius. Con el Real de otra manera pudo ser un magnífico director de ópera wagneriana, y gozaba mucho con ciertos antecipos de lo que hoy llamamos «ópera en concierto».

Mucho contribuyó al prestigio de Arbós su graciosa, refinada, manera de hablar—algunos le propusieron que diera charlas al estilo de las de García Sanchiz—y su prosa, excelente, cuando escribió. Ya muy tarde, Arbós colaboró con bastante asiduidad en el *Ya* mientras preparaba las *Memorias*. Arbós, hombre muy de la Restauración, tenía como autor predilecto a don Francisco Silvela y por eso, más que de la gran retórica, de la que hacía preciosas caricaturas, gustaba de la ironía, de la sátira, del cuento bien contado, de la caricatura: esto mismo, sin duda alguna, junto con su manejo de los idiomas, contribuyó a darle una real, grandísima superioridad sobre los músicos de sus años, y no digamos sobre los músicos de su orquesta. Mis compañeros de Academia que le trataron señalan esa superioridad. Le echamos de menos al terminar la guerra. Los que conocieron su larga, dolorosísima agonia se hacen lenguas de su conformidad, de su espera religiosa ante la muerte. Murió en San Sebastián. Con sus ahorros, con la venta de un violín, según creo, se construyó una pequeña, deliciosa villa en Ategorrieta: tanto en ella como en la casa madrileña de la castiza plaza del Cordón brillaba el señorío, el buen gusto no sin su pizca de acento en la «representación», y no lo crítico porque ha sido tan socialmente cenicienta la música en la vida española que en la victoria «mundana» de Arbós había la mostaza de la pequeña venganza. Ahí están las *Memorias* para probarlo. Y ahí está la orquestación de *Iberia*, de Albéniz, a la que fue moda desdeñar un poco y que ahora, vista con perspectiva, se nos aparece como buen modelo de lo más difícil: la «recreación». También hay un hueco para la memoria de la adolescencia en su *Noche de Arabia*, redención de la *Moraima* que nos obligaban a estudiar en el piano.

Los cine-clubs españoles en 1969

CRISIS CINECLUBISTA, CRISIS FEDERATIVA Y ALGUNAS CRISIS MAS...

Por J. L. HERNANDEZ MARCOS

«Crisis» es concepto de moda. Crisis políticas, económicas, culturales, de conciencia... Los cine-clubs también atraviesan por su crisis, lo que quizá algunos aprovecharán para insistir sobre ese «sambenito» que siempre han colgado algunos a los cine-clubs: el «snobismo».

No. No debe hablarse de «snobismo», porque a lo largo de los últimos años, los cine-clubs han tenido ocasión de demostrar—en su gran mayoría—una gran madurez. ¿Puede negar alguien a estas alturas—salvo algunos distribuidores, por supuesto—que gracias a los cine-clubs, existen hoy las salas de arte y ensayo? Pero...

Pero lo que pudo ser el gran triunfo de los cine-clubs ha sido el motivo de sus crisis. Las salas de arte y ensayo pudieron ser los cine-clubs profesionales, o comerciales—como se quiera—, que pondrían al alcance del público medio unas obras de cultura hasta el momento sólo a disposición de los socios cineclubistas; pero la obligada estatura de sus precios limitaron estas obras a los escogidos económicamente... Deberían seguir siendo los cine-clubs los centros culturales-cinematográficos por antonomasia, con sus cuotas «al alcance de todos los bolsillos». Pero...

Otro «pero». Se produce una regresión. Los cine-clubs, gracias a las importaciones de la Federación Nacional de Cine-Clubs, pudieron salir de las rutinarias sesiones con películas de distribuidoras comerciales, o con películas de la Filmoteca, que al fin agotaban en seguida. Los cine-clubs españoles pudieron contar con obras de primera categoría y con primicias nacionales, como Losey (*The criminal, The boy with the green hair...*), Milos Forman (*Cerny Petr*), Jan Nemeč (*Diamantes de la noche, Los mártires del amor, Sobre la fiesta y los invitados...*), una gran parte del moderno cine checo, o yugoslavo, o húngaro; clásicos como Ford (*Lost Patrol*), Hawks (*Wagon Master*), Welles (*The magnificent Ambersons*), Jean Vigo (*Zero de conduite y L'Atlante...*). Las perspectivas eran hartamente gratas hasta que aparecieron las Salas de Arte y Ensayo. Porque a partir de este momento, la Federación tuvo que contemplar impasible cómo las vallas de los «royalties» iban convirtiéndose en altos y poderosos muros, imposibles de rebasar, a no ser con la pértiga del dinero. Las entidades productoras, o propietarias de los derechos de las películas, elevar sus «royalties» a medida que la demanda «arteensayística» proliferaba. La Federación



Un clásico del cine de humor:
«La fiera de mi niña»,
de H. Hawks



Nuevo cine del Este europeo:
«La fiesta y los invitados»,
de Jan Nemeč



Un gran clásico: «The wagon master», de John Ford

ya no puede conseguir películas por 100 ó 1.000 dólares. Ya no recibe ofertas. Tiene que buscar angustiosamente material que, siempre o casi siempre, ha sido ya contratado por distribuidoras españolas de «arte y ensayo», y cuando todavía llega a tiempo y tropieza con exigencias de 2.000 y 3.000 dólares. ¿Qué pueden hacer los cine-clubs ante esta impotencia federativa?

* * *

La Federación es consciente del problema a finales de 1968, comprobando alarmada cómo su economía no puede continuar por el ritmo que entonces se inicia, ante el encarecimiento de «royalties» y la imposibilidad de encarecer a su vez alquileres. Esta situación es planteada en la Asamblea Nacional, celebrada en el mes de febrero en Barcelona, y es ésta una de las pocas ocasiones en las que una Asamblea general resulta eficaz y seria. Se habla seriamente, se plantean seriamente los problemas y se arbitran soluciones, seriamente... De aquí surge el acuerdo de proceder a una reestructuración total de la Federación. Era hasta alentador contemplar cómo, pese a la gravedad de la situación, se manifiesta una preocupación federativa por parte de los cine-clubs. Como, recién cumplidos los diez primeros años de vida federativa, indudablemente como etapa de crecimiento y de afianzamiento, podría iniciarse ahora, en el año undécimo, que ha sido este de 1969, una nueva etapa de desarrollo cultural y económico. Así lo vimos bastantes de los que asistimos a la Asamblea de Barcelona y en esa confianza nos lanzamos a la tarea de cooperar a la reestructuración.

Pero lo que con tanta seriedad se había planteado, tropezó con la irresponsabilidad de unos, la alegría de otros, el juego sucio de alguno más... Apareció el «enfant terrible», el «chauvinista», el «revolucionario», el «subversivo»... La Junta Rectora de la Federación se convirtió en algo insólito, desagradable, asidero para oportunistas y advenedizos, que convirtieron los estudios de reestructuración en una oportunidad para manejar a su gusto, para medrar, para situarse, para hacer determinado proselitismo... Ante esta situación insostenible ante la que era impotente cualquier esfuerzo sano, llegaron las primeras dimisiones: La de su presidente, don Fernando Moreno Viñuales; la de su vicepresidente, don Manuel Villegas López, y la de su tesorero, don Luis Quesada Rodríguez. De los que quedaron, unos

lo hicieron por devoción a los cine-clubs que les habían nombrado y ante quienes deberían rendir cuenta, como fue el caso de los vocales de zona; otros quedaron de buena fe, aunque al final se equivocaron. Pero unos de buena fe y otros de... no tan buena, lo cierto es que la Federación llegó a una nueva Asamblea en el mes de junio, donde hubo que nombrar provisionalmente unos cargos que no podían quedar vacantes demasiado tiempo: vicepresidente, secretario y tesorero. Y la elección se verificó. La elección fue un índice de cuál era la situación real: El vicepresidente sale elegido por ocho votos contra cerca de treinta abstenciones. Se producen elecciones que recaen en individuos no cineclubistas, sino miembros de una comisión profesional de economistas...

La Junta provisional trabaja. A su modo, pero trabaja. Cancela contratos establecidos para importación de películas, reduce en un 50 por 100 los empleados de la oficina, abre expediente a los que quedan (expediente que luego se condena por injusto), hacen estudios para reforma de estatutos, que luego quedan en nada...

El balance de esta época provisional puede resumirse en tres puntos:

- a) Los gastos ocasionados por la reestructuración sobrepasan las 100.000 pesetas.
- b) Los cine-clubs no tienen películas que poner.
- c) La oficina, al reducirse en un 50 por 100 los empleados, es un desastre.

* * *

La crisis se resuelve satisfactoriamente el pasado mes de noviembre, en una nueva Asamblea extraordinaria, de veinte horas de duración, en la que se procede a nombrar una nueva y definitiva Junta Rectora. Presidente y vicepresidente (señor López-Tapia y señor Fages), secretario y tesorero (señor Montalbán y señor Ortiz Amor), vocal nacional (señor Pelayo) y vocales de zona (reelegidos), forman un equipo uniforme y con deseos de trabajar en serio. Nuevos planes de actuación dan nuevas perspectivas halagüeñas para el cineclubismo español. De forma intensiva, los nuevos hombres se disponen a trabajar por conseguir para los cine-clubs una Federación que, partiendo de nuevo de un momento concreto de su historia—aquél en el que la Junta Rectora fue presidida por el señor Moreno Viñuales,

hasta el momento el mejor presidente que los cine-clubs han tenido—, se orienta hacia nuevos caminos abiertos a perspectivas nuevas, a tono con los nuevos tiempos.

* * *

Mientras tanto, mientras la Federación luchaba contra su cáncer interno, ¿qué fue de los cine-clubs?

Gracias al estupendo lote de películas propiedad del Servicio Cultural de la Embajada Francesa y a la ayuda de la Filmoteca Nacional de España, pudieron irse defendiendo y salvar el enorme bache que la Federación había creado. Surgieron y se federaron nuevos cine-clubs, hasta completar el número de 210, que posee actualmente, frente a los 150 de hace un año. ¿No es extraño? Efectivamente. Pero la respuesta es simple. La crisis federativa en sus detalles no trascendió, hasta el punto de crear un estado de alarma.

La perspectiva actual para el cineclubismo es aventurado enunciarla. Los planes de la Junta Rectora de la Federación intentan contrarrestar el lastre de la actual situación de arte y ensayo, mediante nuevas fórmulas de importación y distribución, mediante acuerdos comerciales con distribuidoras, por lo que cabe esperar un futuro inmediato sin grandes sobresaltos.

Mil novecientos sesenta y nueve ha sido un año aciago. Un punto negro en la historia federativa. Un año a olvidar y, si fuera posible, a borrar de la historia.

Mil novecientos setenta debe ser el año de la recuperación y del auténtico desarrollo. Así sea.

NORMAS SOBRE EXHIBICION DE PELICULAS ESPAÑOLAS EN SALAS ESPECIALES

Por orden del Ministerio de Información y Turismo se regula la exhibición obligatoria de películas españolas en «salas especiales», por la que éstas cumplirán la cuota de pantalla o exhibición de largometrajes españoles según la fórmula siguiente:

- a) Con la proyección por cada tres días de película extranjera de uno de película nacional de largometraje declarada de «interés especial».
- b) En su defecto, y a falta de películas de «interés especial», con la exhibición de cortometrajes españoles que hayan obtenido protección económica del 30 por 100 o superior y de cortometrajes que hubiesen sido clasificados en categoría de «interés nacional» por la extinguida Junta de Clasificación y Censura.

EXHIBICION DE CORTOMETRAJES

Para que la exhibición de cortometrajes sea válida a efectos de la cuota de pantalla en salas especiales, su programación habrá de hacerse:

Mediante sesiones integradas en su totalidad por éstos; mediante su exhibición a lo largo del año, de forma que al término del mismo el número de cortos sume una cifra media, en metraje o tiempo, equivalente a las sesiones que hubieran debido celebrarse con largometrajes; mediante la exhibición indistinta de largos y cortometrajes que al término del año equivalgan a las sesiones que hubieran debido celebrarse sólo con largometrajes.

los films de la quincena

Por LUIS QUESADA

EN CAS DE MALHEUR,

de Claude Autant-Lara



En los últimos días de diciembre han coincidido en las pantallas de dos cines de Arte y Ensayo madrileños, sendas películas protagonizadas por Brigitte Bardot, una Brigitte con doce o trece años menos, desfasada de la B. B. de hoy, en plena madurez humana y artística, pero no por ello desdeñable de ver y admirar.

La lumière d'en face (La luz de enfrente), realizada por

Georges Lacombe en 1955, y En cas de malheur (En caso de desgracia), dirigida por Claude Autant-Lara tres años después, son dos películas llegadas a España con tan evidente retraso que sólo cabe considerarlas como obras pertenecientes a la historia del cine y no films de actualidad viva. Incluso dejaremos de comentar La lumière d'en face, que no pertenece a la historia del cine, sino al cu-

riculum de Brigitte Bardot, donde ocupa un lugar humilde y olvidado junto con películas de infima categoría rodadas cuando su protagonista no era aún B. B., ese producto comercial lanzado tan hábilmente por la cinematografía francesa para atajar la ofensiva americana con su sofisticada Marilyn Monroe, o la italiana con sus espléndidas Lollobrigida, Loren y Mangano.

Como obra importante cinematográfica, aunque no sea de las de primera fila, si podemos considerar En cas de malheur, dirigida por el veterano Claude Autant-Lara, sobre un argumento de Georges Simenon.

Autant-Lara está en la línea divisoria entre los realizadores que apresuradamente podríamos calificar de «malditos» y los comerciales. Maldito, porque frecuentemente sus películas han



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

TRASFONDO SOCIAL, PASIONES JUVENILES, EL AMOR COMO COACCION

ME complació ver en estos días Sábado noche, domingo mañana que no había visto cuando se proyectó por vez primera en las pantallas madrileñas, hace un par de años apenas. Perteneció a ese género muy discreto de cine inglés en el que parece juntarse felizmente ligereza y gravedad, dramatismo y humor, visión agrídulce de la vida, tono risueño, intención social no excesivamente subrayada y mucho menos tendenciosa.

Lo último no significa que no

haya tendencias nobilísimas en algunas películas u obras cualesquiera. Pero si las tendencias, sobre todo si son, como digo, generosas y nobles, no perjudican o no prejuzgan la calidad de una película, el adjetivo tendencioso, en cambio, posee un matiz claramente rebajador e incluso peyorativo. Y todo ello depende, como casi siempre, del resultado o más bien del espíritu total de la obra.

Muy lince o muy obseso tiene que ser quien aprecie en esta pe-

lícula sátira social, reivindicaciones de clase o, ya en el plano más individual del protagonista, rebeldía e inconformismo, términos que maneja el programa del estreno de antaño, el cual, a su vez, manejo yo ahora y que me sirve para orientarme bastante en datos y pormenores. En las carteleras de los cines apenas podemos enterarnos de algo y en la proyección pasan inadvertidas o no constan circunstancias que a mí me interesan sobremanera como simple espectador; tal, por ejemplo, si el guión de la película arranca o no de una obra literaria anterior y cuál podría ser su categoría. Que esto importa para una impresión libre y despreocupada de datos está para mí fuera de duda, ya que el espectador nunca acude desprovisto por completo de apoyaturas que contribuyen a su juicio y a su emoción.

Por de pronto, Sábado noche, domingo mañana se basa en la novela de Alan Sillitoe, probablemente del mismo título, el cual no deja de tener excelente resonancia literaria, al igual que La soledad de un corredor de fondo, otra magnífica película inglesa, tomada también de una novela del mentado autor. Y por cierto esta última es una de las películas que más me gustaron

en las últimas temporadas y a ella aludí con alguna holgura en estas páginas de LA ESTAFETA LITERARIA.

Sillitoe me parece un escritor que está dentro de una moderna tradición de la novela europea —tradición y modernidad son términos que no se excluyen— donde se alían sicologismo y objetivismo, preocupación por el destino personal e individual y exposición de un amplio panorama social. Los personajes se hallan radicados en un ambiente muy determinado, pero sus problemas y sus pasiones son suyos y no vienen a ser, en cierto modo, intercambiables. Los caracteres están descritos con vigor, quizá excesivamente recordados y netos, aunque siempre con sabor de verdad y de realidad humana y social, como digo.

Se aprecia a través del trasunto cinematográfico de la narración de Alan Sillitoe —versión que presumo muy fiel— que el director, Karel Reisz, se compeñetra sin esfuerzo con el tono y la intención del novelista y que responden ambos a una visión de las cosas y a una estética —si el término no resulta excesivo— muy semejantes. La película, en efecto, da una sensación de naturalidad y coherencia. Ya ello constituye por sí mismo una gran virtud.

tropezado con la censura o levantado regular polvareda en ciertos círculos sociales de Francia. Recordemos *Le petit soldat*, *Tu ne tueras point*, *Le diable au corps* o *Le ble en herbe*. Resulta «comercial» —y no es peyorativo— porque los temas tratados, su enfoque y fraseo cinematográfico atraen hacia sus películas las grandes masas de espectadores en el mundo entero.

En 1958 —y no olvidemos la fecha— Autant-Lara recibe el encargo de trasladar al cine una novela de Simenon sobre la corrupción y decadencia moral de un célebre abogado parisiense por obra de una alocada muchacha semiprostituta, a la que salvó de la cárcel tras un turbio asunto de robo.

Para encarnar a estos personajes se acudió a las dos máximas figuras del momento. El abogado sería Jean Gabin, en plena cúspide de su carrera. La muchachita alocada y sensual habría de ser Brigitte Bardot, que después de una pequeña serie de obras desiguales (*Manina*, *Futures vedettes*, *Doctor at Sea*, *Les grandes manœuvres*), en las que hizo pequeños papeles, había subido meteóricamente a la más furiosa actualidad y fama con *Et Dieu... crea la femme*. Para completar el reparto se llamó a Edwige Fenech para el papel de la esposa del abogado, y a Franco Interlenghi, que representaría al obrero amante de la muchacha.

Una historia interesante con actores de primera fila: un éxito de crítica desde su primera presentación en Venecia y un gran éxito de público. El segundo jalón importante en la vida artística de B. B., según ella ha confesado en repetidas ocasiones.

Evidentemente la película es ella. Por encima de la reciedumbre del tema, sobresaliendo de

la no muy convincente interpretación de Jean Gabin (excepcionalmente gesticulador para su papel), admirablemente dirigida como actriz y presentada como mujer, Brigitte Bardot llena con su sola presencia todo el film. Ya no es la gatita mona, ligeramente pícaro, plácidamente atractiva, de sus primeras películas. Vadin había realizado ya su labor de transformación: largos cabellos leoninos cayendo en cascada, ojos inmensos sombreados en negro, boca ancha y sensual... Así es Yvette, la alternadora de bar americano, ladronzuela de poca monta, inconsciente, pagadora con sus encantos, que acude al bufete del gran maestro parisiense para que la salve. Más tarde, convertida en su amante, hará del hombre un casi desecho humano, feliz con su suerte hasta el momento del tremendo final. Hay un interminable y magnífico tête a tête de esta criatura salvaje, bellísima, huidiza e incitante, que no sabe exactamente lo que quiere, aunque busca siempre abrigo en un mundo hostil, con el hombre poderoso que no ha sabido o podido encontrar la felicidad en su hogar y ahora la vive, aunque al precio de su humillación.

Si en 1958 el director francés, traduciendo cinematográficamente a Simenon, quiso reflejar la actitud de una cierta juventud, hoy este retrato no nos resulta válido. Pero si sigue siendo actual la historia, porque en el juego del amor, de la atracción sexual, de la soledad y el miedo, la humanidad se repite en esta relación vergonzante de dos seres distintos y llamados a encontrarse en una situación de mutuo complemento.

Claude Autant-Lara, realizador tenaz y consciente, buen conocedor del cine, hizo un film humano y estremecedor, valedero para hoy y para siempre.

El hecho de que Reisz sea checo, aunque formado en Inglaterra, no perjudica ni violenta aquella concordancia, pues indudablemente existe una sensibilidad de época y también un tono y espíritu que podemos llamar europeo y contemporáneo. Por el contrario, se aprecian indudables disociaciones cuando se ha tratado, en muchos distintos casos, de incorporar problemas y tipos de otros países y de épocas históricamente mal comprendidas.

Por todo ello tal vez la película muestra, dentro del estilo a que aludí, una especie de escepticismo sentimental, de desgarramiento pasional, un tinte ligeramente sombrío, el contraste de unos afanes vitales en lucha, aunque suave en este caso e incluso irónica, con coacciones morales; o más bien acaso, unos instintos refrenados por otros instintos, no se sabe si más sanos, como los del orden y el amor seguro.

Pues la acción se centra en la aventura amorosa de un obrero joven y despreocupado, ansioso de pasarla bien y de dar rienda suelta a sus impulsos. La pasión por la mujer casada, bien correspondida por ésta, encuentra correctivo violento en los puños de dos soldados hermanos y vengadores del marido burlado. (Aunque esta terminología tan española quizá no resulte apropiada

para el ambiente moral en que se desarrolla la película, por otra parte perfectamente normal. La temperatura pasional sólo es ligeramente distinta.)

Y el muchacho, todavía magullado, halla consuelo fácil en otros brazos jóvenes y apasionados. Por cierto que la actriz que hace el papel de la que puede considerarse novia definitiva posee un gran encanto.

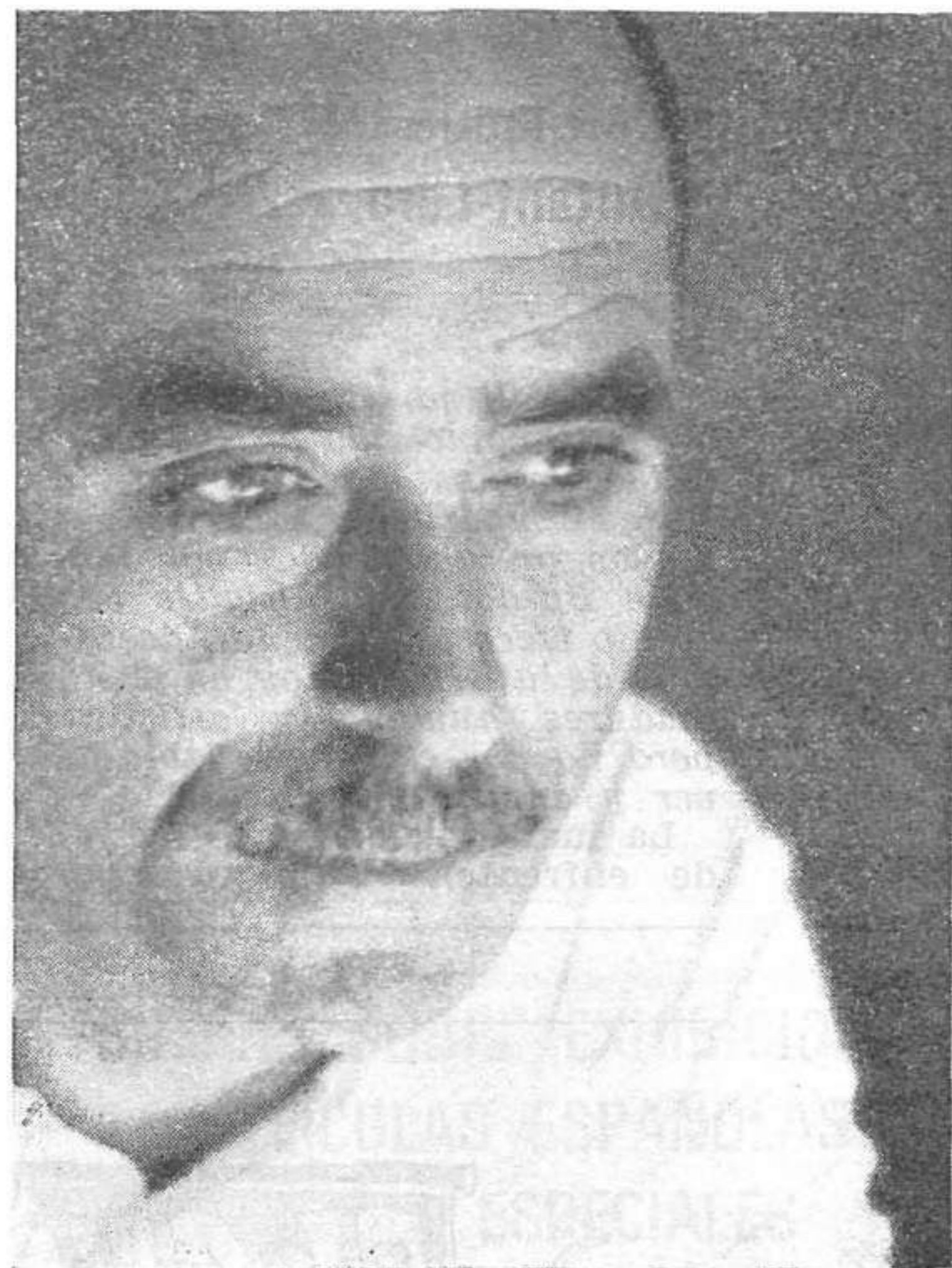
La circunstancia de que el fondo ambiental sea el del trabajo fabril y el de un suburbio de la gran ciudad no le presta a Sábado noche, domingo mañana especial dramatismo, ni tampoco a la acción ni a las pasiones. Bastantes películas italianas, por ejemplo —recuerdo ahora *El grito*, de Antonioni— tienen parecido ambiente, por lo cual puede hablarse de un popularismo que se observa a través de buena porción del cine europeo.

Pero hay otras semejanzas más directas, a mi juicio, con otras películas precisamente inglesas, cuales son *Cuatro en la madrugada* y *Alfie*, ambas excelentes. Se mezcla en todas ellas lo risueño con lo melancólico, los amoríos muestran con frecuencia un rostro triste, la vida continúa sin soluciones finales, no existen tesis claras ni conflictos terminantes.



DRAMA Y HUMOR EN EL MUNDO INTERIOR DE MARTINEZ NOVILLO

Por LUIS LOPEZ ANGLADA



Si afirmamos, de buenas a primeras, que a Cirilo Martínez Novillo le parece intolerable la idea de la muerte, habremos dado un paso importante para construir con visos de acierto la semblanza de este pintor.

Martínez Novillo se rebela, se indigna, ante la muerte. Y la muerte se venga colándose de rondón en sus pinturas, en esos extraños seres que caminan hacia la nada por paisajes de sombra o en el estatismo le esos campesinos a los que parece que ya les ha tocado entrar, sin mover los ojos, en la eterna quietud.

Cirilo Martínez Novillo, para vengarse del hecho implacable, se ha lanzado a vivir con la autenticidad machadiana del que sabe que hoy es siempre todavía y que no hay que dejar nada para mañana. Por eso, cuando se enfrenta al lienzo para retratar el paisaje que vio en su último viaje, primero se ríe al ver con qué facilidad va a dejar vivo para siempre el pueblo o los serrijones que tanto le impresionaron, pero, según va avanzando la obra, comprende que para que quede siempre viva es preciso asesinar antes la fotografía y recrearla en resurrección inmortal en paisaje que modifica el natural, que lo redime de su verdad. Y como todo esto exige siempre una crucifixión, Martínez Novillo deja de reír, y, todo lo más, se sonríe un poco tristemente, y borra aquí y allá, y todo se hace difícil, casi trágico, siempre —claro está— dramático.

El mundo interior de Martínez Novillo sería buena presa para un novelista a lo Cela que no tuviese miedo a expresar lo demasiado humano y acertase a definir lo decididamente espiritual. Aunque no pretendemos conocer a todos nuestros buenos pintores de hoy, si nos atrevemos a afirmar que Martínez Novillo es uno de los

más intelectuales de entre ellos. Quiso ir para escritor y quemó, en un aquelarre barrojano, sus escritos allá por el Cerro de los tres arbolillos. Pero todo lo que había leído y escrito se le quedó dentro, y eso no puede arrojarse al fuego tan fácilmente. Por eso, a veces, se le asoman sus sueños a través de los ojos de un poeta, al que retrata, o de una mujer, de la que pinta la cabeza como si se le estuviera yendo hacia un soneto.

A Martínez Novillo se le está poniendo el pelo blanco antes de tiempo. De la misma manera le ha madurado prematuramente la certeza de su vitalidad, y cuando charlamos con él, en su estudio de la calle de Hermosilla, nos sorprende que casi no hablamos de pintura. Allí se han refugiado problemas existenciales, actitudes que pretenden arrancarle a sus experiencias todo lo que pueda ser razón de frivolidad o, por lo menos, de superfluidad. Martínez Novillo quisiera, seguramente, romper su tensión vital en una pirueta hacia el humor. Pero, entendiéndose bien, no al humor que suaviza formas y dulcifica actitudes, ni al otro tan de moda ahora, que exhibe desvergonzadas valentías macabras. El humor de Martínez Novillo es el mismo que palpita en las frases amargas de don Francisco de Quevedo o en las ironías de Larra. Desciende, por la gracia de la altura intelectual, de los aguafuertes y las pinturas negras goyescas, pero se salva del excesivo realismo de Solana.

Martínez Novillo está ahora en ese instante en que se mira todo lo que se ha vivido antes con la actitud del que se ha aprendido bien la lección de la vida. A él le ha gustado escribir, a lo pícaro, su infancia y adolescencia, pero cuando ha llegado el momento de pintar su plenitud se ha dejado de bromas y ha puesto en ello el corazón.

Eugenio d'Ors nos habló magistralmente de aquello de las formas que vuelan y las formas que pesan. Nos debía haber dicho algo de las formas que duelen, de las que hieren algunas veces, de las que siempre preocupan.

Porque nada menos parecido a lo que hace Martínez Novillo que el peso o el vuelo. Y, en cambio, sí hay dolor y ternura, pena y rabia, desesperanza o burla, en estas formas, que han aprovechado —para más dramatismo— la manera impersonal de los abstractos como útil de construcción para sus figuras.

—En un principio—dijo no hace mucho a un periodista—, el movimiento abstracto no ha podido tener mejores intenciones, entre las que puede mencionarse la de liberar a la pintura de una serie de servidumbres, lo cual me parece muy interesante.

¡Y tan interesante! Si él pudiera, se liberaría de toda servidumbre, sobre todo de la que pudiera atarle a la rutina, a lo falso cotidiano, a lo que hace de un paisaje motivo de complacencia o de unos obreros objeto de belleza. Porque él es de los que piensan que no hay otra belleza que la de la verdad, y ésta no puede nunca copiarse. Como Pirandello, él sabe que hay tantas verdades como contempladores del objeto, y por eso lo que intenta, desesperadamente, es darnos su verdad antes de que la muerte se lo lleve; lo que ha visto en las gentes de su Vallecas infantil, que no eran ángeles, o en las trochas por las que ahora camina, que no son veredas de rosas. Seguramente por eso, cuando Martínez Novillo crea un retrato no necesita ver más que una vez o dos al modelo, y luego se dedica a la tarea agobiadora de crear a esa persona —parecida, claro—, pero sin necesidad de falsearla con aditamentos más o menos estéticos.

Y si no sale como él cree que es la verdad, borra el cuadro y lo empieza otra vez, y vuelve a borrarlo, y vuelve a comenzar.

—Entonces, ¿te interesa la posteridad?

Cirilo Martínez Novillo nos ha mirado como si con nuestra pregunta demostrásemos que no hemos entendido absolutamente nada de todo lo que nos lleva diciendo hasta ahora.

Y es para preocuparse cuando el pintor mira así, porque de lo que sí nos hemos dado cuenta es que no se le ha escapado nada de lo que ha vivido hasta ahora, que este hombre es uno de esos que saben ponderar lo que la vida les ha deparado en cada instante, que aciertan sobre lo que puede despreciarse y lo que es preciso admirar, que «calan» hasta el fondo a aquellos con los que conversa sin que ellos lo adviertan. Hay muchos madrileños así, y de eso les viene esa fama de que «las ca-



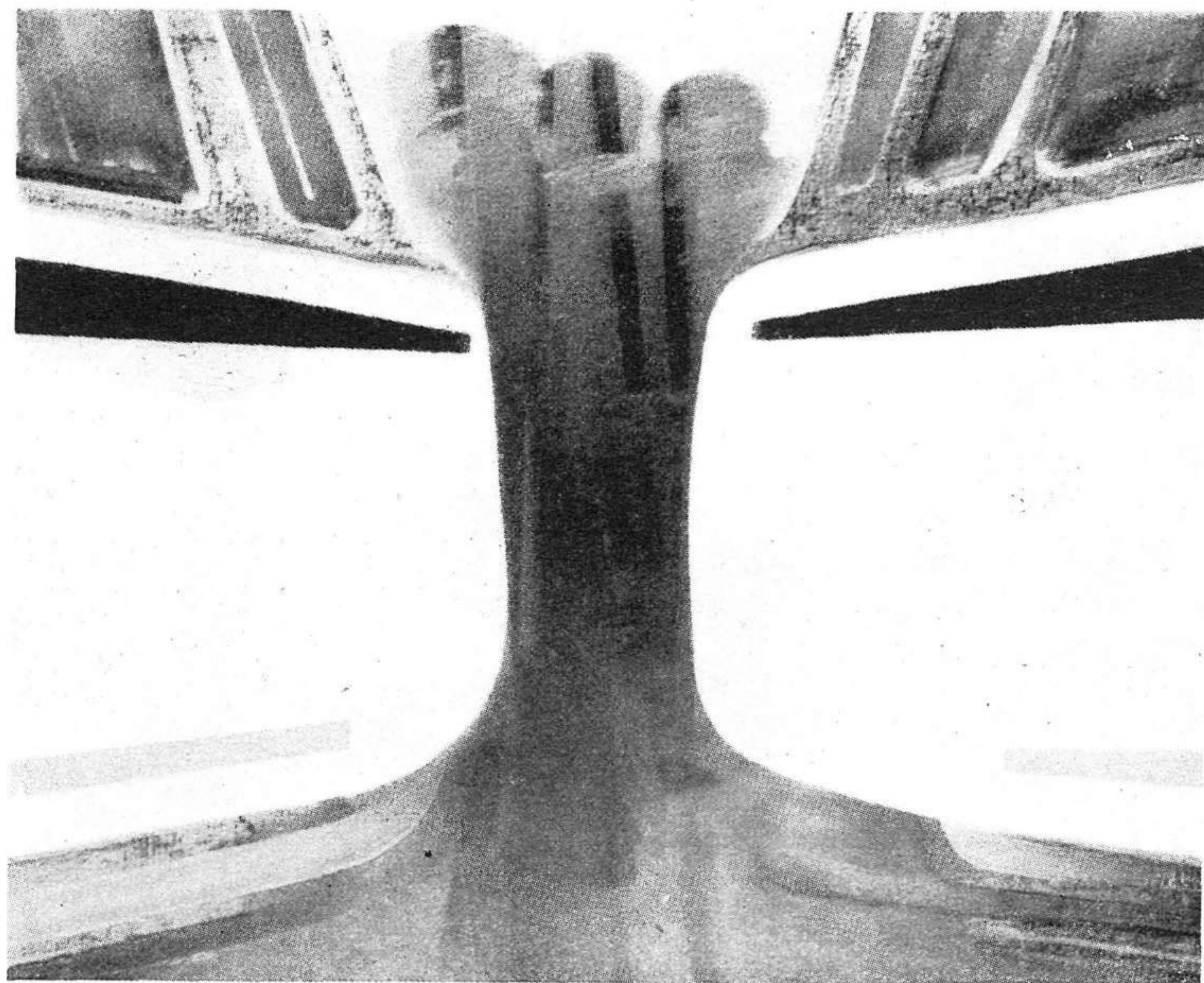
zan al vuelo». Pero no es fácil encontrar en el mundo de las artes y las letras estas interioridades.

Pero no es difícil el desorientarse cuando se quiere hablar de este pintor. Por lo menos los críticos de arte, cuando se han enfrentado, una tras otra, a las exposiciones de Martínez Novillo, se han visto obligados a confesar su asombro y su dificultad en cuanto a clasificación técnica. Gaya Nuño, el ilustre crítico al que siempre ha de irse a parar cuando de hablar de pintura contemporánea se trate, polemiza sobre si lo de Martínez Novillo es o no pintura abstracta y, al fin, afirma:

«La consecuencia es que fallan los intentos de catalogación para desventura de quienes sólo desean saber el "ismo" al que consagra un artista.» Y Ramón Faraldo: «Su trabajo no está entre formalismo e informalismo: está dentro de ambos.» Y más tarde: «Podemos verlo como materialidad enigmática y como confrontación humana.»

La posteridad si sabrá definir la pintura de Martínez Novillo. La calificará por encima de los que están sujetos a las escuelas que todo lo limitan y a los que se han amañado a un estilo que consideran personal. A Martínez Novillo—ya es hora de que lo digamos—no le importa nada la posteridad. Nos afirma que le da lo mismo que cuelguen sus cuadros en los palacios o que los arrinconen en un desván. A él lo que le importa es este momento, este instante en que los dos estamos hablando de distintas cosas en su estudio. Tal vez le esté importando que este instante pase, que el escritor se marche y que se pueda quedar a solas, frente al lienzo, para volcar, con ilusión primero, malhumoradamente luego, apasionadamente siempre, todo lo que la vida le ha ido dejando dentro del pensamiento a este vallecano, que no sabemos si se está siempre riendo de todo o está mirando a todo como el que mira una enorme tristeza.

AGUSTIN DE CELIS



Este joven artista realizaba hace escasos años una pintura tenue, aligera, sutil. En sus amplias manchas abstractas o neofigurativas había un trasfondo lírico entreve-

rado de ternura. Ahora lo hemos hallado en la Galería Kreisler, reinventando un pop penetrante, inquisitivo con raíces estrictamente hispánicas y un personalísimo tras-

fondo de ternura irónica. Lo más extraordinario es que esta reinención pop la logra Celis sin renunciar a su factura flotante, a su pigmento sabiamente resbaladizo y a su tenuidad exquisita.

Las singladuras bruscas son siempre peligrosas. Considero en cambio, perfectamente legítimo, que un artista relativamente tradicional se sienta interesado por la problemática del pop y llegue a ella sin renunciar a una factura tan personal, que resulta ya intransferible y se convierte en algo así como una segunda firma.

En el pop de Celis puede haber una fila de rostros atravesando verticalmente un cuerpo humano en actitud expectante. Puede haber también personajes insinuados, vueltos de espalda ante una soledad infinita o ante un mar sin orillas. Sea cual sea la anécdota, más importante que todo ello es la presencia de enormes superficies crdenadas en un sistema de horizontales y verticales que prestan al cuadro orden y misterio.

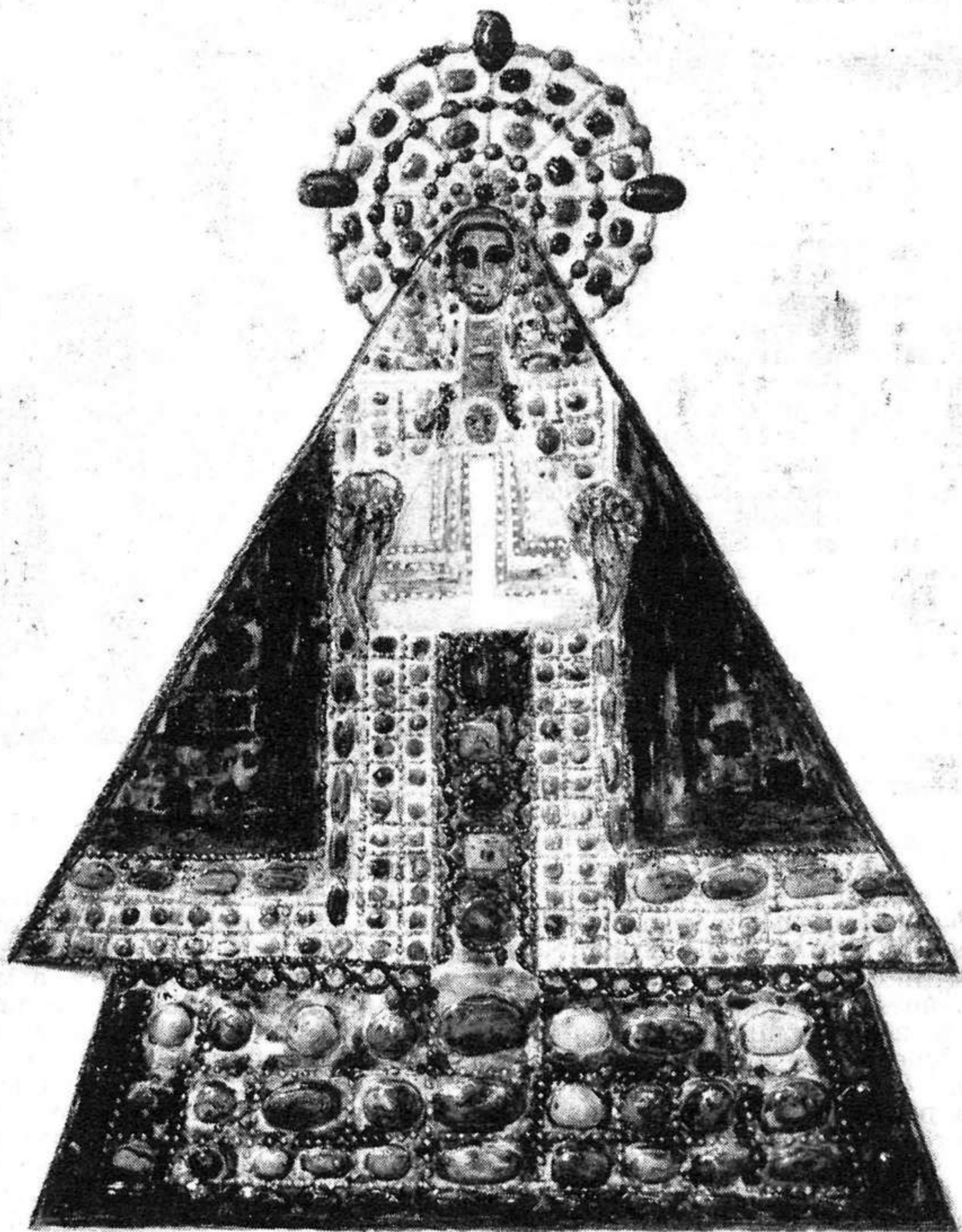
Estos lienzos tienen así una última intención especialista y amplios contrastes, logrados más por la pura presencia de las grandes formas que por trucos efectistas en la erosión del pigmento o en el quiebro de las líneas. Recuerdo a este respecto un tren en el que no hay más que la materia de la madera del vagón y el rostro desdibujado que se asoma a la ventanilla. Todo lo demás es dintorno, pero ese dintorno actúa aquí como una forma más que intensifica la soledad, y no como fondo neutro de la composición.

Hay muchos senderos a recorrer tras esta exposición llena de originalidad y creo que el joven pintor Agustín Celis logrará caminar por ellos hasta la resolución final de todos los problemas que ahora se están planteando con tesón y acierto.

C. A.

DINA COSSON

La notable pintora española Dina Cosson ha presentado en la galería Kreisler una treintena de lienzos que ratifican su anterior éxito en el Club de Prensa. Algunas de las obras eran ya conocidas, pero hay una veintena a través de la cual pueden seguirse sus nuevas investigaciones. Para mí lo que destaca ante todo en esta artista es la calidad de joya de sus superficies. Su factura es meticulosa y ornamental, con colores vitrificados que prestan a sus entronques de formas, un aspecto de incrustaciones de esmeraldas o rubies. Hay en toda esta intención suntuaria un recuerdo transfigurado del mejor Dau-al-Set. También aquel grupo barcelonés quiso convertir la pintura en algo feérico, en un castillo de juegos de artefacto reducido luego a unidad. Esta voluntad ornamental de Dau-al-Set fue breve y pronto pasaron sus miembros a la agresión contra la materia, dentro de unas estructuras rigurosamente no imitativas. En Dina Cosson, en cambio, se continúa experimentando en el mismo camino, y ello le permite sacar las últimas conclusiones de una factura succulenta y que deslumbra fácilmente al público. A estos valores de sabiduría de oficio, hay que añadir la fragancia de la temática. Yo prefiero en ese aspecto algunas obras de inspiración popular, en especial sus vírgenes triangulares, en las que el fondo está trabajado con tanto esmero como las propias formas. Hay precisamente en estos fondos un dominio de los blancos, que constituye una de las cimas dentro de la sabiduría de oficio de esta artista tan ligada en su factura a la más permanente tradición artesanal española.



C. A.

D. COSSON

PICTORAMA SE AUTODEFINE

Por ANTONIO DE CASTRO

SIEMPRE he considerado que es importantísimo sacar el arte a la calle. De ahí que haya saludado con alegría, hace seis años, la invención del movimiento por el Museo de Tel-Aviv. Ahora España nos presenta por obra y gracia de José Corredor Matheos, Daniel Giralt-Miracle y Juan Mas, una realización más completa. Leamos por tanto, a continuación, el texto en que nos explican su importante realización:

«Nos preguntamos muchas veces el porqué de esta profunda escisión que existe actualmente entre arte y público. Las causas son complejas, y no puede superarse esta situación simplemente a través de gestiones aisladas, por más amplias y bien intencionadas que sean. Queda en pie, no obstante, la cuestión de cuál ha de ser en tanto dure aquélla, el papel del artista y cuál el del público. ¿Qué actitud adoptar? ¿Qué puede hacer, en la práctica, para remediar, en la medida que sea posible, este distanciamiento?»

Desde diversos lados surgen continuamente intentos, más o menos afortunados, más o menos sinceros. Pero la obra de arte sigue permaneciendo circunscrita en un ámbito muy reducido: el de unos pocos entendidos que están en el «secreto». Con ello se desvirtúa la función que el arte ha tenido siempre de establecer un vínculo.

Pero aunque no podamos luchar de una manera decisivamente eficaz desde el arte mismo para que las estructuras sociales y económicas que condicionan el arte de nuestros días cambien favorablemente para éste —y para todos—, debemos esperar que algo pueda hacerse: si no es «la» solución, si será «una» solución; todo lo parcial y provisional que sea: aparte del fruto que pueda dar, constituirá un signo que nos ayudará a lograr un mejor entendimiento.

Sobre estas premisas se apoya Pictorama. Su aspiración es la de acercar el arte a todo aquel que pasa por calles o plazas. Plantársele delante, a su paso, apresurado o negligente. La calle y la plaza han sido, desde que el hombre levantó las primeras ciudades, los lugares en que la vida ha bullido con mayor intensidad. También hoy, a pesar de la sugestión que nos ofrecen los modernos medios de difusión, estos lugares públicos siguen siendo donde de verdad pasan las cosas que deciden el curso de la vida colectiva.

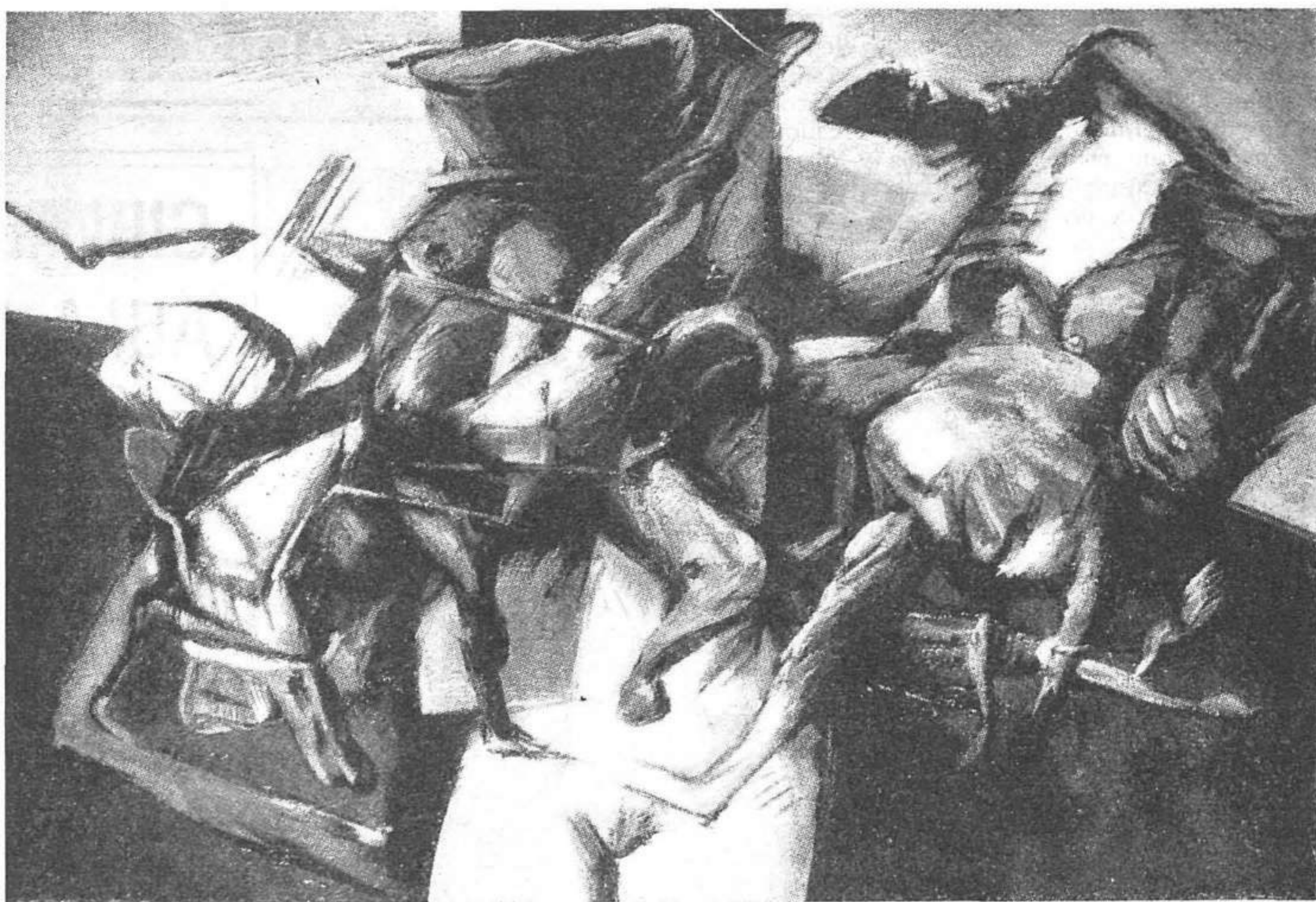
Pictorama desea aprovechar este medio de llegar al gran público que es el cartel publicitario. Es la primera vez que un proyecto así se lleva a cabo, y nos complace que sea Barcelona donde esto ocurra. Se han elegido unas fechas —14 de agosto a 26 de septiembre— que permiten que esta manifestación artística coincida con otras muchas que se celebran entonces en la ciudad y que su clausura venga a tener efecto con ocasión de las Fiestas de la Merced, lo que ha dado motivo para solicitar el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento. No para que sea éste un acontecimiento más que se diluya entre los otros, sino para que, por el contrario, la actividad que se desarrolla en Barcelona durante dichos días proporcione a Pictorama el ambiente y la audiencia que reclama. De este modo no sólo el ciudadano que va a sus diarios asuntos, sino también el forastero que recorre con ojos ávidos calles y plazas, con el deseo de recoger la máxima información para sus recuerdos, pueda alcanzar a tener noticia de ella. Para hacer posible que todas las personas interesadas puedan conocer con comodidad el conjunto, Pictorama pondrá a su disposición una línea especial de autobuses que recorrerán todo el itinerario en que están expuestas las obras. Por otra parte, para que quede constancia gráfica de esta manifestación, será filmada una película que recogerá Pictorama en sus diversos aspectos: obras exhibidas, artistas, público, ambiente, etc.

Durante cuarenta y tantos días, Barcelona tendrá abierta, pues, una gran exposición de pinturas al aire libre, que podemos calificar de insólita. Cincuenta de nuestros mejores artistas, con la mayor parte de los jóvenes de más interés, tendrán colgados grandes paneles en la sala de exposiciones de mayor amplitud que podían desear. La mejor también, la más idónea, para que sus obras lleguen directamente al mayor número de personas posible. Es ésta una oportunidad lo mismo para estos artistas que para el público. Barcelona consigue con esta empresa adelantarse una vez en el interés por el arte. Y Pictorama inscribir su nombre en una de sus iniciativas más felices, por su ambición artística, cultural y social.»

Nada tengo que añadir, porque la autodefinición de Pictorama habla por sí sola. Lo único que resta decir es que otras ciudades imiten a Barcelona en esta exposición. Así el contacto real entre el arte y los hombres de España podrá hacerse día a día en los propios lugares en los que ellos realizan su vida.

ITINERARIO DE EXPOSICIONES

Por ADOLFO CASTAÑO



LUIS SAEZ

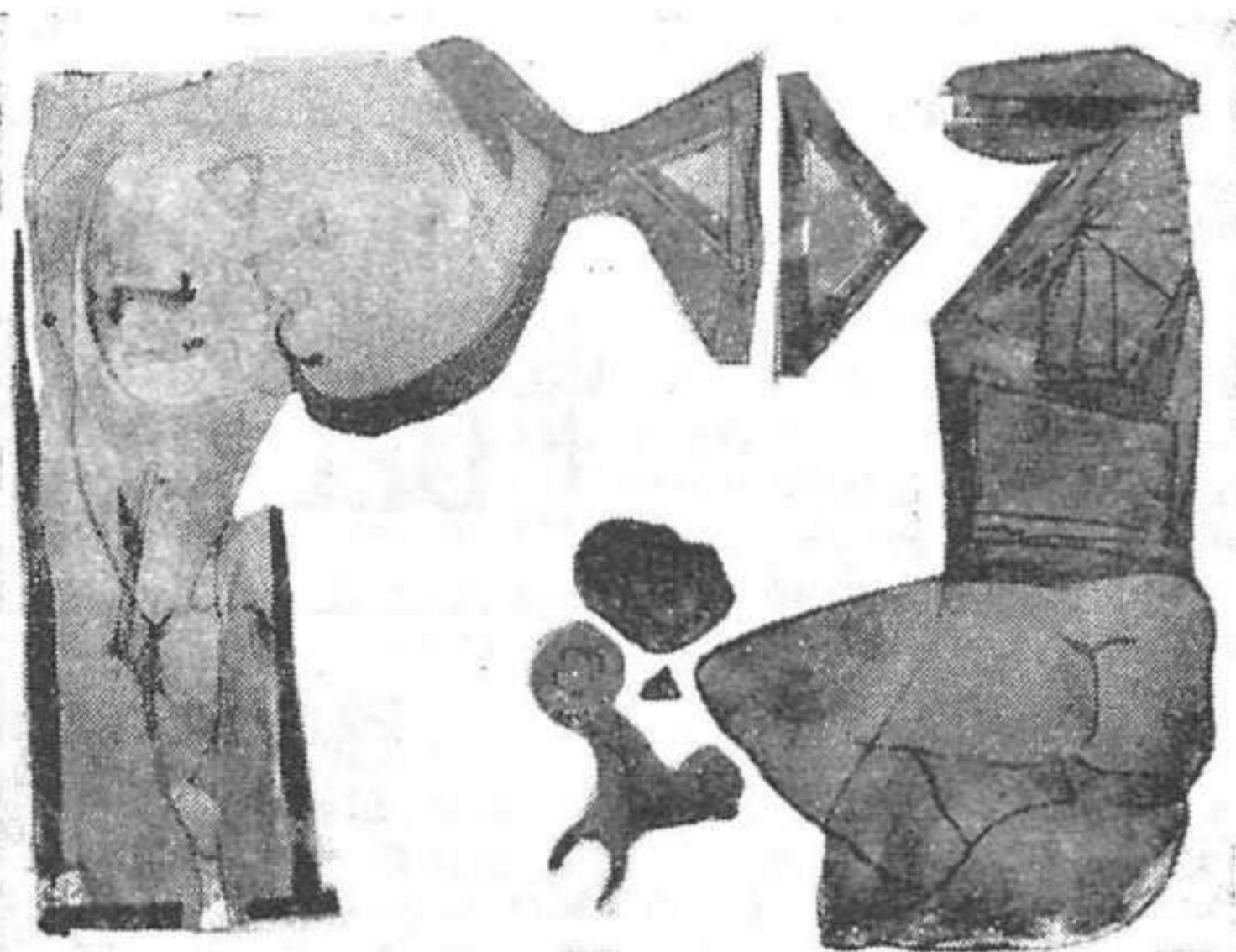
Es importante verificar de cerca la evolución que ha sufrido la pintura de Luis Sáez; comprobar cómo las formas abstractas se organizan, su color se aposa, la realidad, ¿se puede ya hablar de realidad?, invade la dimensión que el artista nos propone.

El esfuerzo realizado responde a algo más que una simple apertura de concepto. La materia, encarnación tangible de una intención, se ha vuelto consciente; el color aplicado en capas sucesivas, morosamente estudiado, minuciosamente preparado, adquiere una consistencia clásica por lo universal de su textura.

La temática todavía no existe. Se apunta. No es un estado germinal el que nos narra, sino un estado de descomposición. También de la muerte nace vida, y en el fondo de esta nueva pintura de Luis Sáez se alberga la muerte de su anterior etapa.

¿Cómo no iba a haber una descompensación (Moreno Galván se refiere a ella en la presentación del catálogo) si Luis Sáez ha perdido su equilibrio, su propio clasicismo, y se ha lanzado a la aventura? Es lógica la primacía evidente de la supervivencia, ley inmediata de quien se atreve a vivir.

(Galería Juana Mordó.)



PABLO FORNES

La Loa para estancias innobles que Pablo Fornés presenta este año hace **pendant** con el mural navideño que realizó por las mismas fechas el pasado. Y hace **pendant** no tanto por la temática en sí como por la intención subyacente en ambas.

Pablo Fornés pinta bien y él lo sabe; sabe igualmente que la vida es metafísica, angustia, competición, etc. Y como sabe bien todas estas cosas, Pablo Fornés se sale por la tangente del juego, de lo lúdico, y reduce su pintura tan contento a una pequeña audacia de niño terrible.

Estimo que también las cocinas y los baños tienen derecho a sentirse decorados y decorados; pueden y deben huir de tanto cromo de calendario, de todas esas flores de plástico que hasta ahora han señoreado su utilitario espacio.

Indudablemente Pablo Fornés contribuye con su trabajo al confort general de la Humanidad, lo hace con ironía, con gusto, con gana de vender y de una manera inteligente.

(Galería Da Vinci.)

MORET

Moret ha establecido, si no me equivoco, su primer contacto con el público. Un primer contacto brusco, con la brusquedad del que teme ser herido, del que desea comprobar hasta dónde puede ser herido por la opinión ajena.

Como la honradez sigue siendo una virtud válida para todos los lugares y todas las tendencias, diremos que Moret es honrado, que parte de una preocupación por el volumen, el volumen que expresiviza el espacio, y en el que el grafismo y el color cumplen una misión secundaria respecto del volumen y el todo, volumen, espacio, grafismo y color indican una tendencia, un deseo a la penetración en el mundo circundante, un deseo de estar, una voluntad de enunciar.

(Galería Eburne.)

JULIO DE PABLO

Los paisajes de Julio de Pablo no son exactamente paisajes. La materialidad de su realización, esa mezcla de abstracción y dato concreto, esa fusión del color vivo hasta llegar al blanco, los desencarna de un contexto determinado.

El pintor los llama por su nombre, es una manera de evocar. Y por aquí es por donde se llega adonde queríamos ir: Julio de Pablo realiza una paisajística-ficción. En cada una de sus obras inventa, crea, imagina, partiendo de mínimas realidades que están —ahí— fuera, otra entidad nue-

va, atractiva, sugerente, con la que los hombres pueden convivir.

Esta manera de hacer es válida y noble, no demasiado frecuente entre nosotros y por ello personal y novedosa.

(Sala de Arte Edad.)

MERCEDES COLVEE

Esta escultora de aguda y rara sensibilidad, de discreta apariencia, es un raro fenómeno en nuestro raquíptico panorama escultórico. Si descontamos los seis o siete auténticos creadores, realizadores o como quiera llamárselos, y cuyos nombres no tenemos inconveniente en decir: Serrano, Chillida, Mallo, Planes, López Hernández, Bonani y Aparicio, este último más promesa que realidad todavía, realmente no tenemos dónde elegir. No hay una labor positiva, de asimilación y síntesis, de movilidad directa hacia delante, que incorpore los descubrimientos de los demás, que asuma la técnica en la que estamos inmersos y que diga una palabra de futuro, justo la palabra que necesitamos para salir de un gigantismo, de una transcripción de la realidad, de una integración vacua de la escultura con la arquitectura.

Mercedes Colvee merece nuestro respeto, y lo que es más, nuestra estima, porque su obra es humilde y sabia. Insiste en una realidad siempre viva: la niñez, la adolescencia, el mundo animal. Y esta insistencia la hace penetrar cada vez con mayor claridad en lo profundo de ese devenir constante que son los hombres. El gesto que más tarde concederá gracia de niño al adulto está captado por primera vez en las obras de Mercedes Colvee.

Así lo entendemos y así lo entienden con nosotros quienes gustan y adquieren sus esculturas.

(Sala del Prado. Ateneo de Madrid.)



SERNA

Hay capacidad de expresión en estos dibujos que Serna termina de realizar y que se apresura a enseñarnos. También hay una visión agolpada de la realidad.

Acontecimiento sobre acontecimiento el espacio blanco del papel se puebla de gestos amorosos, procaces, agresivos, tiernos, enamorados y más gestos aún.

En unas pocas ocasiones el dibujante se demora en un rostro, perfila un cabello, marca una sombra, indica con precisión lo que él quiere que veamos, lo que para él tiene importancia, merece ser destacado del conjunto.

En casi todas las demás se limita al trazo escueto, instantáneo, sin depurar, sin elegir, nos deja que en el agolpamiento, un poco abandonados a nosotros mismos, otro poco por abandono personal, por urgencia de captar la porción más grande de esta tarta de muchos pisos, altos, bajos y etcétera, que es la vida humana.

(Galería Cultart.)

OTRAS EXPOSICIONES

■ En la Sala Jacobo, de Valladolid, ha expuesto sus obras el pintor suizo Henri Clausen.

■ En la Sala Pelaires, de Palma de Mallorca, John Ulbricht y su esposa, Angela von Neumann, han ofrecido sendas muestras de sus respectivas obras.

■ Ya hemos recibido las bases de la IV Bienal Internacional Universitaria de Ibiza para 1970. El plazo de admisión se cierra el 20 de febrero de 1970.

GIL ALBORS EN EL AULA DEL ATENEO

JUAN ALFONSO GIL ALBORS: *El cubil*. Ateneo de Madrid. Dirección: José Francisco Tamarit. Principales intérpretes: Josefina Calatayud, Javier de Campos, Julia López Moreno, Tino Díaz y Miguel Aristu. Ayudante de dirección: Maxi Martín. Fecha de estreno: 9 de diciembre de 1969.

Resulta elogiable el interés del Aula de Teatro del Ateneo y de su director, Modesto Higuera, por dar a conocer en Madrid—siquiera sea en sesión única—obras de autores jóvenes residentes en provincias. Es un camino por el que puede producirse el tan necesitado ensanchamiento del campo de la creación dramática en España. Y, en el caso presente, había indicios suficientes para ceder el Aula a la obra elegida: *El cubil* obtuvo el premio Valencia de teatro correspondiente a 1968, y su autor, Gil Albers, lo es también de otras piezas ciertamente considerables.

Sin embargo, *El cubil* es farsa deficientemente construida, en la que sobreabundan resonancias tan dispares como lo puedan ser *Prohibido suicidarse en primavera*, de Casona, y *Los físicos*, de Max Frisch, todo ello sometido a un tratamiento tan lineal e ingenuo que las escenas pretendidamente demagógicas suscitan en los espectadores más risas que indignación. La resolución de la trama en

un *happy end* indefendible e inverosímil es como la gota que rebosa la puerilidad contenida en esta farsa de locos y cuerdos, en cuyo transcurso sólo una escena puede salvarse: aquella en la que el boxeador «sonado» mima las incidencias de su último combate, siguiendo en sus movimientos el relato que de la pelea hace un locutor. Dicha escena proclama que no faltan al autor condiciones y cualidades para el teatro, aun cuando en esta ocasión se haya equivocado. Tino Díaz incorporó muy eficazmente al tipo del boxeador. De los restantes intérpretes merecen citarse Josefina Calatayud, Julia López Moreno, Javier de Campos, Miguel Aristu y José Luis Barceló, en su defensa de unos personajes de cartón piedra. José Francisco Tamarit se nos quedó inédito. Habrá que pasarle el tanto de culpa que le corresponda por haber permitido el insoportable sonsonete utilizado por el actor que interpretaba al cura.

UN PASO ADELANTE DEL CAFE-TEATRO

PEDRO BELTRÁN: *El hijo del jockey*. Cafe-teatro Lady Pepa. Dirección: Manuel Vidal. Intérpretes: Mimi Muñoz, Luis Lasala, Aparicio Ribero, Conchita Gregory y Chelo Villaseñor. Decorados: Rafael Colomer. Fecha de estreno: 11 de diciembre de 1969.

El hijo del jockey, de Pedro Beltrán, puede muy bien señalar uno de los caminos susceptibles de conducir a lo que ha de ser el café-teatro rectamente entendido.

En la brevedad de su pieza, el autor consigue encapsular los instantes decisivos de una invención original y los hace desfilar ante el auditorio con agilidad, aceptable instinto de la situación escénica y eficacia coloquial. La trama está cabalmente urdida y, burla burlando, expone el enfrentamiento de una voluntad testamentaria con las leyes de la naturaleza y de la vida—pero sin trascendentalismos ni nada semejante—, en el que Beltrán no exige de los espectadores más que la normal dosis de complicidad participadora.

Manuel Vidal ha llevado a efecto una tarea de dirección innovadora, con situaciones cambiantes que sirven perfectamente a la peripecia. De los intérpretes, acaso merezca mención descollante Mimi Muñoz, por la prodigiosa adecuación rítmica y tonal con que expresa su personaje, sin que ello signifique demérito para Luis Lasala, en su opresor Amo de la cuadra, y Aparicio Ribero, el «hijo del jockey» que se rebela contra el mecanismo ideado para evitar su natural tendencia al crecimiento. Conchita Gregory y Chelo Villaseñor cumplen, con sólo salir, la función decorativa que se les ha encomendado.

estafeta

TEATRO

Por JUAN EMILIO ARAGONES

«LA PAZ», DE ARISTOFANES... Y NARROS

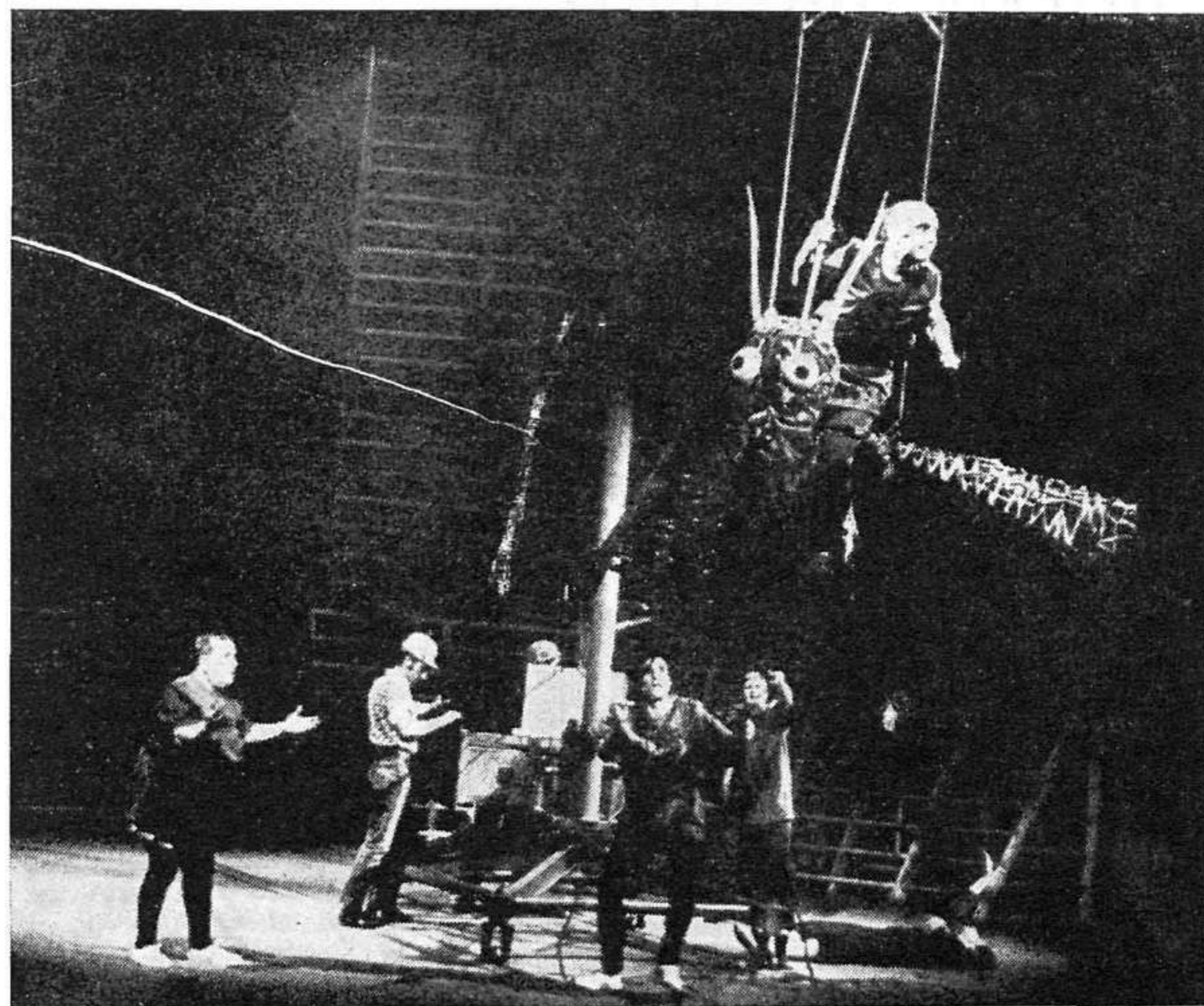
ARISTÓFANES: La paz. Teatro Español. Puesta al día por F. Díaz-Plaja. Dirección: Miguel Narros. Principales intérpretes: Guillermo Marín, José Luis Heredia, Charo López, Dionisio Salamanca, José Luis Pellicena, Javier Loyola, Narciso Ribas, Fernando la Riva y Fabio León. Música: Carmelo Bernaola. Montaje coreográfico: Elvira Sanz. Decorados y figurines: Fabián Puigserver. Director adjunto: María López Gómez. Fecha de estreno: 23 de diciembre de 1969.

El primer tercio de esta temporada teatral se ha caracterizado por la resuelta voluntad de experimentación y búsqueda de que han dado prueba nuestros profesionales en Madrid, de tal modo que la pretensión de hallazgo de técnicas nuevas, hasta hace poco propia de los grupos de cámara y ensayo, empieza a ser norma para los teatros profesionales.

También el montaje ideado por Miguel Narros—secundado por sus varios colaboradores—para *La paz* está en esa línea de revolucionaria modernidad perceptora, ante la que cabe toda suerte de actitudes..., salvo la indiferencia.

Para acertar del todo, le ha faltado a Narros un mayor sentido de la medida y, quizá, algo más

de humildad. La farsa de Aristófanes—el primer autor occidental al que ocupó y preocupó repetidamente la temática pacifista—se ve más que se escucha, lo que, lógicamente, va en detrimento del texto. Este es uno de esos casos en los que el bosque no deja ver los árboles. Y el crítico no puede estar conforme, porque el desenfadado lenguaje aristofanesco sirve en la trama a causa tan noble como la de conciliar a la Humanidad, para lo que pone en labios de sus personajes radicales argumentaciones antibélicas que pasaron a segundo plano, ante el despliegue de un inusitado tejemaneje mecánico y los inquietantes artilugios móviles utilizados por el director de escena. Incluso la esforzadísima labor de



los intérpretes no pudo ser advertida convenientemente, excepción hecha de la juvenil anatomía de Charo López, sólo velada por una malla. Guillermo Marín puede con todo, y salió con bien de su agotador Trigeo. También José Luis Heredia, al que han señalado que diga sus párrafos de esclavo en un tono cantarín, acaso como pa-

rodia de la cadencia coral recitativa en las tragedias griegas. Javier Loyola, perfecto en su *Híeroles*. José Luis Pellicena «adorna» a Mercurio con unos amaneramientos feminoides insólitos en actor tan seguro y eficaz. A no ser que también se trate de cuestión de disciplina...

En su justo punto, la versión

AL PAÑO



CONFERENCIA DE LOPEZ SANCHO EN EL ATENEO

En el Aula de Teatro del Ateneo de Madrid pronunció una conferencia sobre «Las nuevas formas en el teatro de vanguardia» el prestigioso crítico de «ABC» Lorenzo López Sancho. Al finalizar

su modélico análisis del proceso cultural que había llevado al teatro—paralelamente a lo acontecido en otras manifestaciones artísticas—a los actuales movimientos estéticos, el conferenciante mantuvo un animado coloquio con el auditorio que había asistido a su disertación en el Aula Pequeña.

RECITAL DE LA ARTISTA INFANTIL PALOMA MORENO

La artista infantil Paloma Moreno dio el pasado día 11 de diciembre un recital escénico según guión y dirección de Pablo Villamar, con poemas y fragmentos teatrales de poetas y dramaturgos de todas las épocas, desde el anónimo Romance de Fontefrida hasta poemas de López Anglada, García Lorca y Miguel Hernández, o escenas de Zorrilla, Shakespeare, Benavente y Mihura. Para darle la réplica en las escenas teatrales, contó con la colaboración de Ana Luisa Marfil, José Luis Gil y Antonio Fauró. El acto tuvo lugar en el teatro del Montepío Comercial e Industrial Madrileño.

CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

Sobre «El hombre y el paisaje de Iberoamérica a través del teatro y el folclore» disertó el día 15 del pasado diciembre, en el salón de actos del Instituto de Cultura Hispánica, el director teatral Suárez Radillo, vuelto de un

viaje por Hispanoamérica, en el que realizó un concienzudo estudio del teatro en aquellas naciones de habla ibérica, desde sus orígenes hasta nuestros días. Se detuvo especialmente en el tema del negro y su encuentro de sí mismo a través del teatro. La conferencia fue ilustrada con diapositivas y grabaciones. Al finalizar su amena disertación, Suárez Radillo fue largamente aplaudido, en justa correspondencia al interés del acto.

FESTIVAL «PALMA 69»

Durante los días 16 al 20 de diciembre pasado se ha celebrado en Palma de Mallorca el II Festival de Teatro Universitario, con participación de los grupos «Alarife, Teatro Universitario», de Burgos, «Teatro Estudio Lebrijano», «Teatro Universitario de Murcia» y «Teatro Universitario de Cámara», de la Facultad de Económicas de Barcelona, que representaron, respectivamente, *Mañana te lo diré*, de James Saunders; *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero; *Caprichos del dolor* y de la risa, con textos de Cervantes, Ramón de la Cruz y

Valle-Inclán, y Los Cenci, de Antonin Artaud, más la pieza breve *Un féretro para Arturo*, de Jordi Teixidor, obligatoria para los cuatro grupos.

Independientemente de la crónica que en el próximo número dedicaré a la glosa del festival, he de limitarme ahora a dar noticia del dictamen del jurado. A los premios previstos para la mejor representación y la mejor dirección—éste instituido por «Yorick», revista de teatro—, acordamos agregar dos más a las mejores interpretaciones masculina y femenina, así como recomendar a la Federación Española de Teatro Universitario la conveniencia de que el conjunto ganador participe al año siguiente en calidad de invitado de honor, fuera de concurso, propuesta que fue aceptada. Los distinguidos del «Palma 69» fueron:

Mejor conjunto: Teatro Universitario de Murcia.

Mejor director: Juan Bernabé, del Teatro Estudio Lebrijano.

Mejor actriz: Mayte Soler, del T. U. C., de Barcelona.

Mejor actor: Esmeraldo Cano, del Teatro Universitario de Murcia.

«puesta al día» de Fernando Díaz-Plaja. Ha atenuado algo—sólo algo, y está bien que así sea—los excesivos desenfados coloquiales del original, pero la versión resulta fiel, al extremo de que también en ella se advierte—como en la obra de Aristófanes—la inferior calidad de la segunda parte—el regreso a la Tierra de Trigeo—respecto a la primera, con su arriesgada ascensión al Olimpo para el rescate de la Paz. El «vuelo» de Guillermo Marín sobre el gran escarabajo, suspensos ambos por una grúa oscilante, no es más que una modernización del sistema empleado cuando su estreno, el año 421 a. de C. Y las refe-

rencias a los maquinistas—teatro dentro del teatro—e incitaciones al público para que contribuyan al recobro de la Paz—participación—estaban ya en el texto griego.

Carmelo Bernaola ha compuesto para la obra una música de hoy con las imprescindibles resonancias griegas, y el decorado y los figurines de Puigservert sirven a la concepción escénica de Narros muy eficazmente, incluso en los muy deliberados anacronismos.

Pese a lo discutible del montaje, en la medida en que Narros ha contribuido con él a que la pasión vuelva al teatro, habrá que agradecerlo.

BUENA COMEDIA DE ALONSO MILLAN

JUAN JOSÉ ALONSO MILLÁN: El día de la madre. *Teatro Club. Dirección: Víctor Andrés Catena. Intérpretes: Milagros Leal, José Orjas, Josefina Robeda, Francisco Portés, María José Román, Marcela Yurfa, José María Guillén, Verónica Luján y Jesús Aristu. Decorados: Santiago Ontañón. Fecha de estreno: 27 de diciembre de 1969.*



El día de la madre es una normal «comedia de consumo» y, a la vez, un testimonio de cómo por sus pasos contados, y acaso, sin que él mismo lo advierta, Alonso Millán introduce en sus obras personajes y situaciones muy directamente emparentados con la realidad circundante. Su manifiesta versatilidad temática lo ha llevado en esta ocasión al hallazgo de un conflicto que, si bien humoradamente tratado, no carece de importancia: el de la otoñal viuda a quien un tardío arrebatado sentimental sitúa en la acera opuesta de sus propias convicciones.

El contenido humano de esta nueva comedia de Alonso Millán se hace perceptible, sobre todo en la autenticidad de todos y cada uno de sus personajes. Especialmente en el primer acto, los espectadores advierten la veracidad de la peripecia adentradora en que se hallan todas sus criaturas. El segundo acto está construido más irregularmente, y decae el interés en algunas de sus escenas, lo cual no es óbice para que en otras logre el autor la cota más alta de su producción.

Al hallazgo de la situación inicial va añadiendo la innegable habilidad constructiva de Alonso Millán de sorpresa, dosifi-

cados con su habitual picardía escénica, a fin de que la atención del público se mantenga hasta el último minuto, y más aún hasta la frase final. Es necesario saberse las todas en el teatro para convertir el drama de una mujer tardíamente enamorada en una comedia tan divertida, por de fuera, como lo es El día de la madre. Hay hondura en el diseño de los tipos y las situaciones conflictivas se suceden, pero en ningún momento está ausente el barniz humorístico de réplicas y contrarreplicas—algunas arrancaron aplausos—de cabal comicidad.

Estas piezas tan aparentemente sencillas son, a mi juicio, las más difíciles de dirigir. Hay que coordinar entradas y salidas, evidenciar distintos y contrapuestos estados de ánimo y es obligado que todo ello se haga con mecánica precisión. Catena lo ha conseguido.

En la corporeización de la protagonista, Milagros Leal dicta una soberana lección interpretativa. También José Orjas. Y les dan adecuada réplica los demás componentes del reparto.

Bien concebidos los decorados de Ontañón, de los que el segundo resulta más convencional, quizá por imposiciones técnicas.

LOTERIA

Pueden
jugar

(Viene de la pág. 2.)

bajos con anterioridad al fallo, si así lo solicitasen. Después de éste, y también previa solicitud, formulada antes del transcurso de treinta días naturales, se les devolverán sus trabajos, excepto un ejemplar íntegro de la publicación en que aparecieron los trabajos divulgados en prensa, una copia de los guiones radiados, proyectados o televisados, y, en su caso, una copia de la traducción castellana.

El jurado de este concurso estará presidido por el ilustrísimo señor alcalde de la ciudad, e integrado por el ilustrísimo señor delegado provincial de Información y Turismo, un catedrático de la Universidad, un académico y el señor delegado de Cultura del excelentísimo Ayuntamiento, y un profesional de prensa, de radio, de cine y de televisión, salvo que la correspondiente modalidad informativa no aparezca representada entre los trabajos concurrentes. Como secretario actuará un funcionario técnico afecto al servicio de Cultura municipal con voz pero sin voto.

PREMIOS NACIONALES UNIVERSITARIOS

1970

★ Se convocan los Premios Nacionales Universitarios 1970, de carácter literario, por el Servicio de Actividades Culturales de la Delegación Nacional del SEU.

La edición de las obras galardonadas en estos Premios Nacionales Universitarios será especialmente estudiada, reservándose la Delegación Nacional del SEU el derecho de su publicación y quedando de su propiedad los originales premiados. También se podrá proponer la edición de las obras presentadas, no premiadas, entendiéndose en tal caso que sus autores conceden derecho preferente a la Delegación Nacional del SEU para su publicación.

A estos Premios Nacionales Universitarios pueden concurrir los estudiantes de preuniversitario y los universitarios españoles e hispanoamericanos, así como los graduados a partir del año 1966.

No se devolverán los originales presentados ni se mantendrá correspondencia sobre los mismos. Los fallos de los Jurados son inapelables. La participación en estos Premios Nacionales Universitarios implica la aceptación íntegra de las presentes normas generales, así como de las bases específicas de cada uno de ellos.

Fiestas Minervales, Certamen Nacional Universitario de Poesía

BASES

Las Fiestas Minervales 1970, Certamen Nacional Universitario de Poesía, comprenden las siguientes modalidades y premios:

- Poesía castellana. Premio 10.000 pesetas.
- Poesía catalana. Premio 10.000 pesetas.
- Poesía gallega. Premio 10.000 pesetas.
- Poesía vasca. Premio 10.000 pesetas.

Cada concursante presentará un mínimo de tres poemas originales e inéditos, de tema, forma y estilo

libres, sin limitación en extensión, debiendo remitirse seis copias mecanografiadas a doble espacio por una sola cara, de cada poema o grupo de poemas.

Los trabajos se recibirán personalmente o por correo certificado en la Delegación de Santiago de Compostela, Plaza de los Literarios, Casa de la Parra, hasta el día 31 de enero de 1970, bajo lema en sobre cerrado, indicando «Fiestas Minervales 1970»; bajo el mismo lema, en plica adjunta, deberá contenerse el nombre, domicilio y estudios del autor. El lema debe figurar obligatoriamente en la parte derecha superior de la primera página de cada poema.

Oportunamente se hará pública la composición del jurado, dividido en cuatro grupos, correspondientes cada uno de ellos a las modalidades de este certamen, que podrá declarar desierto cualquiera de los premios.

La entrega de los premios, dotados por las Diputaciones Provinciales de Barcelona, La Coruña, Lérida, Lugo, Orense, Pontevedra, Tarragona y por la Diputación Foral de Alava, se efectuará en el transcurso de las tradicionales «Fiestas Minervales» de Santiago de Compostela, en cuyo acto los poetas galardonados leerán sus composiciones. La asistencia al acto será obligatoria para los galardonados en cualquiera de sus modalidades.

Premio Nacional de Teatro para autores universitarios

FEDERACION ESPAÑOLA
DE TEATRO UNIVERSITARIO

BASES

El tema y la extensión de las obras será libre, debiendo ser inéditas y no representadas, escritas en lengua castellana.

Se concederá un único premio, consistente en 15.000 pesetas en metálico, y el estreno de la obra en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo por una agrupación teatral designada por el autor de acuerdo con la Federación Española de Teatro Universitario. El premio podrá ser declarado desierto.

De las obras, mecanografiadas a doble espacio, por una sola cara, en hojas tamaño folio, se entregarán personalmente o por correo certificado, tres copias, en la Delegación de Sevilla, Pabellón Uruguay, avenida de Chile, haciendo constar el remitente nombre, dirección y estudios en la primera página.

El plazo de admisión finalizará el día 31 de enero de 1970.

Oportunamente será publicada la composición del Jurado que emitirá el fallo, el cual se dará a conocer con motivo del IX Día Mundial del Teatro.

Premio Nacional «Litoral» de Poesía

BASES

Cada concursante presentará un mínimo de tres poemas, de extensión y temas libres, inéditos y escritos en cualquiera de las lenguas romances habladas en España. Los trabajos se remitirán personalmente o por correo certificado a la Delegación de Málaga, avenida del Generalísimo, 12, por triplicado, con el nombre, domicilio y estudios de su autor, escritos en la última página de cada poema.

El plazo de admisión finalizará el día 31 de enero de 1970.

Se concederá un único premio, indivisible, dotado con 10.000 pesetas. El premio se concederá en atención a uno solo de los poemas presentados a concurso. Dicho poema será editado en la imprenta Dardo, antes Sur, donde se confeccionaba la revista «Litoral», que por los años veinte dio cauce a la renova-

ción del panorama poético de España.

El Jurado se dará a conocer en el acto de proclamación del poema premiado, que se celebrará en Málaga el día 21 de marzo de 1970.

Premio Nacional «Salamanca» de Novela Corta

BASES

Los concursantes presentarán sus trabajos por triplicado, mecanografiados a doble espacio, por una sola cara y con una extensión que no rebase los cien folios. Las obras deberán ser inéditas y originales, escritas en lengua castellana, con tema de libre elección, pudiendo presentar cada autor los originales que desee.

Los trabajos se entregarán bajo el lema, que se repetirá en un sobre, en cuyo interior constarán nombre, dirección y estudios del concursante.

La presentación de trabajos habrá de efectuarse antes del día 31 de marzo de 1970, en la Delegación de Salamanca, Plaza Caudillo, 1, 2.ª planta, personalmente o por correo certificado.

Se concederá un único premio de 15.000 pesetas, el cual, si la calidad de las obras presentadas lo aconsejare, podrá declararse desierto.

La composición del Jurado se dará a conocer oportunamente, celebrándose el acto de proclamación de la novela premiada en Salamanca, en abril de 1970.

Premio Nacional «Alejandro Salazar» de Ensayo

BASES

Los concursantes presentarán sus trabajos por triplicado, mecanografiados a doble espacio, por una sola cara y con una extensión mínima de treinta folios, haciendo constar en la primera página, nombre, dirección y estudios de su autor.

Los trabajos presentados a este premio deberán ser originales e inéditos, escritos en lengua castellana, dedicados al estudio en forma de ensayo de temas históricos, políticos, económicos, jurídicos, sociológicos o culturales.

Será concedido un único premio de 10.000 pesetas, dotado por el Colegio Mayor «Alejandro Salazar», de Valencia.

La presentación de los trabajos habrá de efectuarse antes del día 31 de marzo de 1970, personalmente o por correo certificado, en la Delegación de Valencia, calle Mar, 54.

El fallo se dará a conocer en el acto de clausura del curso del Colegio Mayor «Alejandro Salazar», de Valencia.

Premio Nacional «Jaime II» de Problemática Universitaria

BASES

En este premio—instituido para galardonar a la mejor monografía breve sobre estudios de la problemática universitaria—puede elegirse el tema libremente sobre el examen teórico de los fines y misiones de la Universidad, o sobre el análisis o estudios de los organismos, servicios y funciones de la Universidad Española.

La extensión de los trabajos no será inferior a veinte folios, ni superior a los cuarenta, y se presentarán las obras por triplicado, a doble espacio, mecanografiados por una sola cara. Los trabajos irán bajo lema y en plica cerrada aparte, en cuyo exterior figurará el mismo lema, se adjuntarán los datos personales del autor.

Un premio único de 10.000 pesetas, patrocinado por el Seminario de Estudios de Problemas Universitarios de Barcelona, será concedido por un Jurado, cuya composición se dará a conocer oportunamente. La entrega de trabajos puede efectuarse personalmente o por correo certificado en la Delegación de Barcelona, Plaza Urquinaona, 14, 5.ª, antes del 31 de marzo de 1970.

Premio Nacional «Ramón Llull» de Cuentos

BASES

El tema será libre, las obras inéditas, y su extensión no superior a veinte folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara. La expresión podrá ser en cualquiera de las lenguas habladas en España.

Las obras, por triplicado, deberán remitirse personalmente o por correo certificado a la Delegación de Palma de Mallorca, San Jaime, 33, haciendo constar nombre, domicilio y estudios del autor en la última página.

El plazo de admisión finalizará el día 30 de abril de 1970.

El Jurado, cuya composición se dará a conocer oportunamente, concederá un único premio de 10.000 pesetas, dotado por el excelentísimo Ayuntamiento de Palma de Mallorca y la Escuela de Turismo de Baleares del Estudio General Luliano. A juicio del mismo, el premio podrá ser declarado desierto.

El fallo del Jurado se dará a conocer en un acto que se celebrará en el mes de junio de 1970, en el Estudio General Luliano.

Premio Nacional «José de Anchieta» de Estudios Hispánicos

BASES

Los concursantes presentarán sus trabajos por triplicado, mecanografiados a doble espacio, por una sola cara y una extensión mínima de treinta folios, haciendo constar en la primera página nombre, dirección y estudios de su autor.

Los trabajos presentados a este premio deberán ser originales, inéditos, escritos en lengua castellana, pudiendo estar relacionados con cualesquiera de los temas del mundo hispánico, desde sus aspectos histórico, político, jurídico, científico, económico o cultural.

Será concedido un único premio de 10.000 pesetas, dotado por la Universidad de La Laguna y el Cabildo Insular de Tenerife, que el Jurado, cuya composición se anunciará oportunamente, podrá declarar desierto.

La presentación de los trabajos habrá de efectuarse antes del día 30 de mayo de 1970, personalmente o por correo certificado, en la Delegación de La Laguna (Tenerife), Herradores, 59.

El fallo se dará a conocer en la Fiesta de la Hispanidad de 1970.

Premio Nacional «Santander» de Guiones de Cine

BASES

Los concursantes presentarán sus trabajos por triplicado, mecanografiados a doble espacio, por una sola cara y con extensión ilimitada. Los guiones de cine deberán ser inéditos y originales, escritos en lengua castellana, con tema de libre elección, pudiendo presentar cada autor los originales que desee.

Los trabajos se entregarán bajo lema, que se repetirá en un sobre en cuyo interior constarán nombre, dirección y estudios del concursante.

La presentación de trabajos habrá de efectuarse antes del día 30 de mayo de 1970, personalmente o por correo certificado, en la Delegación de Santander, Pasaje Arcillero, 2. Se concederá un único premio de 15.000 pesetas, que podrá ser declarado desierto, si la calidad de las obras presentadas lo aconsejare.

La composición del Jurado se dará a conocer oportunamente, celebrándose el acto de proclamación del guión premiado en Santander, en julio de 1970.

BASES DE LOS PREMIOS DONCEL 1970 DE NOVELAS O CUENTOS, BIOGRAFIA, ACTIVIDADES RECREATIVAS Y «COMICS»

★ La Editorial Doncel convoca los premios de literatura juvenil e infantil para el año 1970.

Se establecen los siguientes premios:

Premio Doncel de 75.000 pesetas para una novela o libro de cuentos juveniles o infantiles y trofeo Doncel de Sigüenza.

Premio Doncel de 75.000 pesetas para una biografía sobre un personaje antiguo o contemporáneo que resulte ejemplar para la juventud y trofeo Doncel de Sigüenza.

Premio Doncel de 75.000 pesetas para un original de actividades recreativas (manuales, entretenimientos o juegos activos) y trofeo Doncel de Sigüenza.

Premio Doncel de 75.000 pesetas para un original «comic» (historieta), apropiado para niños o jóvenes menores de diecisiete años, y trofeo Doncel de Sigüenza.

Todos ellos a conceder a escritores de habla española, o escritor y dibujante «comic», con obras inéditas, destinadas a jóvenes de diez a diecisiete años (juvenil) o menores de diez años (infantil).

Sobre los derechos de autor y colección en que se publica la obra: Los premios Doncel de Novela o Conjunto de Narraciones juveniles o infantiles, de Biografía, de Actividades Recreativas y «comics», am-

paran los derechos de autor de la primera edición con un tirada de 5.000 ejemplares, dentro de las colecciones que estime la Editorial. La Editorial se reserva la exclusiva de la edición de los libros premiados durante un plazo de cinco años, a partir de la fecha de la firma del contrato de edición.

La Editorial podrá seleccionar para su publicación cualquier otro original, firmando el correspondiente contrato.

El fallo se hará público el 30 de mayo de 1970, «Día de la Juventud», y la entrega de los premios se efectuará dentro de la Semana del Libro Juvenil e Infantil del mes de diciembre de 1970.

Los concursantes deberán remitir a la Editorial Doncel, Eugenio Salazar, 27, 2.º D (tel. 415 74 37), Madrid-2, antes del 15 de abril de 1970, los originales inéditos con los que desean concursar, presentados en folios mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, en triple ejemplar, acompañando una carta que suscriba las bases del concurso y dando su nombre completo y domicilio. No se autoriza concurrir con seudónimo.

Los que concurren al premio de Actividades Recreativas deberán acompañar al original la ilustración gráfica (fotos, dibujos, esquemas, etc.) que lo complementen.

Los que concurren al premio de «comics» deberán presentar la historieta terminada a todo color para un libro de formato de 21,5 x 25,5 centímetros, de 80 páginas, incluidas portadas y páginas de cortesía. La extensión de los originales será:

Para los premios Doncel de Novela o Conjunto de Narraciones, Biografía y Actividades Recreativas, de 100 a 150 folios.

Para el premio Doncel de «comics», la extensión ya referida.

El autor premiado conservará sus derechos en cuanto a adaptaciones radiofónicas, televisivas y cinematográficas, así como a las traducciones en idiomas extranjeros, según el acuerdo que pueda estipularse en el contrato con la Editorial.

Los originales no premiados ni seleccionados serán devueltos a sus respectivos autores dentro de los quince días siguientes al fallo, no admitiendo la Editorial reclamaciones, pasados quince días a partir del día de la devolución.

II PREMIO NACIONAL DE POESIA PUENTE CULTURAL CONVOCATORIA 1970

Puente Cultural convoca su «II Premio Nacional de Poesía», para jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos, con arreglo a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir a este Premio todos los poetas españoles e hispanoamericanos, menores de treinta y cinco años y que no tengan ningún libro, o a lo sumo uno, publicado. Aunque no será considerado el original de un poeta premiado en la anterior convocatoria.
2. Cada poeta sólo podrá presentar un original, que deberá ser rigurosamente inédito y tendrá una extensión mínima de seiscientos versos.
3. Los libros se presentarán por cuadruplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse ni títulos ni textos. Haciendo constar en ellos un lema que reconocerá al autor: en un sobre cerrado y lacrado adjunto, en cuyo exterior se repetirá el lema adoptado, y en su interior se detallará nombre, dos apellidos y domicilio del autor, como asimismo fecha de nacimiento y número del D. N. I.
4. Los libros deberán enviarse por

correo certificado a la Sección de Poesía de Puente Cultural, Puerta del Sol, 14, Madrid-14; o entregarse personalmente en las oficinas de Puente Cultural, haciéndose constar en el sobre, en ambos casos, para el II Premio de Poesía Puente Cultural.

5. El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 15 de febrero de 1970.
6. El jurado, que será nombrado por el Departamento de Estudios de Puente Cultural, se dará a conocer el día del fallo, que se anunciará en el transcurso de una cena el 17 de marzo de 1970 y que oportunamente se anunciará.
7. El Premio estará dotado de 7.000 pesetas y la publicación del libro por la editorial «Biblioteca Nueva», de Madrid.
8. Los originales no premiados podrán ser retirados dentro del plazo de dos meses siguientes al fallo del Premio, dirigiéndose para ello a Puente Cultural.
9. Se entiende que con la presentación de los originales los poetas concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo inapelable del Jurado.

JUGANDO AL AJEDREZ

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

Primera jugada

NO todos los españoles, ni aun la mayoría de ellos, saben que el más antiguo tratado de ajedrez es español. Es una de tantas herencias que, procedente de la antigua India, nos legaron los árabes.

La enorme bibliografía que existe hoy sobre el célebre juego, en aumento cada día, está encabezada, cronológicamente, por aquel códice valiosísimo **Juego de Ajedrez, dados y tablas, ordenados por mandado de Alfonso X, «el Sabio»**, en 1283, procedente de la Capilla Real de Granada y actualmente en la Biblioteca de El Escorial; ilustrado con bellas miniaturas, que representan aspectos del juego inspirador, en estos tiempos, de una extraordinaria novela corta, **El jugador de ajedrez**, del no menos extraordinario Stefan Zweig.

Según el **Diccionario** oficial, la palabra **ajedrez**—con ortografía antigua, **axedrez**—viene del árabe **as-šātrānī**, que, a su vez, proviene del sánscrito **chatur-anga**, el juego «de cuatro armas», aludiendo a las que se simbolizan en sus treinta y dos figuras—dieciséis por cada uno de los dos jugadores—, con las que, moviéndolas de lugar, se juega sobre el tablero o **ajedrez**, llamado también antiguamente **arcidriche**, que da nombre al juego, en castellano, dividido en sesenta y cuatro cuadrados, generalmente, blancos y negros alternadamente.

De la palabra **ajedrez** derivan, naturalmente, **ajedrecista** o ducho en el juego del ajedrez; **ajedrecístico**, para designar lo relativo al juego; **ajedrezamiento**, que se autoriza por este texto del maestro Pedro Galindo, de finales del siglo XVII: «en el aliño y color negro, sin mezcla de otros colores ni **ajedrezamientos** vanos, muestre su estado», esto es, sin mezclar el negro con blanco siquiera, que sería, sin duda, **ajedrezar**, verbo, más que posible, del que no hallo rastro en ningún texto de los que conozco; y, en fin, **ajedrezado**, que designa a cuanto se divide en cuadros, como el ajedrez, sobre todo si alternan los cuadros blancos y negros, tradicionales en el tablero del juego, también llamados **escaques** y característicos de los pavi-

mentos que puso de moda el Renacimiento.

Escaque deriva del árabe **as-si-kāk**, las filas, las **calles**—que perdura en el vocabulario ajedrecístico—, y por ello se llaman **casas** y **casillas**, también, los cuadrados del tablero. **Scaccum** se llamaban ya las casillas en el bajo latín, y de escaque, directamente, ha derivado **escaquear**, que es la labor hecha en escaques o **escaqueada**.

En Heráldica se usaron **escaque**, **escajado** y **escaquelado**—con preferencia a **compón** y **componado**, de significado idéntico, respectivamente—, que vinieron a dar también **jaquel** y **jaquelado**, con el mismo sentido asimismo. Cuando el número de jaqueles en un escudo es superior a treinta, se le llama jaquelado o jaquete, pero también a otros con menos, por semejanza, como, por ejemplo, el del apellido Cisneros, que tiene quince jaqueles de oro y azur.

Como el ajedrez o tablero que le dio nombre, también se llamaba **tabla** o **tablas**, dieron lugar tales palabras a frases cuyo origen no se relaciona casi nunca, por ignorancia, con el famoso juego:

«Hacer **tablas**» o «quedar **tablas**» es quedar empatados en algo dos personas o equipos.

«Poner la vida a las **tablas**» o al **tablero** es tanto como ponerse en peligro, y lo mismo «andar al **tablero**», es andar en peligro, aventurarse.

«Jugarse a las **tablas**» una cosa, sin relación aparente con el ajedrez, aunque deriva de él, es tanto como jugarla desesperadamente, contando con la suerte, además de otros medios seguros.

«Hacer **tabla rasa**» o «tirar por la **calle** de enmedio», de análoga semántica, derivan del ajedrez, significando que quien pierde la partida, sin procurar seguir la técnica del juego, derriba las figuras o las echa a un lado y al otro, contrariamente a aquellos en que están siempre al comenzar. Como equivalen ambas frases a romper con las reglas del juego, posponiéndolas a la violencia de la indignación, por extensión se aplican ambas expresiones a la decisión de no seguir las normas establecidas para algo y procurar conseguirlo prescindiendo de ellas, en frases como estas: «Hizo **tabla rasa** de los derechos de los demás para aludir sólo al suyo»; «Echó por la **calle de enmedio**, logrando lo que era de otros».

La figuras del ajedrez se llaman, con mayor propiedad del idioma, **trebejos**, y, por extensión, esta palabra designa ahora, en vez de las figuras, «cualquiera de los trastos, instrumentos o utensilios de que nos servimos para una cosa», y, por especialización progresiva, «juguete o trasto con que uno enreda o se divierte», porque, antiguamente ya, equivalía a diversión, entretenimiento, burla o chanza, acepciones todas, asimismo, del **Diccionario** oficial.

Las figuras del ajedrez dan lugar, por sí mismas, a otro grupo del vocabulario, relacionado con el antiquísimo juego: **alfil**, o, por disimilación, **arfil**, proviene

del árabe **al-fīl**, y éste del persa **pīl**, elefante, porque en su origen bélico, lo representaba; **roque**, del árabe **ruhh**, carro de combate para asaltar las fortalezas, por su forma de **torre**, ha dado lugar a que así se designara una de las figuras; **rey**, **reina**, **peón**—símbolo de la Infantería—y caballo—de la Caballería—, por el contrario, enriquecieron su semántica con la que les vino a suministrar el ajedrez, tras las correspondientes evoluciones lingüísticas.

La expresión popular «ni Rey ni roque»—siempre mal escrita: «ni rey ni Roque»—, por ignorarse el significado original de ambas palabras, debió de referirse acaso a lo que el jugador defendía con más ahínco, y, ahora, se entiende con el sentido—tan sin él—de excluir a determinadas personas de algo, ordenando la exclusión dictatorialmente, sin atender a razones, viéndose en la frase una totalidad social que se acentúa más en su errónea semántica, respecto de la primitiva, en esta obra, más ceñida a su arbitrario significado: «no obedecer ni a rey ni a Roque», con que tituló una de sus novelas, **Ni Rey ni Roque**, don Patricio de la Escosura, escrita sobre el tema archifamoso, entonces más que nunca, del sebastianismo contra Felipe II, compitiendo inutilmente con la célebre novela de Fernández y González, **El pastelero de Madrigal**, también argumento de otras obras románticas, como **Traidor, inconfeso y mártir**, de Zorrilla.



SILVA DE VARIA LECCION

CAMILO JOSÉ CELA

AL SERVICIO
DE ALGOHOMBRES, HECHOS E IDEAS
ALFAGUARA-MADRID-BARCELONACAMILO JOSÉ CELA: «Al
servicio de algo». Alfa-
guara, Madrid, 1969.
584 págs. Ø15 x 21Ø.

Camilo José Cela vuelve a la actualidad. ¿La abandonó alguna vez? Más justo sería decir: está más en candelería que nunca. ¿Propaganda? El arma propagandística es lícita, y hace muy bien en utilizarla, aun repartiendo palos de ciegos algunas veces. Es lo de menos. El quid no está en la publicidad, sino en ser él un trabajador infatigable. Como Hugo, como Zola, como Galdós. ¿Extraña que le saque fruto a su tarea? Lo admirable, propagandísticamente hablando, es el mantenerse en primer plano de autores que sólo publicaron un libro en su ya lejana juventud. Lo extraño es aureolarse de popularidad en calidad de chismoso de café, utilizando el vocablo más o menos grueso y artero para ocultar una impotencia creadora. No es éste el caso de C. J. C., si bien abuse de las palabras malsonantes en sus novelas. Lástima, porque Cela sigue siendo el mejor estilista que tenemos, pese a quien pese. Ahora que el Cela novelista me interesa hoy colateralmente nada más. En esta ocasión me importa el Cela humanista. Humanista pese a las apariencias.

La actualidad ganada a pulso la tenemos en los últimos libros del empadronado: «Al servicio de algo», «La comba de la novela y estrambote didáctico para escarnio de malintencionados», «Multitud, vasto desierto», «María Sabina» y «San Camilo, 1936». Y también en dos aportaciones notables al celismo: «El léxico de Camilo José Cela», de Sara Suárez, y «Camilo José Cela», de D. W. McPheeters. Los tres primeros no constituyen novedad en sentido estricto. «Al servicio de algo» guarda en cajón de sastre toda suerte de artículos, comentarios, conferencias, declaraciones, prólogos y notas ocasionales publicados a lo largo de los años (1956-1968), especialmente en «Papeles de Son Armadans», empresa solitaria no muy remunerada, pero remuneradora intelectualmente hablando. «La comba de la novela» es el título general del tomo VII de las Obras Completas de C. J. C., que comprende tres novelas: «La colmena», «Mrs. Caldwell habla con su hijo» y «La catira». «Multitud, vasto desierto», tomo VIII de aquéllas, recopila las dos series de «Los viejos amigos» y la novela «Tobogán de hambrientos». «María Sabina» constituye, que yo sepa, la primera contribución celina al teatro español, contribución de estilo picassiano y perfectamente personal. «San Camilo, 1936» —todo el mundo lo sabe— es esa novela que los admiradores de Cela esperábamos desde 1955, año de aparición de «La catira», ya que «Tobogán de hambrientos» (1962) defraudó. Tantos años de silencio en quien alcanzó la celebridad con «Pascual Duarte» hicieron crecer la expectación. «El léxico de Camilo José Cela», de Sara Suárez, constituye un trabajo concienzudo, hecho con amor, que esclarece puntos oscuros y situaciones dudosas. «Camilo José Cela», de D. W. McPheeters, posee menos entidad, sin dejar de ofrecer aspectos interesantes. Pero no nos ocuparemos ahora del gallego y su cuadrilla —mucho hilo tiene la cometa—, sino solamente de «Al servicio de algo».

«Al servicio de algo» revela al humanista, al escritor interesado por el mundo en torno y por la vida intelectual, cosa que asimismo ocurre en los prólogos a los dos tomos de Obras Completas. Ahora bien: es en «Al servicio de algo» donde hallamos al Cela entero y verdadero. «Al servicio de algo» consta de un prólogo y seis secciones. Por tratarse de una mesa revuelta, de una baraja de invenciones, sus componentes son dispares y de valor desigual. Junto a estudios completos, razonados, magníficamente escritos (el discurso ante la Real Academia Española con motivo de la recepción en lugar tan ilustre de don Antonio Rodríguez-Moñino) abundan los trabajos de ocasión, escritos en aras de la amistad y el compromiso. Qué le vamos a hacer. Son el óbolo que el escritor paga al Caronte del periodismo a fin de que le embarque en esa aventura cotidiana de darse a todos los demonios, navegar en aguas turbias y, no obstante, sobrevivir. Claro que en el más volandero de estos artículos están patentes la garra del escritor, la zumba del humorista, la preocupación por los valores del espíritu, el afán esclarecedor, el desgarro y la independencia huraña y valiente de quien es como es y no se deja configurar. Sinceridad tremenda, celtiberismo a ultranza, discutibles, mas inexpugnables. Cela no es escritor de domingo, sino artista que pone el mingo. Aceptémosle tal cual es, sin perjuicio de mirar un poco lo que dice.

Una de las partes más reveladoras del volumen me parece la primera, aun cuando todo él equivalga a un credo

ético y estético. «No creo en el escritor gratuito, esto es: en el escritor que escribe tan sólo por el puro placer de escribir y sin ningún otro fin trascendente, moral, social, político, religioso, ético y aun estético», declara en el prólogo (pág. 2). Cela, escritor comprometido, si bien no en la acepción angosta y obtusa del vocablo, antes al revés, en un sentido comprometedor, responsabilizador. El escritor «es» y «está», no vive del aire ni de las pajaritas de papel. Cómo entiende C. J. C. la responsabilidad del literato eso es harina de otro costal. Ahí está la madre del cordero. Porque la sociedad española, insolidaria, cerril y poco dada a intelectualismos, supone una rémora para quien vive de la creación artística; la sociedad está deseando desplumar al escritor incómodo, arrancarle la pluma. «El escritor, en España, es un hombre que, sobre escribir, necesita cada mañana hacérselo perdonar» (pág. 125). Creencia que, para Camilo, no queda en «bolgia» infernal o en esfera sublime, sino que debe ser realizable, asequible como el pan nuestro de cada día. Veámoslo en dos ejemplos contrapuestos: el discurso sobre Rodríguez-Moñino y la carta a Einaudi en protesta por la publicación del libelo «Canti della nuova resistenza spagnola». Leí ese discurso en el momento debido, y ahora, al releerlo, lo encuentro apto para la lectura pública ante cualquier corporación. C. J. C. denuncia en él algunos aspectos lamentables de la vida española y se basa en la circunstancia, en la peripecia personal de Moñino, bebiendo en «esa fuente del dolor» llamada memoria. Empero, constituiría delito de lesa probidad intelectual el definirlo como do de pecho oportunista, por aquello del moro muerto y la lanzada. Valentía e intransigencia van aquí de la mano, tanto como cuando campea por la causa justa y rechaza las difamaciones del editor Einaudi. No se puede tergiversar la verdad, malbaratarla y prostituirla en nombre de una libertad entendida sectaria y demagógicamente, viene a decir Cela: «La libertad es un juego, un nobilísimo juego que, como el ajedrez o el tenis, necesita de un reglamento que lo dignifique y lo haga viable y jugable» (pág. 133).

Otros trabajos interesantes del tomo están tomados —creo recordar— de los prólogos a las Obras Completas del autor. Los más sabrosos son los relativos a la literatura y los literatos. Aquí podemos espigar. Cela, eso lo ve en seguida el más lerdo e indocumentado, siente admiración por Baroja, Galdós y Azorín. A Cela se le ha considerado barojiano; erróneamente, a mi modo de ver, ya que a don Camilo le interesan las personas y sus acciones, mientras que a don Pío le importan exclusivamente las ideas puestas en acción por las personas. Para C. J. C. el mundo es una sociedad por acciones; para Baroja, una sociedad de responsabilidad limitada. El autor galaico difícilmente toma las cosas en serio, y las raras veces que las toma por la tremenda cae en el efectismo. No sucede así, tampoco, con Galdós, aunque sus héroes no sean anormales y tarados y sí seres engrudosamente burgueses. El autor del «Lazarillo» lo reconoce al proclamar: «Don Benito, en su obra, hizo primores del agarbanzamiento hispánico, de la cotidiana mediocridad. Fue un genio que trabajó con materia deleznable y ruin» (página 40). A Azorín le califica de espejo en que deben mirarse los escritores españoles (pág. 377).

El Cela novelista se refleja asimismo en estas páginas sinceras y vibrantes. El escritor se considera a sí mismo un fuera de serie, por lo cual se permite el lujo de afirmaciones como ésta: «Eso del Nobel es un cachondeo. Yo sé bien que me lo acabaré llevando, pero, por ahora, debes comprender que mi papel es no decirlo demasiado, ya que cualquier indiscreción podría echarlo todo a rodar» (227). Amén. En un momento de inspiración escribe respecto a «La colmena»: «Ignoro si "La colmena" es una novela que se ciñe a los cánones del género o un montón de páginas por las que discurre, desordenadamente, la vida de una desordenada ciudad» (287). Empero, del desorden es difícil surjan grandes novelas; sí del método, la hondura, la reciedumbre, la construcción cerrada. Ahora bien, con ello no queremos insinuar que el camino de Cela sea el retorno a la narrativa tradicional, iniciado, con timidez, en «La catira». La novelística actual es demasiado compleja y gaseosa para atenerse a fórmulas periclitadas. En novela todo se ha ensayado y todo es ensayable, o, según él mismo declara, «la novela, por fortuna, es un género todavía en formación» (474). El ingrediente insustituible y eterno, el grano de mostaza, sigue siendo, no obstante, la humanidad.

Hay capítulos y capitulillos espléndidos en «Al servicio de algo», bien se refieran a los clásicos, los modernistas o los contemporáneos, bien aludan a las tierras y las gentes de España, a las contingencias de la vida literaria o a sucesos históricos cual la guerra civil. Lo más flojo del volumen está en los textos ocasionales para hacer el panegírico de artistas amigos. Se advierte aquí que Cela —nunca mejor empleada la expresión— es un forzado de la pluma, y sus elogios —fuerza del consonante— no resultan convincentes en todas las ocasiones. En contrapartida, allí donde el escritor pone el corazón sobre el tapete, su prosa alcanza emoción contagiosa y duradera. Pienso en este momento en las elegías que lloran a Marañón, Azorín y César González-Ruano.

«Al servicio de algo», al reunir en volumen tantas páginas dispersas, nos dice de Camilo José Cela más que otros títulos suyos. Páginas escritas sin antiparras, sin intención satírica a veces, rebosan humanidad y, hasta cuando rezu-

man ironía, poseen la elevación que echamos de menos en aquéllas. Porque Cela, deslumbrado por las infinitas posibilidades de la novela, no había hallado aún el camino personal que ya apunta en «San Camilo, 1936»: el de la interiorización. Todavía ha de liberarse de ciertos efectos efectistas; pero cuando lo consiga, en una novela futura, dará su talla de novelista. En «Al servicio de algo» el escritor gallego se atiene a lo que escribiera en el prólogo a «La comba de la novela»: «Piensa que la novela es algo que: o nació con Adán y Eva —o con los monos, macho y hembra, a los que llamamos Adán y Eva por costumbre— o no nació todavía.» Ni tanto ni tan calvo. La novela, pese a los recelos de Camilo José Cela, existe, y, para demostrarlo, ahí está la obra de los grandes novelistas que Cela admira y a quienes dedica páginas enjundiosas en este enorme centón.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

VARIACIONES SOBRE EL TEMA DEL HOMBRE

COLECCION
"LEOPOLDO
PANERO" ..
FERNANDO GUTIERREZ

**LAS PUERTAS
DEL TIEMPO**

PREMIO LEOPOLDO PANERO 1968

EDICIONES CULTURA HISPANICA, MADRID

FERNANDO GUTIERREZ: *Las puertas del tiempo*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1969; 58 págs., Ø15x21Ø.

El libro-poema ha sido frecuentado por algunos poetas de la generación de 1936, a la que pertenece Fernando Gutiérrez-Rosales, Panero, Ros—, así como también por miembros de la siguiente—Prado Nogueira, García Nieto, Morales—, respondiendo, en ambos casos, a la necesidad de desarrollo entero de una idea o de un argumento.

El argumento aquí escogido es el que ofrece un carácter indiscutible de prioridad: se trata de la historia del primer hombre. Lo que nos dice de Adán el Génesis queda truncado en el momento de su caída; el resto hemos de adivinarlo. Pues bien: Fernando Gutiérrez sigue el hilo de esa vida hasta el instante de su muerte. La reconstruye, aunque sin salirse de la visión tradicional, para así alargarla a donde el morir señala el principio del tiempo, la primera señal de pasado.

Desde un punto de vista argumental, el poema tiene dos partes bien diferenciadas: una que corresponde al relato bíblico, en la que el poeta se sirve más de la glosa que de la imaginación, y la segunda, en que necesita inventar en mayor medida, si bien esa medida no sea nunca grande.

Naturalmente, el interés, en cuanto se refiere al tema, resulta creciente a partir del capítulo sexto y hasta el final, porque es cuando el poeta queda liberado de obligadas determinaciones. Contarnos la muerte de Adán es un acierto, entre otros que el libro tiene. La intención, el sentido de todo el poema, aparece muy claro en este trozo: *Se abrian y cerraban las angostas puertas del tiempo, / y pensó Adán que el hombre / se había equivocado al hacerlas: / las inventó para entrar en las cosas, / cuando debió de haberlas creado para salir de ellas.*

La importancia del motivo no decide por sí el valor del poema. Veamos, por tanto, el cómo del asunto. Gutiérrez usa de lo narrativo con son de lírica, atendiendo más a los sucesivos cuadros que al montaje, por ejemplo, de alguna que otra de filosofía de tercer orden, la que suele tentar a los hacedores de poemas largos. Todos los elementos poemáticos entran con cuidada sobriedad, pero, ay, entran también sin demasiadas pretensiones expresi-

vas, y en este punto estaba la clave, ya que de la narración no cabía esperar sorpresas. Aunque Fernando Gutiérrez está a una altura muy digna, entiendo que se ha quedado corto esta vez—se exige a quienes se puede exigir—y desde luego por debajo de *Anteo e Isolda* y *Tiempo*, dos importantes obras suyas y de la poesía española de los últimos treinta años. En *Las puertas del tiempo* todo queda en una armónica y bella composición, cuyo protagonista, Adán, siente la responsabilidad de haber sido creado—y vio que estaba bien, dice el poeta al modo del Dios del Génesis—; y descubre la muerte.

El Premio Leopoldo Panero 1968 correspondió a este libro.

LUIS JIMENEZ MARTOS

CÉSAR ALLER: *Descubrimiento en el habla*. Cuadernos de María José. Málaga, 1969; 44 págs., Ø9x14Ø.

César Aller ha puesto siempre mayor empeño en ser hondo que en ser expresivo; su lenguaje tiene, por ello, un tono opaco, mientras que su ritmo refleja algunas vacilaciones. César Aller es—su aspecto más positivo—uno de los muy escasos poetas españoles actuales de los que se puede decir que poseen mundo interior. De acuerdo en que esta baza es muy importante; pero no alcanza a borrar algunas y visibles deficiencias.

Concretemos y matemos. A ambos ejercicios nos invita la obra del poeta leonés. El primer poema—*Despertar*—vale como muestra de poesía de pura reflexión resuelta así: Y en el alma sintió aquella mirada, / el vacío del tiempo y el dolor, lo que desde el punto de vista expresivo no supone ningún hallazgo; el tercer poema, *La bodega*, sirve para que observemos cómo Aller, sin renunciar a ser caladero, consigue ser poético. La elección entre ambos procederes no admite ninguna duda.

Hay en este cuaderno otra variante, no de fondo, sino de palpable esfuerzo por concentrar, en el menor espacio posible, unas ideas o unas sensaciones (preferentemente lo primero). Es evidente que este puede ser un buen camino a condición de que Aller dé más nervio a su poesía, más emoción, de la clase que su carácter reflexivo ha de comunicar. A la vista, o mejor dicho al oído de una reciente lectura ofrecida por el autor en *Tiempo libre*, estoy a disposición de asegurar que *Descubrimiento en el habla* ha sido superado por quien lo escribió. Por esto sabe a tránsito.

JM

ARTURO DEL VILLAR: *Primero amor*. Colección Rocamador. Palencia, 1969; 42 págs., Ø15x22Ø.

Arturo del Villar se asoma por primera vez a la edición impresa con este poemario escrito en febrero de 1960,

según especifica en una nota al final del volumen. El título—donde, según se ha hecho observar, falta una coma, pero para las licencias están los poetas—anticipa la materia con que vamos a encontrarnos. Amor, amor, amor. Y endecasílabo libre a lo largo de trece capítulos. Amor sentido, entre apasionada y abstractamente, y dicho con palabra cultísima, trabajadísima, espesa y ardiente. Cada nuevo poeta se coge del brazo de otros para aprender a caminar, es lógico. El de esta ocasión, santanderino de veintiséis años, se apoya de un lado en Salinas, y así pueden catalogarse las expresiones geométrico-amorosas, y de otro en el binomio Neruda-Aleixandre (hablo de forma aproximada); gusto por el primero delatan las frecuentes enumeraciones y, por el segundo, la actitud del amante.

La temperatura del poema no sufre altibajos ni tampoco su estructura y sentido. Lo peor del asunto es el retorcimiento—no dudo que voluntario—con que Villar ha realizado su libro, así como el uso, en consecuencia, de dicciones poco afortunadas. Dije palabras intuitivas, asegura el poeta en determinado momento. Y la verdad, creo que lo que más falta aquí es justamente lo intuitivo.

El autor explica que aplazó la publicación de este libro porque, en 1960, la poesía amorosa no tenía nada que hacer, en vista de que los socialistas poéticos (es un decir) abundaban. No entro en razones de esa decisión irreversible; pero si Villar no hubiese retenido su obra, podríamos contarle entre los que tuvieron, entonces y ahora, la valentía de ir a contracorriente. Primero amor entra en ese núcleo de revalorizadores del lenguaje. Es una señal. La primera no suele decir nunca nada.

JM



MARÍA LUISA BASCUÑÁN: *El sudor de las piedras*. Trueque-trueque. Biblioteca Nueva. Madrid, 1969; 78 págs., Ø15,5x21,5Ø.

Otro primer libro a examen. Este es de una limeña que desde hace unos años vive en España y participa en el bulle-bulle literario de Madrid. El Premio Puente Cultural (¿por qué llamarlo «Premio Nacional»? Todos lo son

entonces por la amplitud de su convocatoria), este premio, decía, ha revelado a una poetisa. No siempre es legítimo afirmar esto. María Luisa Bascuñán, y me alegra decirlo, tiene ese don de la poesía sin el que, por supuesto, puede pasar alguien por poeta, durante algún tiempo (la mejor fórmula para ello es formar parte de un grupo que arrope la mediocridad), pero, en definitiva, se descubre el pastel.

María Luisa Bascuñán tiene intuición, nervio, emoción humana, y sin estas tres cualidades no puede haber sino poetas voluntarios. Como ya los bautizó Juan Ramón Jiménez. Por cualquiera de estas páginas se percibe esto que digo; pero, sobre todo, por ese conmovedor y extenso poema titulado *Trueque-trueque*. Cuando lei la nota que lo antecede temí que la autora naufragara en la terrible anécdota: una carta que llega seis meses después de muerta la persona que la escribió. Es de la madre de quien la recibe. Sin embargo, el dolor y el recuerdo no se dejan llevar por el sentimentalismo de la incidencia; van mucho más hondo, creando una atmósfera a veces alucinante, mas a base de palabras precisas, como clavadas; palabras que hieren a la mujer que las crea.

El fuerte de María Luisa Bascuñán no es el logro acabado del poema; fía más en esas expresiones que agarran que salen del único sitio que ha salido siempre la poesía mejor: de adentro. (Claro que esto es lo difícil.) A veces estropea lo ya conseguido por no acertar a ver que el poema es una unidad en sí misma y ha de poseer principio y fin. Algunos de los aquí contenidos ganarían dentro de un orden de poema en prosa, y esto mismo puede aplicarse a muchos de los que ahora se escriben (y no lo digo por la falta de rima, cuestión que tanto preocupa a los asistentes a las sesiones de «Puente Cultural», entre otros sitios de lectura poética a lo largo de la semana).

María Luisa Bascuñán se halla en posesión de cuanto no se puede aprender; pero puede y necesita aprender. El jurado que otorgó el premio a este destacable libro estuvo compuesto por Claudio Rodríguez, Ángel García López, Carlos Oroza, Antonio Hernández y Javier Lostalé. Enhorabuena a los que tuvieron la suerte y el acierto de descubrir un poeta.

JM

MIGUEL ANGEL GARCÍA BRERA: *Pasión de la Justicia*. El tiempo es una cosa sin sentido. Editorial Quevedo. Madrid, 1969; 188 págs., Ø11,5x14Ø.

Es indudable que la pasión por la justicia representa uno de los móviles que han impulsado, hoy y ayer, una poesía ética, cuyas varias direcciones—depende de la ideología—coinciden en hacer del hombre y sus problemas un centro de operación. Por manifiesto error de algunos críticos, a los que siguen aún tales y cuales aprendices del arte de juzgar, que no es el sistema de llenar muchos folios, ese centro se ha querido ofrecer como desligado de toda estética.

Los primeros poemas de este libro enlazan bien claramente algunos con esos objetivos casi comunes de la poesía social en sentido propio. El poeta se duele de la injusticia, sí, como es lógico y humano hacerlo, pero acusa a los demagogos, a quienes dice: *Se-guid chupando / a la rosa de España /*

todo el néctar, / pero no retorzáis vuestra ignominia / contándonos que sois los jardineros. El poeta dice de la mujer pública, de los niños, de la guerra, y afirma: Yo pertenezco al pueblo / de los que no protestan / pero siento, por eso, / una angustia mayor.

En suma, su actitud está lejos de ser gregaria, aunque la desarrolle a base de un lenguaje muy directo—característica común a lo social-poético—; linda más bien con los que han sabido desligarse del partidismo para eludir determinadas presiones. Un pequeño poema me llama la atención, se titula *Mundo previsto*. Dice: *Un solo día de sol vale mil veces / la luna y el ajuar de una doncella. / Nada puede cambiar; está vendida / toda la mercancía de la vida. / Está entregado el mundo*

a lo ya hecho, / a lo que nada puede una mirada. / La previsión está contra el misterio / en la vida del hombre solitario.

Para penetrar en lo que García Brera nos propone es preciso estar atentos a los matices, a su reflexión no unilateral, a su mirada de congoja y de amor al mundo.

El segundo libro—no sé si de producción anterior o posterior al comentado, me imagino que lo segundo—deja de insistir en los motivos solidarios para impregnarse de un ámbito más intemporal, aunque sea el tiempo su tema constante o casi constante. De la tensión ética pasamos a una cierta tensión metafísica, si bien ésta adopta ropaje lírico. El tiempo aparece bajo formas diversas, da alimento a una so-

bria ternura, provoca la imaginación y la delicadeza, y en este sentido, la poesía de García Brera sale ganando, resulta más depurada y de mejor técnica que la del poemario anterior. En éste se acusa un defecto propio de los poetas muy reflexivos, y es confiar demasiado en lo que se dice, creyendo que el efecto producido por las ideas basta a dar consistencia a la poesía.

Aparte lo señalado, la calidad más positiva que encuentro en estas dos entregas de García Brera, es que muestran ductilidad de visión, buceo en lo humano, inquietud, con preferencia por un tono de media voz semejante al de no pocos poetas de la generación de los niños de la guerra, a la que el autor y el crítico pertenecen.

JM



Y también: «Es mi España más fuerte que la España de los demás, porque la he hallado a fuerza de vigiliadas y de sangre, consumiendo mi vida por ella, poniendo a las veces en peligro lo más íntimo de mí ser. Que no vive noblemente sino quien vive con riesgo.»

Con esta pasión y esta entrega ha cumplido Tsiropoulos su aventura española. Su visión no es la de sus compatriotas, Kazantzaki—política—y Ourani—emocional, descriptiva—: es una visión lírica, «sentida desde dentro». «¿Se puede conocer una cosa sin haberla amado?», se pregunta con Unamuno. Tsiropoulos ama y conoce a España y la ha recorrido con ojos ávidos y dispuesto corazón. Cataluña—la sed de lo práctico—, Castilla—pasión de cielo—, el Norte—misterio y dominio de sí— y Andalucía—categoría de belleza existencial—marcan las etapas de su andadura y vienen a dar paso a un «Calendario español», que se remonta al año 10000 antes de Cristo y concluye, en rápidas pinceladas históricas, en nuestra guerra civil. Un último capítulo «El espíritu de España» (el mesianismo, la vida sueño y muerte—, donjuanismo y misticismo, con una encendida referencia a la unidad mediterránea) pone fin al volumen, que los españoles debemos agradecer a este griego de noble espíritu, enamorado de nuestra tierra y nuestra gente, que quiso aprender nuestra lengua—vívísima, flexible, musical, absoluta, según sus palabras—para mejor comprender y sentir nuestra intimidad.

CARLOS MURCIANO

MIRCEA ELIADE: *Mefistófeles y el andrógino*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969; 275 págs., Ø14 x 21 Ø.

La aportación de Mircea Eliade, mitólogo eminente, que ha profundizado el simbolismo humano, tiene un caudal de obras desde su punto de vista de historiador de las religiones, paralelamente al que C. G. Jung ha desarrollado desde el punto de vista del psicoanálisis y del inconsciente colectivo. El encuentro de ambas perspectivas sobre las imágenes de la humanidad arcaica y su proyección actual, es una importante labor que hace esperar con interés creciente la aparición de traducciones a nuestro idioma de estos libros, que marcan un hito en la evolución de una nueva ciencia y un nuevo humanismo, que necesita conjugar constantemente la visión psicológica e histórica en el campo de su investigación.

Es obvio destacar la importancia de la presente traducción de un conjunto de conferencias que pronunció Mircea Eliade y fueron agrupadas en este volumen, cuyos capítulos son otros tantos planteamientos históricos de unos temas cuya problemática ha sido siempre punto de partida para ulteriores consecuencias, si nos atenemos a su enraizamiento en el inconsciente colectivo de la humanidad y a su expresión simbólico-religiosa.

El primer capítulo desarrolla el amplio tema de la mitología de la luz, desde perspectivas de valores psicológicos y comportamientos religiosos no occidentales. Las interpretaciones lumínicas de los chamanes, las filosóficas-religiosas de la India, los mitos tibetanos lumínicos, las experiencias del antiguo dualismo iraní, hasta llegar finalmente a la mística cristiana; constituye todo ello una síntesis de casi cien páginas desarrollada con ese estilo claro

LA POESIA FRANCESA

PIERRE SEGHERS: *Le Livre d'or de la poésie française* (dos volúmenes). Ediciones Marabout. Université. Bruselas, 1969. 379 y 382 págs. Ø11 x 18 Ø.

JEAN ROUSSELOT: *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*. Larousse. París, 1968. 256 págs. Ø13 x 18 Ø.

Una antología es una aventura. Adentrarse en comarcas de luz o en páramos fríos, en espera de algo. Algo que atraiga, o que emocione, o que extrañe. Es el poema en su redondez de unidad misteriosa y clara. La poesía francesa es muy rica, cosa harto sabida de todos, y por ello el compilador ha tenido que ceñirse a una división en el tiempo. Los límites son muy concretos, pero artificiales, como suelen ser siempre tales fronteras. Aquí, en este libro de oro de la poesía francesa, se indican fechas: desde 1940 hasta 1960. Tiempo en veinte años de producción poética, con el nacimiento y muerte de múltiples revistas, esas palomas volanderas de la esencia poética, frágiles siempre. Veinte años de un tiempo históricamente movido en Francia (como en el resto del mundo), y, a pesar de ser lapso relativamente breve, la riqueza editada es enorme. Tanto, que Pierre Seghers, poeta y editor (o sea que conoce la realidad de la poesía por las dos caras de la medalla), ha tenido que componer dos tomos, de 379 y 382 páginas: unas 760 páginas impresas en letra pequeña más bien, y ello acarrea densidad y abundancia.

Poetas hay muchos (aunque ni están todos los que son, ni son todos los que están, como oportunamente nos recuerda la vieja y conocida conseja), y tendencias, o escuelas, hay varias. Claro que el compilador ha seguido un método de sencillez: el ir seleccionando con arreglo al criterio subjetivista suyo. ¿Es anormal? Ya lo proclamó Paul Eluard: la mejor antología es la que se hace uno mismo. Para uso personal. Pero si se edita (y así ocurre ahora), ya es para uso general, para todos. Intervienen los temas: el amor humano en su fuerza eterna, el sol de los cuerpos, las mil vendimias de la existencia, la felicidad en sus enfoques diversos, que son lucha y esperanza, la muerte, la naturaleza, Dios, el lenguaje (cuya alquimia es motivo muy a la moda entre analistas y pretendidos descubridores de Mediterráneos o de auténticas Américas-Indias), el drama de querer, los viajes (aunque sean tan sólo de pueblo a pueblo o a lo largo del metro de la «insustituible» capital francesa...). Temática abierta, elegida con arreglo a estampas permanentes ante los ojos y la sensibilidad de los hombres. Pero sin olvidarse, claro está, que Francia fue pasando por momentos duros en esos años de 1940 a 1960: la guerra y la ocupación alemana, la resistencia, la victoria de 1945 dentro del campo aliado. ¿No es necesidad para la poesía el recoger esas circunstancias, ya patéticas, ya esperanzadoras? Es imprescindible que se haga acogedora mansión, una poesía a escala de los hombres, como el mismo

Pierre Seghers anunciara ya hace años. Me acuerdo cuando lo decía, mientras editaba la estupenda revista *Poesía*, acompañada de un año, o sea que, como hoja de almanaque, iba cambiando anualmente de terminación, y así, por ejemplo, *Poesía* 1947, *Poesía* 1948, etc., y eso ya desde 1940, cuando los poetas franceses estaban movilizados, militarizados (entonces llamábase *Poesie casquée*, *poesia con casco*). Cantos y fórmulas mágicas, embriaguez de la belleza en léxico y en arquitectura poemática, el rumor incesante de la resaca, el oleaje de acusaciones y lágrimas, la durable savia regeneradora del dolor. Poesía que se asimila a todas las demás poesías del mundo en cuanto a los temas, y no tiene nada de particular. Lo característico, y ese es su tono propio, es la manera de tocarlos, de expresarlos. La poesía de Galias es siempre un problema de lenguaje. Incluso de insulto, de hondura en el sufrir, cuando lo de la resistencia, con llamamientos a la conciencia cívica y denunciando la tortura de los nazis. Entonces se marcó en versos inolvidables lo que se llamara «el honor de los poetas».

Sin embargo, ¿léese esta poesía francesa en la misma Francia? Reciente encuesta ha demostrado que en las casas de la juventud (más o menos en relación con la cultura) que, de unos 10.000 libros en cualquier biblioteca, tan sólo 40 ó 50 son de poesía pura. Es poco. Es verdaderamente poquísimo.

Sin embargo, esta antología atestigua la intensa vida de creación de la poesía gala. ¿Es paradoja el coexistir riqueza de poesía y pobreza de lectura? Acaso sea signo de los tiempos, de «nuestro» tiempo. Recuerdo que en los años difíciles de la ocupación nazi y de la resistencia la poesía significaba algo así como alimento espiritual y humano, algo así como una exigente necesidad. Y ahora... Ni siquiera entre gente tildada de «intelectual» (sobre todo, gente dedicada a la enseñanza) se lee la suficiente dosis de poesía. Además, he hecho una encuesta—breve, claro—

entre los estudiantes. «Nadie» se ocupa por la poesía, y más por la de nuestra época. Los poetas de oídas se llaman Baudelaire o Claudel o Eluard. Pero no se les lee a los autores de hoy. Y algún que otro alumno se interesa por poetas de hoy, pero eso es la excepción que confirma la regla. El caso concreto es que la poesía tiene fuerza y tesoro en cuanto a cantidad y calidad. Ejemplo muy demostrativo es el Diccionario de la poesía francesa contemporánea, de Jean Rousselet (Larousse, París, 1968). Libro enjuiciador, valorizador, muy oportuno y muy al tanto de la realidad poética en Francia. Complétanse ambos trabajos, el de Rousselet y el de Seghers. Autores en nómina bibliográfica y biográfica, en uno y autores en exposición antológica de textos en otros, respectivamente. No conviene citar nombres, ni señalar direcciones. La lectura las ofrecerá al lector curioso y ávido de novedades, ya sea para aprender, ya sea para subrayar lo que conoce y estima. Porque toda tarea de horizonte presupone un gusto concreto: el del compilador. Volviéndose así a las andadas: ¿cómo podría suprimirse tal criterio, aunque sea rebajando a la objetividad pura? Repitase: el objetivismo frío, puro, es una noción filosófica y nada más. La celebridad suele ser artificio sin más ni más, y la vanidad es cosa muy esporádica, como florecilla que teme el viento y la muerte. Ahora, la poesía se encamina por sendas a menudo herméticas (como el grupo de «Tel quel»), y ello disminuye lectores. Pero el problema es de esencia editorial: desaparecen las revistas literario-poéticas, y los editores no quieren publicar libros de poesía. ¿Cómo, pues, enterarse de la producción poética de un país como Francia, con trayectoria tan densa siempre? El libro de Seghers y el libro de Rousselet confirman que los esfuerzos aislados son indispensables herramientas que el estante de la biblioteca o, mejor, el lector en sus manos, deben poseer.

JACINTO LUIS-GUERENA

ENSAYISTAS EXTRANJEROS

COSTAS E. TSIROPULOS: *Estudios sobre España*. Editora Nacional. Madrid, 1969. 172 págs. Ø17,5 x 24 Ø.

Costas E. Tsiropoulos, de Larisa (Tesalia), premio nacional de Literatura de su país por un libro titulado *Autopsia* de nuestra época, ensayista (Grecia, como problema; La dignidad humana), novelista (Los fantasmas), poeta (Odeón para voces solitarias, Entre las noches) y viajero (Diario africano), dio a la luz en 1966, y dentro de esta última modalidad, un libro que, con el título de *Estudios sobre España*, acaba de ser vertido al castellano por quien vela su identidad con el nombre de «Ulises».

Tsiropoulos, a quien escalonadamente (Colón, el Greco, Don Quijote, nuestra música) se le fue entrando España en el corazón, visitó nuestra patria en 1961, regresando desde entonces cada año y escribiendo una serie de poemas (recogidos algunos en Odeón para voces solitarias) y de artículos, y posteriormente, tras una estancia de cuatro meses, este libro que hoy nos ocupa, y que su autor califica de «libro amoroso, de ensayos y experiencias personales». La huella de España y lo español sobre este joven poeta griego ha quedado indeleble. «Si yo no hubiera pasado por España—dice—, si no la hubiera vivido como la he vivido, yo no sé lo que hoy sería de mí, pero seguramente yo no sería el que soy.»

y documentado que caracteriza a *Mircea Eliade*.

El capítulo II, cuyo título se ha utilizado para el del presente libro, ofrece el viejo problema mítico del andrógino, cuyo simbolismo lo asocia *Mircea Eliade* en su desarrollo a la idea de *Mefistófeles*, como dentro de la misma realidad profunda del misterio de totalidad, añoranza unas veces y aspiración otras de una totalidad metafísica ensoñada, que plantea históricamente con una fascinante penetración psicológica donde a veces aflora del fondo como la evocación de las teorías jungianas sobre la coincidentia oppositorum, que *Mircea Eliade* no investiga como el maestro Jung por el camino de la Psicología profunda, sino como el historiador de las religiones e interpretador de mitos.

El capítulo III expone un conjunto de creencias y rituales melanesios, californianos, mesopotámicos, romanos, hindúes, de ancestrales ideas cosmogónicas y escatológicas donde prevalece la idea de Año Nuevo y renovación, y en las que el hombre religioso llega a sentirse responsable de la regeneración del mundo, unido místicamente al Cosmos, en un paralelismo entre la renovación cósmica y la efectuada por el ritual.

El capítulo IV es un estudio sobre el «milagro de la cuerda» característicamente hindú, es decir, el de magos o hechiceros que desaparecen subiendo por una cuerda lanzada hacia el cielo, así como el otro típico «milagro» del mago que descuartiza su cuerpo o el de su ayudante y luego vuelve a reunir sus trozos. Portentosa práctica que *Mircea Eliade* no exclusiviza en la India, como es frecuente, sino que aporta testimonios chinos, europeos y de Méjico. Pero la hipótesis de la autosugestión colectiva o del ilusionismo no deja resuelto el enigma de este fenómeno que tiene una «historia», la cual pretende aclarar *Mircea Eliade* por los ritos, símbolos y creencias religiosas arcaicas.

El capítulo V, que finaliza esta obra, establece una serie de consideraciones sobre el simbolismo religioso, donde *Mircea Eliade* viene a marcar la base metodológica para desentrañar los alcances simbólicos desde la perspectiva del estudio de las religiones, la «historia» de los símbolos, para profundizar en sus revelaciones; y así, su punto de vista de que los símbolos son capaces de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata, resulta tan acertada que con ella viene a ofrecer *Mircea Eliade* como la base fundamental donde el lector quedará encaminado hacia una comprensión atinada del mundo simbólico.

LUIS BONILLA

SUSAN SONTAG: *Contra la interpretación*. Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1969; 358 págs., Ø13,5 x 20Ø.

La crítica joven empieza a levantar su voz en todo el mundo. No se trata sólo de emitir opiniones, contrastarlas y levantar la polémica. Estamos en presencia de un fenómeno literario que, sin soslayar la valoración, no sujeta únicamente a ella el enjuiciamiento. El enjuiciamiento forma parte sustantiva de verdaderos estudios en profundidad de los que se arranca la valoración por sí misma. No se trata de un objetivo inmediato, sino de una consecuencia. El nuevo tipo de ensayo que hoy se cultiva en España tiene mucho que ver con este tipo de sensibilidad.

Susan Sontag aparece ante el lector con un amplio repertorio de conocimientos. Sus ensayos reúnen dos vertientes fundamentales del género: son caudalosamente informativos y a la vez someten a interpretación los conocimientos manejados. Su talante universitario—estudió en Chicago y Harvard—parece imponérselo así. Antes de la aparición del presente libro ha publicado numerosos artículos en revistas de su país; dos novelas: *The benefactor*, 1963, y *Death Kit*, 1967, y un libro sobre el Vietnam.

Contra la interpretación es un conjunto de estudios sobre variados autores y temas donde recoge artículos, críticas y ensayos dispersos en publicaciones diferentes. No tienen orden cronológico ni están agrupados temáticamente. Muy pocos han sido corregidos de

su versión original. Con ello tenemos un abundante material sobre cuestiones que siguen de actualidad. *Contra la interpretación* es el primer ensayo y el que da título al volumen. Viene a precisar los presupuestos y tipo de crítica, de comentario, sobre las artes que hoy sería deseable. Si en alguna ocasión es discutible la postura de la autora, su posible error queda nivelado por la valentía en formularlo. Le siguen casi una treintena de trabajos dedicados al estilo, al artista, a Weil, a Camus, a Luckács, muy bien enfocados y resueltos; a Nathalie Sarraute, a Ionesco, a Godard, etc., todos ellos bien escritos, ricos en datos y audaces en la interpretación. Susan Sontag acierta muchas veces y se queda en alguna a medio camino. Todos los ensayos que componen el libro constituyen por su frescura un verdadero deleite para el lector. Le traen juicios percutantes, reflexiones valiosas, una sensibilidad y una postura con la que si en algún caso no se está de acuerdo, tiene siempre el valor de la honestidad personal.

FERNANDO PONCE



THEODOR W. ADORNO: *Tres estudios sobre Hegel*. Taurus Ediciones. Madrid, 1969. 193 págs. Ø13,7 x 21,3Ø.

La persistencia de Hegel en la cultura contemporánea y la difusión de los fundamentos de su doctrina en las dos direcciones del neohegelianismo (derecha hegeliana e izquierda hegeliana) han dado ya la más abundante bibliografía en todos los idiomas. Pero la presente obra de Theodor W. Adorno ofrece interesantes consideraciones no estrictamente sobre los problemas planteados por la doctrina de Hegel, sino más bien sobre la comprensión de Hegel, mediante unas acertadas reflexiones de principio, para encauzar la aclaración de los textos hegelianos. Sobre todo, en el concepto de la dialéctica. Cuestión esta del mayor valor para la comprensión de Hegel en la interpretación de la necesidad racional en el proceso dialéctico como síntesis de opuestos, y como dice Theodor W. Adorno: «Hegel reconoció la preeminencia del todo con respecto a sus partes, finitas, insuficientes y contradictorias, cuando se las confronta con él.» Así como la teoría de que lo a priori también es a posteriori, y el máximo exponente idealista del planteamiento «sujeto-objeto», más allá del pensamiento kantiano y con más efectividad, porque, según nos recuerda el autor de estos tres ensayos, para Hegel, «al captar nosotros conceptualmente el recinto y límites fijados a la subjetividad, al contemplar ésta como «mera» subjetividad, hemos traspuesto ya sus límites». No es el sustraerse al objeto, ni excluyendo al sujeto como se logra el conocimiento de los hechos, que depende de la relación existente entre ambos, y así «dialéctica no quiere decir un mero proceder del espíritu mediante el cual se sustrajese éste a su objeto; ocurre en él literalmente lo contrario: una confrontación permanente del objeto con su propio concepto, como tampoco una visión en cuyo esquema hubiese que comprimir la realidad... es un imperterrito afanarse por obligar a que se emparejen una conciencia de la razón crítica de sí misma y la experiencia crítica de los objetos».

Uno de los temas de Hegel, presentados con mayor claridad en toda su trascendencia filosófica por Theodor W. Adorno, es el de la contradicción dialéctica, el de la totalidad antagónica, donde la idea de totalidad proveniente del idealismo es impregnada por Hegel con la idea de la contra-

dicción, precisamente para ser totalidad en virtud de sus contradicciones. Otro de los fundamentos hegelianos tratado aquí con excelente tacto es la integración del momento histórico en el momento lógico, y viceversa, que parece llevar a Hegel a una crítica de su propio sistema, al optar en su filosofía del Derecho por separar lo histórico y lo sistemático. Así, el observar históricamente la aparición de las disposiciones legales es ajeno a la consideración filosófica, según Hegel; de tal modo una disposición legal puede estar fundamentada razonablemente en circunstancias jurídicas existentes, y ser al propio tiempo irrazonable e injusta. Theodor W. Adorno es claro en sus planteamientos, en su manera de acercarnos a Hegel, y de abrirnos camino hacia su comprensión acertada, pese a las dificultades que es obvio señalar tratándose de Hegel, y a las que Theodor W. Adorno no deja de referirse así: «Hegel es, ciertamente, el único con el cual de vez en cuando no se sabe, ni se puede averiguar de forma concluyente, de qué se está hablando, en definitiva, y con el cual no está garantizada ni siquiera la posibilidad de semejante averiguación.»

LB

LIONEL TRILLING: *Más allá de la cultura*. Editorial Lumen, Barcelona, 1969. 326 págs. Ø13 x 18Ø.

Los lectores españoles conocen con seguridad algunas cosas de Lionel Trilling y saben mejor que podríamos explicárselo nosotros en una nota tan breve como ésta lo que es ese autor, cómo escribe, los temas que elige y lo que se propone. Amparados en este convencimiento, les hacemos gracia de la explicación que hubiéramos querido darles después de la lectura de este libro si se tratara de un autor enteramente desconocido. *La enseñanza de la literatura moderna*, *Emma y la leyenda de Jane Austín*, *El sino del placer*, *Freud: dentro y más allá de la cultura*, *Isaac Babel*, *La controversia Leavis Snow*, *Los dos entornos: Reflexiones sobre el estudio de la lengua y la literatura inglesa*, *Los modales, las costumbres y la novela*; estos son los títulos de los principales ensayos de este libro. Para quienes no sepan nada de Lionel Trilling bastan los títulos de estos ensayos para darles a entender que se trata de un intelectual, de un profesor. No es cosa de decir aquí por qué libros como éste, que llenan hoy los mercados de todos los países, dejan siempre insatisfecho al lector. Los escriben hombres de mucha vocación, de irresistible vocación, que o están poco dotados para el manejo de las ideas, o no tienen tiempo para manejarlas con la sutileza que requieren o se encuentran obnubilados, casi aturridos, por la barahúnda de la vida de las grandes ciudades. Insisto que no es cosa de explicarlo en esta notícula; pero sí que sería conveniente hacer una advertencia muy sencilla: entre los intelectuales, los profesores, que son los que tienen mucho contacto con los jóvenes, están más desorientados que nadie. La juventud aporta un descontento radical, mucho más radical que el de ninguna juventud conocida, y lo aporta en un tiempo en que no se ve ni se adivina nada que pueda ser siquiera una panacea, como lo fue el comunismo hace cuarenta años o el fascismo hace unos años menos. Lo que los muchachos presienten es sólo que no les gusta la sociedad en donde viven, cosa que les ocurre también a muchos que ya no son muchachos. El quid está en que no saben realmente en qué creer. No vale que nos aseguren con vehemencia que creen en esto o en lo otro; eso está al alcance de cualquiera: lo que importa es encontrar una fe lo suficientemente fuerte que los sustente, y eso, por fortuna o por desgracia, no aparece por ninguna parte.

La vaguedad que se echa de ver en los ensayos de Lionel no está sólo ni principalmente en que tenga miedo de llegar hasta las últimas consecuencias de sus ideas; estriba en la propia vaguedad de esas ideas, como la idea de cultura, que la sirve, no obstante, para cimentar gran parte de su libro. Cuando más locales, más concretos y más reducidos sean los temas es más grande la claridad al exponerlos. Le-

yendo este libro de Lionel me acordaba yo de los libros inestimables que nos traducía Ortega y Gasset para su *Revista de Occidente*, y, mientras pensaba que no se lo agradeceremos nunca como merece, pensaba también que para complacernos hoy un libro de ensayos tiene que acotar una realidad muy clara, tangible, y describirla con precisión y sagacidad. El que se nos traduzcan libros que se ocupan de ideas y obras de otros países es buena cosa, siempre que esas ideas y esas obras tengan una dimensión universal; de lo contrario, sólo sirven para que se informen sabios y eruditos. Después de haber leído tantos trabajos sobre Freud, uno lee éste de Lionel Trilling y se pregunta qué nos ha querido decir.

Ya sé que no es esta vaguedad un defecto que se pueda imputar solamente a un autor como Trilling. Hace algunos meses he leído dos o tres libros de Marcuse y me ha pasado lo mismo. Una cosa es que la sexualidad se haya desbordado en las sociedades modernas y otra cosa bien distinta que se nos explique con claridad el hecho. El hecho es capital, quizá el más profundo hecho de las sociedades modernas, pero no basta con traer a cuento ideas ya lanzadas a la calle hace casi un siglo. Freud es ya un clásico, si se quiere, un autor histórico, y la sociedad en que estamos viviendo no se parece nada o se parece muy poco a la suya. Tampoco se parecen las ideas con que se encuentran los hombres y las mujeres ni las formas de la represión de sus impulsos. No hay que decir que se parece aún menos la conciencia que el ser humano de los pueblos cultos tiene de sí mismo y la que tenían los enfermos de Freud. Es claro que alumbró de manera incomparable muchas porciones de la naturaleza humana; pero eso está ya en las obras de Freud y forma parte de las conquistas de nuestro tiempo.

No es el intelectual un creador ni tiene dotes semejantes a las del poeta; por eso no ve las cosas hasta que yacen quietas, cerradas sobre sí mismas, delante de él. Para que nos diga algo realmente vivo de una sociedad tiene que encontrársela acabada, quieta, casi histórica. Y como las sociedades de hoy son tan incitantes y tan inquietantes, cuando los intelectuales se aventuran a decir lo que está pasando, lo que se está haciendo, es natural que nos dejen siempre insatisfechos. Pero no sólo no tienen ellos la culpa, sino que su poca fortuna en la aventura es uno más de los rasgos de este mundo embarullado y trepidante en que estamos metidos como pudiéramos estarlo en un cohete que volara solitario por el espacio vacío.

EMILIANO AGUADO

MARSILIO FICINO: *Comentario al banquete de Platón*. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Literaturas Modernas. Mendoza (Argentina). 160 págs. Ø16 x 22Ø.

Lo único que puede decirse ya de este ilustre Comentario al banquete de Platón, de Marsilio Ficino, es que debe leerse detenidamente, en la seguridad de que el lector va a encontrar muchas cosas, a pesar de lo que ha llovido desde que se escribió y de los descubrimientos de la filología en los dos últimos siglos. Ya se sabe que cada época ve a los clásicos a su manera y que por eso precisamente, por la plasticidad de que están dotados para ofrecerse en tantas perspectivas, decimos que son clásicos, casi modelos y casi eternos. Porque el caso es un remoque del que no se zafa nunca nada humano.

Merece plácemes la Universidad Nacional de Cuyo por haber resucitado esta obra que no estaba muerta, así como el profesor don Adolfo Ruiz Díaz, que la ha traducido al castellano y le ha puesto todas las notas que se requieren para que la entienda un lector de nuestros días no especializado en obras pretéritas. Es muy concienzudo el estudio preliminar que pone Adolfo Ruiz Díaz al frente de su traducción. El lector tiene, pues, en esta edición de la Universidad Nacional de Cuyo todo lo que necesita para entender el trabajo de Marsilio Ficino y la manera que tuvo de ver el Banquete de Platón.

EA

ENSAYISTAS HISPANICOS



LUIS GÓMEZ DE ARANDA: *Los valores humanos del desarrollo.* Ediciones Europa. Madrid, 1969. 316 págs. Ø11x18,5Ø.

Entre el mito del desarrollo y el mito de la revolución, Luis Gómez de Aranda nos ofrece una salida para superar el conflicto en la que quedan destacadas tanto la necesidad del desarrollo como la de la revolución.

Entre la doctrina social de la Iglesia y la doctrina social del nuevo sindicalismo español, Gómez de Aranda monta una teoría de tono realista, e incluso pragmático, en la que lo más significativo radica en el avance socializador que se ha logrado injertar en el II Plan de Desarrollo.

Entre los tecnócratas que aborrecen a los políticos y los políticos que desprecian a los tecnócratas, el libro de

Gómez de Aranda quiere ser una vía media que apela, primariamente, al humanismo de tradición occidental, y después, al derecho, como «única vía fecunda» para la reforma de nuestras estructuras.

El libro de Gómez de Aranda expresa la voluntad de síntesis que desde hace algunos años alienta en un buen puñado de españoles de la llamada España oficial. Por analogía con la colaboración condicionada de los independientes franceses a De Gaulle, podríamos decir de ellos que oscilan entre la limitada aprobación de lo que en la política social de España se viene haciendo y la limitada crítica que hacen más allá del telón de acero las distintas corrientes revisionistas del marxismo oficial.

Se trata, en suma, de una postura abierta y comprensiva que no extrema ni la crítica ni los aplausos, que no es ni joven ni agresiva, porque quiere ser madura y responsable. De aquí la impresión que produce de mano tendida en múltiples direcciones. Lo que de verdad se pretende es que el desarrollo sea tarea de todos y no de una minoría de expertos abrumados por el peso de los cuadros estadísticos.

Ahora bien, ¿consigue Gómez de Aranda abrir una vía para la integración de todos los españoles en las tareas de la planificación económica y social?

Las alusiones al sindicalismo español y a sus ponencias de trabajo reflejan el convencimiento de que éste debe ser el cauce y no los partidos políticos de cuño liberal.

Con moderada satisfacción, el autor se siente esperanzado por el tono antiliberal y antiparlamentario de la subversión juvenil centroeuropea y por su protesta contra el tecnocratismo moderno. Con moderada preocupación condena Gómez de Aranda lo que este movimiento tiene de ruptura con la tradición jurídica y moral del Occidente cristianizado.

En definitiva, la vía ofrecida por Gómez de Aranda sólo puede ser valorada desde una posición que comprenda todos los aspectos de la original concepción política del sindicalismo español.

MIGUEL ALONSO BAQUER

GUILLERMO DE TORRE: *Del 98 al Barroco.* Campo Abierto, 22. Editorial Gredos. Madrid, 1969. 451 págs. Ø12x19Ø. 200 ptas.

He aquí un libro pleno de interés dentro de la vasta bibliografía de nuestro gran crítico. Un libro en cuyo tercio final Guillermo de Torre sale de lo que él llama sus «dominios privados»—la literatura contemporánea—para acercarse a nuestros clásicos. Y désele aquí a esta palabra cuanto nuestro autor quiere darle: actualidad, vida, con Ortega («Clasicismo es actualidad como romanticismo es nostalgia») y Juan Ramón («Clásico: es decir, actual: es decir, eterno»). En 1966-67 fecha Guillermo de Torre su prólogo a este libro; en 1943, el capítulo que abría *La aventura y el orden*. Y, pese a haber transcurrido un cuarto de siglo, su idea permanece sustancialmente inamovible, como permanecen—definitivas, definidoras—las palabras de aquellos dos maestros.

Bien hace nuestro crítico en recordar sus páginas sobre Lope, Gracián y Góngora en *La difícil universalidad española*, como prueba de su interés por la literatura de otras épocas. Mas ¿quién se atrevería a encasillar de algún modo a quien salta de Picasso a Freud con la misma sencillez—y el mismo conocimiento—que de Galdós a Quevedo? Dos palabras definen el ideal crítico de De Torre, al que fiel se atiene: *situación y valoración*. «Situación—escribe—de las obras y de los fenómenos intelectuales en el tiempo histórico y en el espacio literario, tratando de buscar el mayor número posible de coordenadas y relaciones; valoración de sus esencias y calidades literarias, sin rehuir el riesgo que conlleva la ejercitación libre del juicio.» Sobre tales cimientos ha edificado el crítico madrileño su obra de ayer y de hoy.

De ayer y de hoy al par es este denso volumen, que Gredos acoge en su colección «Campo Abierto», pues que en su versión original todos sus capítulos fueron escritos hace más de veinte años, si bien todos hayan sido reescritos y ampliados recientemente. («Recomenzar siempre», aconsejaba Herodoto.) De ellos, considera su autor que es el inicial—«El 98 y el modernismo en sus revistas»—el que aporta mayores novedades, «puesto que contiene investigaciones propias sobre las revistas literarias en la bisagra de dos siglos».

«En la raya de dos siglos» titularía nuestro recordado Domingo Paniagua la primera parte de su libro *Revistas culturales contemporáneas*, paso inicial de una empresa que no pudo ver culminada. «Sosiego y coraje pido a Dios para rematarla», escribió entonces. Dios no le oyó, y su obra, trunca, aguarda continuidad. Mas aquel volumen, llegado a las manos de Guillermo de Torre, fue «el incentivo máximo» que le llevó a revisar y completar el trabajo que un día originara no sólo el de Paniagua, sino otros—menores—de Bleiberg y Díaz-Plaja. Nos referimos a «La generación española de 1898 en las revistas del tiempo», aparecido en *Nosotros*, de Buenos Aires, en octubre de 1941. De Torre muéstrase satisfecho con este estudio suyo, mas no por ello deja de confesar que, así como escribió una *Historia de las literaturas de vanguardia* a la luz de los movimientos más característicos, le hubiera gustado componer una *Historia de la literatura es-*

pañola contemporánea a través de las revistas más expresivas de cada período o generación.

Otro proyecto de juventud que el crítico madrileño nos relata es el de una *Historia de literatura* que, comenzando por los contemporáneos, se remontase, desandando el camino, hasta los clásicos y los primitivos. Aquel proyecto no llegó a hacerse realidad, pero el libro que hoy nos ocupa viene a recordárnoslo, al seguir una trayectoria inversa a la habitual: *Del 98 al Barroco*. «Sentido y vigencia del Barroco español» titúlase el capítulo final, que, en opinión de su autor, es el escrito «con mayor entusiasmo». Decía Sitwell que el carácter nacional era barroco por predestinación. De Torre, rotundo, escribe: «No sólo el barroquismo es radicalmente español; todo el arte y la literatura españoles, en sus momentos culminantes, en sus expresiones más intensas, han sido sustancialmente barrocos.» En su análisis, De Torre llega a nuestros días no vacilando en citar, tras Valle-Inclán, a Juan Ramón, a Gómez de la Serna y a León Felipe, y, ya en las lindes de la poesía viva, a Blas de Otero.

Entre los dos capítulos que dan nombre al volumen, insértanse otros muchos: «Memorias, autobiografías y epistolarios», «Los del 98 escriben sus memorias» (donde Baroja, Azorín y Santayana, en especial los dos primeros, son contemplados bajo una luz nueva), «Revaloración de Galdós» («... si para los suyos fue Galdós por excelencia—escribe De Torre al hilo de una estimativa diferente de la que aplicaron a aquél sus contemporáneos—el autor de *Doña Perfecta*, para nosotros será, ante todo, el autor de *Fortunata y Jacinta*; si entonces, y luego por rutina, se alabó pluralmente el sentimentalismo fácil de *Mariñela*, nosotros exaltaremos el misticismo arduo de *Nazarín* o la humanidad profunda de *Misericordia*), «Emilia Pardo Bazán y la cuestión del naturalismo» y tres ensayos en torno a Clarín, Valera y Espronceda, que dan paso a «El mundo de la novela picaresca» (*Lazarillo*, Mateo Alemán, Quevedo). «Sólo en España—apunta—se acusa el pícaro con relieve merced a su proyección en la literatura. Pero yerran quienes ven primordialmente la fauna picaresca como el producto genuino de una época de decadencia.»

Del 98 al Barroco viene a ratificar la condición de ensayista cimero de Guillermo de Torre: su originalidad y penetración, su profundo conocimiento de nuestras letras, servido todo ello por una prosa clara y precisa.

CM



SATURNINO ALVAREZ TURIENZO: *Revisionismo y diálogo.* Madurez moral y signos del tiempo. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969; 600 págs., Ø14x19Ø.

En los últimos años la sorprendente transformación que están sufriendo las estructuras básicas de nuestra sociedad viene a promover un cambio de impresiones que, en ocasiones, tiene el calor y la pasión de la polémica sobre los temas fundamentales que rodean la existencia del hombre.

Nuestra era se interpreta como una nueva época del mundo del trabajo, o también se busca su calificación sustancial desde la técnica, la cultura de masas, el ascenso de las que eran llamadas naciones proletarias, el cambio del papel de la mujer en la sociedad y el nuevo planteamiento del papel de la juventud.

De todas estas características de una época de perplejidades y anhelos, Saturnino Alvarez Turienzo prefiere fijar el acento en otro dato, en la forma del

OTROS LIBROS

CONSTANTINOS A. DOXIADIS:

Entre dystopía y utopía. Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1969, 106 págs. Ø17x24Ø. **WILLIAM C. FREDERICK y CHADWICK J. HABERSTROH:** *La enseñanza de dirección de empresas en España.* Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1969, 237 págs. Ø17x24Ø.

Importante serie de libros técnicos es la comenzada por Editorial Moneda y Crédito, en la que ahora se publican los volúmenes arriba reseñados, ambos de especial interés y estupenda presentación.

ROGER MEHL: *La teología protestante.* Col. El Futuro de la Verdad. Taurus. Madrid, 1969, 156 págs. Ø12x18Ø. **MICHEL LEON-DUFOUR:** *Teilhard de Chardin y el problema del porvenir del hombre.* Col. Cuadernos. Taurus. Madrid, 1969, 77 págs. Ø12x18Ø.

Diversos nuevos títulos de ensayos filosóficos y teológicos acaban de aparecer, editados por Taurus dentro de sus especializadas colecciones, entre los que destaca Teilhard de Chardin y el problema del porvenir del hombre, interesante estudio antropológico y filosófico.

VIARIOS: *Antología del humor.* Ediciones Acervo, Barcelona, 1969; 442 págs. Ø14x20Ø. **VIARIOS:** *Antología de novelas de anticipación.* Ediciones Acervo, Barcelona 1969; 427 págs. Ø14x20Ø.

Nuevos volúmenes de la serie *Antologías Acervo*, que esta editorial lleva a cabo a base de selecciones literarias realizadas entre los autores más destacados de cada género.



VIARIOS: *Antología de cuentos y leyendas.* Ediciones Acervo. Barcelona, 1969, 450 págs. Ø14x20Ø.

Con prólogo de C. González Castresana se agrupan narraciones anónimas de distintos países y otras de renombrados autores de distintas épocas, continuando así Ediciones Acervo su serie de antologías literarias.

CARDENAL KAROL WOJTYLA: *Amor y responsabilidad.* Editorial Razón y Fe, S. A. Madrid, 1969, 342 págs. Ø14x20Ø.

Denso estudio sobre el amor, desde los ángulos de la psicología, la metafísica y la moral, es el desarrollo en este libro por el cardenal Karol Wojtyla.

REGINE PENOUD: *Leonor de Aquitania.* Col. Austral. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1969, 250 págs. Ø11,5x17,5Ø. **WILLIAM SHAKESPEARE:** *La tragedia de Ricardo III. Enrique VIII o Todo es verdad.* Col. Austral. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1969, 340 págs. Ø11,5x17,5Ø. **FELIX DE AZARA:** *Viajes por la América meridional.* Col. Austral. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1969, 326 págs. Ø11,5x17,5Ø.

Tres nuevos volúmenes extra añade la colección Austral a su ya amplio catálogo, en el que se encuentran los más destacados títulos de la literatura universal.

acontecer, en esa perspectiva vale decir que son el diálogo y el revisionismo los signos básicos del tiempo.

«Todas las formas de vida tradicionales—dice el autor—están hoy en cuestión; todo se discute y revisa. Se buscan nuevos cuadros de existencia que llenen el hueco dejado por la caducidad de los antiguos. Esa es ley constante de vida. La vida se vive superándose de continuo a sí misma. En el terreno histórico el hombre ha alcanzado hoy una visión según la cual modos culturales vigentes hasta ayer, como presunta marca de universalidad, se revelan como particularismos. Así nace la actitud revisionista, como resultante de la toma de conciencia de haberse quedado cortas las medidas de lo humano, que sólo serán las medidas justas cuando sean capaces de dar salida a las aspiraciones de todo el hombre en todos los hombres. Para encontrar esa capacidad universal de lo humano, al impulso de revisión de los particularismos, tiene que seguir la disposición de apertura al diálogo bajo una llamada ecuménica. Revisionismo y diálogo responden a un acto de confesión; y confesión al estilo agustiniano, en el doble sentido del término: reconocimiento de culpas y testimonio de fe. La conciencia confesa ha de ponerse por encima de fanatismos y terquedades y ha de estar guiada por la voluntad generosa de encuentro con el don de lo humano. La revisión de formas de vida debe conseguir la supresión de los particularismos. El diálogo ha de ser vehículo para una comprensión humana de alcance planetario. De este modo, bajo ese doble signo, puede decirse que se cumplen los movimientos culturales de más significación y relieve en nuestro tiempo.»

El propio autor resume así la ordenación de los aspectos principales del libro, que comienza por un capítulo sobre la acción revolucionaria. «La acción revolucionaria—dice—cuando se da en su forma pura, es ejemplo de acción esterilizadora. Le siguen otros varios en los que se discute la diversa sugestión que ejerce sobre las vidas el nihilismo. Tanto en éstos como en el capítulo primero viene a la consideración la experiencia de la libertad elevada a mito, y que se manifiesta como "libertad sin empleo". En las dos secciones siguientes se consideran, de modo directo, aunque en perspectiva parcial, los temas del diálogo y del revisionismo. El tema del diálogo incita en las direcciones más diversas. Allí donde venía existiendo una barrera entre dominios humanos—religioso, político, cultural...—se ensaya tender un puente de acercamiento, en vistas, si no a la unidad, sí a la comprensión y a la coexistencia. Nos vamos a fijar en un sólo aspecto del diálogo, el que se ensaya entre las visiones del mundo más opuestas del presente: la cristiana y la marxista, subrayando la asiduidad y esperanza con que en ciertos medios se cultiva, pero advirtiendo a la vez las dificultades que, al menos por el momento, existen en llegar a resultados positivos.»

Para estudiar el revisionismo, el autor se ciñe a aspectos concretos del fenómeno general relacionados igualmente con la dogmática marxista y la dogmática religiosa. Por ello comienza discutiendo la obra de Lukács, para seguir en dos capítulos haciendo una consideración del revisionismo, en relación con el problema de Dios que se replantea en nuevos términos, como consecuencia del impacto de las crisis que provoca el fenómeno del ateísmo.

En el capítulo final de la obra, y como un examen de conjunto, el autor señala algunos rasgos que pueden servir para establecer el diagnóstico de nuestro tiempo «ante el que tomar decisiones según las exigencias de una madura conciencia moral».

El libro tiene una importancia capital para el planteamiento de una actitud humanista y cristiana en una coyuntura social que se caracteriza por el incremento de la deshumanización y el desarrollo del ateísmo. Aun cuando muchos de sus capítulos fueron escritos y publicados atendiendo a otro tipo de requerimientos y como obras aisladas, el conjunto en cuanto constituye un entramado de afirmaciones sustanciales sobre la actual situación del hombre en la sociedad, constituye un rico conjunto armónico de extraordinario valor e interés.

RAUL CHAVARRI

GILLO DORFLES: *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Editorial Lumen, Barcelona, 1969; 310 págs., Ø13×19Ø.

Existe una orientación en la mentalidad de nuestra época para desestimar el valor de los mitos, mientras puede también señalarse cierta búsqueda, que es científica unas veces y para-científica otras, por desentrañar datos legados en los mitos, con valor comparativo históricamente, y que pudiera proyectarse sobre la incitadora cuestión de los destinos de la Humanidad; ya en su evolución, o en su involución, como se pregunta el autor con acierto al comienzo de su libro. Señala un evidente paralelismo de esa búsqueda inquietada del valor de lo mítico, entre el aspecto científico de las investigaciones antropológicas y el otro aspecto novelesco y a veces para-científico de la ciencia-ficción. Ambos aspectos de esta búsqueda: el científico y el fantástico, poseen el mismo denominador común típico de nuestra época, que parece tender un puente atemporal entre el pasado y el futuro, mientras en el presente se crean nuevos mitos como neoformaciones que responden a nuestra vida actual, al mundo de nuestro quehacer cotidiano, con una integración de utensilios y elementos actuales en la postura mental del hombre de todos los tiempos para mitificar. Así, aunque Gillo Dorfles acepta la opinión tan extendida de una supuesta desmitificación como característica de nuestro tiempo, en el aspecto de crisis de lo sacro, que es disolución de un rico andamiaje simbólico, señala también conjuntamente la presencia de una neomitificación. Efectivamente, no puede dudarse de que persiste psicológicamente el substrato inconsciente e irracional que da nacimiento a nuevas simbolizaciones. Y esta nueva utilización de elementos simbolizadores, unos son estudiados por Gillo Dorfles como negativos, fetichísticos, que forman mitos y ritos degradantes y degradados, mientras otros son elementos mitizantes positivos, cuando resultan capaces de lograr una restitución de valores simbólicos. Para el primer caso, peyorativo de factores mitizantes, crea Gillo Dorfles el término «mitagógico», y para el segundo caso de factores mitificantes positivos o de simbolismos, dignamente eficaces, el término «mitopoyético».

Gillo Dorfles nos acerca, como en otras obras suyas, a la explicación de lo que representa el mito actual para las personas de nuestro tiempo, y evidencia en este último libro el valor de elementos de la vida cotidiana que entran como parte activa en la nueva mitificación; así, por ejemplo, la máquina, hasta crear un ritual, y así también los elementos visuales del cine, la televisión, la publicidad, crean factores fácilmente transformados en fetichismos para las masas, hasta influir en la provocación de ciertos rituales en la conducta respecto al amor, en sus manifestaciones, en la manera de conducir el coche, en el deporte, en el modo de andar, en las posturas corporales, en las actitudes sociales. Y si al fenómeno se le priva de elementos negativos, pudiera contribuir a la educación de las masas. Pero el autor señala también el peligro de una lamentable proliferación de nuevos objetos y lugares de culto, con una gran carga mítico-ritual, que han envilecido las tendencias míticas y llegan al desbordamiento de fruslerías convertidas en objetos mágicos, como son los muñecos y colgantes en el parabrisas y ventana posterior del coche. A este respecto, dice el autor, que «resultaría demasiado fácil detectar una analogía entre los objetos sagrados y mágicos de la antigüedad y los objetos mágicos, propiciatorios, de nuestros días». A los objetos fetichistas de la antigüedad han sustituido actualmente, en su valor significativo, objetos tan rutinarios como un bolígrafo, una pluma, un reloj; elementos que a veces entran en el engranaje de prácticas rituales esclavizadoras del hombre, sin que llegue a darse perfecta cuenta de ello. Así, también, señala como ejemplo del ritualismo actual, ese «ritual preparatorio» que a veces realiza un empleado administrativo, en gestos y movimientos de la pluma inmediatamente antes de apoyarla en el papel, como si «quisiera juntar fuerzas». Y los pequeños tics al iniciar un discurso, que parecen tener un fin propiciatorio. Son «ceremoniales»

y un sinnúmero de absurdos «rituales», como mirar o no mirar un anuncio, levantarse con un pie o con otro, etc., en lo cual el psicópata deposita una validez «mágica». Indudablemente, Gillo Dorfles plantea acertadamente «la ritualización, pero ello fue siempre estudiado en la psicología de la superstición, y queda ya fuera del verdadero campo de lo que siempre hemos estudiado como auténticos mitos en sentido histórico, filosófico y social».

En conjunto, resulta un libro de gran interés.

LB

CARLOS CASTRO CUBELLS: *Crisis en la conciencia cristiana*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969; 201 págs., Ø11×18Ø.

¿Un libro más de los que en estos días se escriben sobre el mismo asunto o sobre asuntos que, con otro nombre, son el mismo de siempre? Un libro como éste, de Carlos Castro Cubells, no puede ser nunca uno más: se ha escrito con calor, con sustancia personal, es decir, con la propia vida, con esas gotas de sangre que pedía Nietzsche para los libros si tenía que leerlos. Castro Cubells comienza hablando de sí mismo, no de cosas anecdóticas, sino de su camino, de su aprendizaje, de su conversión, si no damos a esta palabra el sentido truculento que le han dado los conversos de hoy. Lo que hace el autor al correr de su adolescencia y su madurez es nada menos que acomodarse a su fe o hacerla personal. Porque ya se sabe que eso de la fe para los mayores es pura retórica. La fe, si es algo serio, tiene que acomodarse al alma como los trajes se acomodan al cuerpo, y esto es lo que hacen hoy y han hecho siempre los cristianos como Castro Cubells y los que no son cristianos. Porque vivir, tanto si se quiere como si no se quiere, no es más ni menos que proporcionarse una fe. Lo que cambia es el contenido, que, para los grandes solitarios del siglo pasado, y también para Unamuno, era lo accidental. Unos saben que quieren creer, tienen voluntad de creer, según la expresión acuñada, y otros creen con el paso del tiempo, sin saber que era eso lo que andaban buscando.

El libro de Castro Cubells está escrito sencillamente, sin requilorios retóricos ni teológicos, y desde las primeras páginas nos da la impresión de que estamos ante una meditación personal sobre un asunto que, aun siendo uno de los más universales que tiene hoy el género humano sobre el tapete, no se puede abordar seriamente más que de un modo personal. Otra cosa es acomodarse a lo que está ahí, quieto, rígido, «la fe de nuestros mayores». De esa actitud personal, sincera y efusiva, mana para mí todo el interés de este libro.

Al comenzar a leerlo, con el interés que piden el tema que lo ha inspirado

y el propósito de autor, que es el de decir a sus semejantes en voz alta lo que le ha pasado a él, me he acordado de las palabras de Goethe, tan traídas y llevadas por todas partes y, sin embargo, tan actuales como cuando las escribió: «En el principio fue la acción.» ¿Por qué me he acordado de estas palabras? Quizá fuese porque las repetía a menudo cuando leía a los ingentes solitarios del siglo pasado, que se adentraban en sí mismos y se esforzaban por sacar de su intimidad el enigma del mundo. No lo consiguieron, afortunadamente para ellos y para nosotros; vivir en un mundo sin enigma sería algo así como vivir en la Luna o en el vacío. Pero aquellos hombres consiguieron que nos diésemos cuenta de que por haberlo hecho ellos no tenemos que hacerlo ahora nosotros. No es cosa de preguntar cordialmente a Castro Cubells cómo se comportaron los cristianos de entonces con aquellos hombres, porque es sabido de todos, desgraciadamente para los cristianos de entonces. Unamuno está demasiado cerca, y no vale la pena descubrir ahora mediterráneos.

Claro es que Castro Cubells ha hecho algo distinto en su libro: ha partido de una fe que se hace clara y resueltamente, y nos habla luego de esa fe, que en la sociedad actual está revistiendo todas las armas que recuerda muy bien el autor. Después de leer el libro me he vuelto a acordar de las palabras de Goethe. ¿Por qué otra vez? Quizá porque resume la idea que yo saqué en limpio de la lectura de este libro humanísimo: si los cristianos hubiésemos hecho cosas como las que hacían los demás, ¿nos enfascaríamos ahora en esas dulces soledades dialécticas en medio de unas masas que no quieren de veras más que gozar de la vida más primaria y febricitante? Lo que yo diría a Castro Cubells es que libros tan sinceros y tan bien escritos como el suyo son algo más que un fruto personal: son señales del aislamiento en que han vivido los cristianos casi cuatro siglos; ese aislamiento hace que les cueste mucho esfuerzo entender lo que pasa todos los días por delante de sus ojos. Por eso es tan loable ese esfuerzo que están llevando los curas jóvenes en todo el mundo, y en España sobre todo. Ese esfuerzo es un tributo que tienen que pagar por la fe de sus mayores, de la que algún día yo espero que nos digan algo hombres como Castro Cubells. Porque, como él sabe, por lo menos tan bien como yo, el cristianismo se compone de dos cosas: del Evangelio y de los cristianos; porque ya lo sabemos todos muy bien: por sus obras los conoceréis. Bien venidas todas las crisis de conciencia, tanto cristianas como no cristianas; el hombre, cuando no encuentra algo a que entregarse, tiene todavía el refugio de sí mismo, y esas crisis son, en rigor crisis de algo muy sutil, muy delicado y hasta inaprehensible, que, sin embargo, sustenta la vida del planeta.

EA

DOS VISIONES DEL FUTURO

JUAN IGNACIO DE LA VEGA: *Una universidad para el futuro*. Gráficas Saturno, Barcelona, 1969. 199 págs. Ø11×19Ø.

El título de este librito es una profesión de fe. Ahí es nada contar en estas horas con el futuro, aunque sea un futuro de cinco años. Hasta imaginación, y no escasa, necesitaríamos para tener una idea de lo que van a ser las cosas dentro de cinco años. Para saber lo que van a ser en el futuro hace falta algo así como don profético. Claro que precisamente por eso hay que salirle al paso al futuro; quizá así le digamos que no nos asusta. Y esto es lo que hace Juan Ignacio de la Vega con un buen acopio de lecturas y no pocas experiencias. Pero, sobre todo, con su fe en ciertas ideas que se manifiestan desde las primeras

páginas así como en las abundantes citas de autores y de libros. ¿Cómo meditar sobre lo que puede ser la universidad en un futuro más o menos remoto sin contar con una fe que la vaya creando a su imagen y semejanza?

Sin ir más lejos, en el primer capítulo de este breve libro, aumentado con dos anexos, leemos «La crisis de la universidad española y sus posibles soluciones». La palabra posible es cautelosa y reticente, pero la palabra soluciones nos abruma con su rotundidad, aunque no sean más que posibles. Sea lo que sea, Juan Ignacio de la Vega ha meditado sobre el tema de la universidad, que es el tema de nuestro tiempo, el de sus sociedades, su economía, sus creencias y sus tensiones, y este le hace acreedor a nuestro reconocimiento. Leyendo su breve me-

ditación nos asalta la sospecha de que muchas de las tensiones que hoy encontramos en la universidad española sólo las conocemos e medias, porque son fruto de tendencias que no han salido aún a la luz del día. La visible es unas veces revelación de lo oculto, otras, su contrafigura, y algunas, algo que no tiene nada que ver con ello y se ha ido haciendo desde fuera, desde la corteza, con ideas y buenos deseos. ¿Qué tendencias van a salir a la superficie en los años que vienen? Esto es lo que esperamos que nos digan otros libros y otros autores como Juan Ignacio de la Vega, partiendo de otras ideas o partiendo de la mera visión de los hechos. Porque la universidad del futuro, como la del presente, se hace con todas estas posturas humanas y con otras que no están todavía en nuestro horizonte. Insisto en que meditar sobre la universidad, sea en el futuro, en el presente o en el pasado, es tanto como meditar sobre nuestro tiempo, y, por supuesto, sobre nosotros mismos. Por eso son bien venidos libros como éste de Juan Ignacio de la Vega.

EA

VARIOS: *El futuro inmediato. (Hacia el año 2000)*. Plaza y Janés. Barcelona, 1969; Ø15x21Ø.

Los treinta y dos artículos que se recogen en este libro ofrecen puntos de vista respecto a la evolución futura de la Humanidad considerada en las más variadas facetas de sus perspectivas científicas, sociales y filosóficas ante el impacto de los adelantos característicos de nuestra era espacial. Los autores son especialistas eminentes de cada campo de la cultura actual; por lo que el presente volumen bien pudiera haberse titulado «el libro de los sabios» o los sabios de nuestra época ante el futuro de la Humanidad. Los artículos sobre aspectos de la técnica física y biológica no pueden ser más interesantes en su inquietante actualidad, como el artículo de Werner von Braun sobre las futuras misiones que plantean los viajes espaciales; el de Anatoly Blagonrav, referente a la investigación de vuelos espaciales y satélites; el de Artturi J. Virtanen, dedicado a los nuevos caminos para la producción de alimentos; el de Kurt Hansen, sobre la química mundial y sus tareas futuras. Pero no son menos interesantes, y producen quizá una inquietud más profundamente humana, los artículos donde se plantean perspectivas sociales, económicas, políticas e incluso de alcance teológico y de trascendencia, en fin, para la situación del hombre ante el mundo actual y futuro, como los escritos por Lionel Elvin sobre aplicación mundial de los derechos humanos en los aspectos educativo y formativo; el tema abordado por Carl Friedrich sobre la paz mundial y la ética en la era tecnológica, igualmente interesante que la perspectiva actual que hace Wilhelmin Weischedel sobre la filosofía ante la era atómica, y el estudio, por Gerhard Schramm, respecto al futuro genético del ser humano; Michael Millionschikov, que se refiere a la ciencia como fuerza social en la evolución del futuro; Martín Lutero King, sobre la transformación de la sociedad y la futura comunidad mundial; Walter A. Berendsohn dedica su artículo a futuras tendencias humanas y sociales en la era atómica; Linus Pauling plantea la realidad y repercusiones de una guerra atómica; Sarvapalli Radhakrishnan expone el tema de la unidad y futuro del mundo moderno.

En conjunto, todos son aspectos constructivos del pensamiento actual, desarrollados por treinta y dos mentalidades bien destacadas universalmente, de las cuales se hace un sucinto «currículum» en el epílogo de este libro, donde se consignan sus cargos académicos, sus trabajos científicos y sus publicaciones. Se trata, pues, de un libro para el que cualquier elogio resultaría ya innecesario, como fácilmente se desprende de todo lo dicho.

LB

POLITICA ESPAÑOLA

DIEGO SEVILLA ANDRÉS: *Constituciones y otras leyes y proyectos políticos de España*. Editora Nacional. Madrid, 1969; 700 págs., Ø17,5x24Ø.

Si es verdad, como afirma Diego Sevilla, que la legislación de un país es el más claro exponente de la mentalidad de su clase gobernante y si es verdad también, como afirman todos los expertos en historia de la España contemporánea, que la clase gobernante en nuestro país durante los últimos doscientos años ha estado circunscrita a una minoría fácilmente identificable con lo que los sociólogos llaman alta burguesía, uno no se explica que hasta este decenio (1960-1970) no se haya producido entre nosotros la publicación de recopilaciones análogas a la que nos ofrece ahora la Editora Nacional.

El empeño de Diego Sevilla desborda la simple enumeración de las constituciones y leyes vigentes para incluir, por primera vez en España, las variaciones sufridas en la discusión de los proyectos. No llega a ser, aunque se le aproxima mucho, una interpretación crítica de todos los pasos del proceso constitucional español, para lo cual sigue siendo imprescindible la obra de Rodrigo Fernández Carvajal, *La Constitución española, circunscrita a siete leyes fundamentales*.

Sevilla Andrés ha elaborado, casi al mismo tiempo que este libro, *La historia política de España (1800-1967)*, considerada por él mismo como la obra de su vida, donde hace constar su condición de primogénito en el abuso de los Diarios de las Cortes y en la utilización masiva de los periódicos como instrumentos primordiales de conocimiento de lo contemporáneo.

Con estos antecedentes, ampliamente demostrados como útiles, en las biografías de Maura y Canalejas, Diego Sevilla no podía limitarse a catalogar los textos legales. Ha introducido en la serie cronológica de disposiciones un hilo argumental que facilita extraordinariamente la interpretación de lo que se lee.

La inclusión de Valencia, junto a Cádiz, como foco revolucionario burgués que incide en la Constitución de 1812 y la distinción de uno y otro con el ambiente menos revolucionario de los tres focos de la España del Norte, Vascongadas, Navarra y Cataluña, constituye el punto de partida de la revolución nacional iniciada el 19 de marzo de 1808 con el derrumbamiento del binomio Carlos IV-Godoy.

El siguiente punto de inflexión está presidido por la gestión de Javier de Burgos, no tanto por la división territorial en provincias que impone, como por el hecho de establecer al frente de cada provincia un jefe designado por el Gobierno central. Este hecho y la omnipotencia parlamentaria, a que tienden los progresistas de Mendizábal, son «las dos fórmulas del grupo dominante, llámese burguesía o proletaria, para eliminar de la ordenación constitucional la intervención, siempre molesta y peligrosa, del pueblo soberano».

De la revolución del 68—dice Sevilla Andrés—surgió una Cámara burguesa. Con la legalidad electoral de 1872 se forja la Constitución de la monarquía alfonsina—dirá poco más adelante—. Todos los proyectos constitucionales repiten gran número de artículos de los anteriores.

Con evidente valentía expone Sevilla su tesis de que el orden constitucional del marqués de Estella vuelve a las fuentes del ordenamiento de 1812 y corta la tradición iniciada en 1837, y de que la elaboración socialista de Jiménez de Asúa en la Segunda República relega a segundo término la división de poderes y afirma la unidad del poder estático. Mucho más valiente es la observación de que hasta la Ley Orgánica del Estado no se constitucionalizan las Fuerzas Armadas sobre la normativa democrática de 1820, quizá el apartado más intocable del XIX, si se exceptúa la posición del federalismo, radicalmente diferente a todo lo demás que se escribe sobre ejército.

En definitiva, Diego Sevilla cumple con esta recopilación de textos dos funciones, una de orientación magistral y otra de limpia exposición del problema. El estudioso que no quiera aceptar la primera nunca podrá dejar de agradecerle la segunda.

MAB

MEDICINA

GUY DELPIERRE: *La depresión nerviosa*. Ediciones Fax. Madrid, 1968; 226 págs., Ø18,9x13,4Ø.

El planteamiento que ofrece el autor sobre el tema de las depresiones nerviosas reúne las características más apropiadas para una orientación general y una selección interpretativa de las múltiples facetas que adquiere el fenómeno depresivo en la vida cotidiana, hasta poder distinguir con precisión entre lo que sólo es un pasajero estado depresivo del individuo, circunstancialmente ante el impacto de acontecimientos del mundo externo, y el auténtico cuadro patológico de los estados depresivos.

Comienza la obra por un capítulo dedicado a definiciones, ya que el abuso del término «depresión» puede ocasionar interpretaciones generalizadas, por lo que se impone un diagnóstico preciso basado en la sintomatología física y psíquica, para llegar a una clasificación acertada de la depresión nerviosa. Todo lo cual es un planteamiento previo para desarrollar en los siguientes capítulos la relación de la angustia, la ansiedad y el estado depresivo, el origen de la angustia y el factor tiempo; así como los aspectos de la depresión como reacción a los

acontecimientos, y el desarrollo de los estados constitucionales de la depresión. El capítulo dedicado al viejo dilema de la muerte y la culpa, plantea la cuestión del suicidio como conducta del rechazo o negación, no sólo del tiempo y del riesgo, sino incluso de la condición humana, la naturaleza del hombre y los fracasos que suelen jalar su vida. La no aceptación del fracaso conduce a la muerte y la aceptación a la persistencia vital; así, la autoacusación del depresivo le lleva al suicidio. Otras formas de la depresión, como el miedo a envejecer y la enfermedad imaginaria, no podían faltar en el desarrollo de tan amplio tema de las depresiones, que el autor expone con una claridad pedagógica y de gran utilidad orientadora. La consideración del problema en el aspecto psiquiátrico ofrece el cuadro típico de la relación terapeuta-enfermo, aunque no llega a desarrollar el interesante tema de la transferencia, quizá por la necesidad de ajustarse el autor en unos límites de extensión para una obra de carácter divulgador. El capítulo dedicado a las neurosis, que basa en un proceso de angustia o de culpabilidad queda esquematizado con la acertada diferenciación para saber enfocar las cuestiones a partir de su verdadera etiología. Los tres últimos capítulos ofrecen perspectivas sobre la manera de reaccionar el hombre ante las presiones externas, ante sus desgracias y conflictos, así como las actitudes que adopta dentro de su propia depresión nerviosa. En conjunto, la obra resulta una introducción claramente expuesta a uno de los temas más inquietantes de nuestros días, y de gran utilidad para encauzar en el lector posteriores estudios, así como en todo caso para ayudar eficazmente a educadores, padres, sociólogos y a cuantos se hallan situados ante el problema humano de los estados depresivos.

LB

reseña - reseña - reseña - reseña - reseña -

Revista de la actualidad artística en todas sus facetas: Novela - Teatro - Poesía - Cine - Artes plásticas, etcétera. Revista selectiva y orientadora que presenta aquellas obras que pueden ejercer influjo en la mentalidad actual.



Extracto del sumario del número 30 (diciembre 1969).

- Tartufo - Marsillach
- Benalmádena: cine de autor
- Woolf - Kellogg - Pinter
- Charlie Rivel, payaso excepcional
- XII Ciclo de Teatro Latino

VENTA Y SUSCRIPCIONES:

MADRID: Librería Augustinus. Gaztambide, 75. Librería Cultart. B. Murillo, 4. Librería Franco-Española. Avenida de José Antonio, 54. Librería Oxford. Avenida de la Habana, 54. Librería Reyman. Marcelino Santa María, 6.

BARCELONA: Hogar del Libro. Vergara, 3. Lib. Metropolitana. Canuda, 31.

VALENCIA: Lib. Bello. Barcas, 5. Lib. Lauria. Lauria, 7. Lib. Lope de Vega. Salvá, 2. Lib. San Pablo. Campaneros, 16.

SEVILLA: Lib. Al-Andalus. Roldana, 7. Lib. Montparnasse. D. Remondo, 3.

SAN SEBASTIAN: Lib. Internacional. Churruca, 6. Lib. Ramos. Vergara, 5.

ZARAGOZA: Lib. Ars. San Jorge, 36. Lib. Gacela. Independencia, 9. Lib. Hesperia. Plaza de José Antonio, 10. Lib. Lepanto. Independencia, 13. Libros. Fuenclara, 2. Lib. Manantial. Plaza de la Seo, 6. Libros Pórtico. Costa, 4.

SALAMANCA: Lib. Cervantes. José Antonio, 5. Lib. P. P. C. Compañía, 3.

PALMA DE MALLORCA: Libros Ereso. Polaires, 1.

VALLADOLID: Casa Miñón. Plaza Mayor, 7. Lib. San Pablo. Angustias, 5. Lib. Senda. Salvador, 22.

Administración: Ediciones FAX. Zurbano, 80 - MADRID-3
 Núm. suelto: 40 pts. - Suscripción para 1970: 350 pts.

RESEÑA aparecerá mensualmente a partir de enero de 1970

- reseña - reseña - reseña - reseña - reseña -

BIOGRAFIA

CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA: *Picasso 85*. Nueva Colección Labor. Barcelona, 1968. 213 páginas, 195 reproducciones, Ø13,5×19,5Ø.

Este libro llena un hueco de interés y, tratándose de su tema, ello constituye ya de entrada una importante afirmación positiva. Piénsese que sobre nuestro genar compatriota Pablo Ruiz Picasso se han publicado varios millares de artículos y más de un centenar de libros, sin contar entre los mismos los igualmente abundantes folletos con estudios monográficos habitualmente parciales. Sucede, a veces, en el más inesperado de estos libros o folletos, que surge el dato desconocido o la interpretación nueva, pero lo más habitual es la repetición inacabable, que hace perder el tiempo del lector, sin aportar nada verdaderamente original al conocimiento profundo de la obra de Picasso. Rodríguez Aguilera ha sido original incluso en la elección de título (*Picasso 85*), por haber sido publicada esta obra en coincidencia con el ochenta y cinco aniversario del gran pintor. Se divide en siete partes, completadas con una cronología, en la que se resume año a año la vida y la evolución de Picasso. De estas siete partes, la que a mi me parece más importante es la tercera, titulada *El hombre*, dado que en vez de darnos simples datos biográficos nos hace ver aquellas características del carácter de Picasso, que han tenido repercusión en su obra. Especialmente interesante me parece, dentro de esta parte, el capítulo décimo del libro, titulado *Las mujeres*, en el que seguimos paso a paso una evolución amorosa llena de autenticidad y que sirve al mismo tiempo de acicate para la creación. Muy interesantes son también en esa tercera parte los capitulillos dedicados al españolismo, la religiosidad y las posiciones políticas de Picasso. Todo lo que Rodríguez Aguilera escribe aquí es vivo, original y lleno de pequeños datos inéditos, que nos ayudan a enfocar un cuadro que no por muy minucioso dejaba de ser incoherente en otras ocasiones.

Inútil es decir que un crítico de arte no puede limitarse a la vida y al carácter de un artista. La obra pictórica, siguiendo un orden cronológico estricto, queda analizada con suficiente sagacidad en la parte quinta de este breve ensayo. Más importante me parece todavía la sexta, titulada *Otras obras*, y cuyos capitulillos cuarenta y cuatro y uno aluden con garbo a las labores lírica y teatral de Picasso. En ese aspecto, no sólo nos recuerda Rodríguez Aguilera la intervención de Picasso como decorador en muchas obras teatrales (sobre la cual existe asimismo un excelente estudio de Tharrats en lengua castellana y otro de Denis Milhau en francés), sino también que el propio Picasso ha sido autor de teatro y que sus dos piezas: *El deseo atrapado por la cola* y *Las cuatro doncellitas*, plantean problemas humanos de indudable autenticidad.

Resulta muy grato poder leer de vez en cuando un libro escrito con esta sencillez y con esta clarividencia. La crítica de arte entraña algunas veces un indudable peligro de repetición, peligro que en el caso de Picasso es mayor que en casi todas las restantes ocasiones. El que Rodríguez Aguilera lo haya salvado y el que su libro pueda leerse con el mismo placer que una buena novela, constituye una prueba evidente de hasta que punto ha sabido resolver con acierto esta tarea que, por profundo amor a la obra de Picasso, se había asignado con sinceridad y entusiasmo.

CARLOS AREAN

PEPE ISBERT: *Mi vida artística*. Editorial Bruguera, S. A. Barcelona, 1969, 254 págs. Ø15×22Ø.

No suelen ser muy abundantes los escritos autobiográficos en la vida española. Su constatada escasez nos ha privado de conocer las impresiones in-

timas, los sucesos realmente significativos de nuestros más caracterizados hombres. Múltiples aventuras vitales tienen que ser entrevistas por los lectores a través de la actividad del hombre público, de su obra, de destellos desperdigados o de relatos de segunda mano.

Nos llegan ahora estas memorias de Pepe Isbert como una continuación de la humanidad que supo derrochar a manos llenas por las pantallas y los escenarios. Están escritas con la misma sencillez y bondad que tenían los personajes de sus películas. Unas memorias ricas en anécdotas, que no son sólo el relato de una vida, sino de una vida relatada desde las distintas ocupaciones del hombre que las ha escrito. Pepe Isbert hizo sus primeras armas interpretativas en el teatro, pasando después al cine, actividad en la que alcanzó la máxima popularidad. Se ha dicho de él que hacía felices a quienes estaban a su alrededor; hizo felices por ampliación a varias generaciones de españoles. Tal vez en pocas ocasiones como en ésta se haya dado una mejor fusión entre el hombre que fue y los personajes que interpretó. Tal condición está presente en el libro, a la misma altura que el rico anecdótico que desfila por sus apretadas páginas. Contadas vida y anécdota con una sencillez que hace emocionante el recuerdo y entrañable la peripecia personal. Es de resaltar, por otra parte, el carácter de documento histórico—consustancial para el género—que tienen estas memorias. Por un hombre que ha vivido de cerca el cine y el teatro, se nos cuenta el mundo interno de las obras que interpretó. Es, en tal sentido, un documento fundamental que contará sin duda a la hora de estudiar el desarrollo de ambos géneros a lo largo de los últimos cincuenta años. Y un documento cuyo sustantivo valor es la imparcialidad. Porque contándonos su vida tenía que contarnos inevitablemente en segundo plano las distintas actividades que iba llevando a cabo.

En estos días se cumplen tres años de su muerte. Cuando aparece en las pantallas, en alguna revista o noticiario se nos levanta el ánimo ante el soplo de humanidad y bondad que representa. Esto mismo, además de gracia natural y sin pretensiones, es lo que arroja en sus memorias. Pepe Isbert sigue vivo y será difícil que se le olvide en la singladura del cine español.

FP

NOVELA CON PRECIO

FRANCISCO CANDEL: *Treinta mil pesetas por un hombre*. Alfaguara. Madrid, 1969. 224 págs. Ø11×18Ø.

«Yo siempre hablo de mi y de mi circunstancia en mis escritos», afirmaba Francisco Candel en su autopresentación para la edición catalana de Treinta mil pesetas por un hombre, editada por Alfaguara en los últimos días de 1968. Un año después la misma editorial ha impreso en su colección de bolsillo la misma obra en castellano. Y desde la primera página nos encontramos con el señor don Francisco Candel, que tiene un abrigo muy viejo porque es contable y económica-mente débil.

Diecinueve cuentos se agrupan en Treinta mil pesetas por un hombre, título de uno de ellos. Su denominador común es la ironía, una ironía que alcanza el terreno de la medicina, del sacerdocio, del ejército, de la caridad practicada por las señoritas burguesas, etc. Algunas veces el cuento parece un chiste, breve y discreto, como en el caso de «Coné», que sólo ocupa un par de páginas y repite un chascarrillo ya viejo. En otras ocasiones, como en «¡Trágame tierra!», aparece una breve secuencia cinematográfica, y en torno a ella se monta el decorado. Lo mismo podríamos decir de «El hombre que se escribía con Franco», con su esperado final después de

varias páginas de situación o ambientación.

Los tipos descritos a grandes rasgos por Candel son los populares de Barcelona, los emigrados del Sur, los gitanos, los viajeros de comercio... Tipos que a menudo fueron héroes de la literatura tremendista y que podía haber dibujado Eduardo Vicente con sólo cambiar el telón de fondo. A Candel se le nota a menudo una huella de Cela, tanto por la elección de temas como por el lenguaje empleado. Ciertos cuentos recuerdan las escenas matritenses del académico, convertidas en escenas barcelonesas.

Esa es la idea que tiene del cuento Francisco Candel. En la edición catalana de esta misma obra decía: «En aquest gènere s'hi valen tota mena de cabrioles artístiques, perquè de vegades són com proves de laboratori; et serveixen per retratar al minut la vida quotidiana, perquè poden ser simples quotes; són un sedant per als nervis.»

Retratos al minuto, en efecto. Retratos de una situación inédita en el momento que se produce, y que queda fijada porque tiene interés para los protagonistas o para los espectadores. Sin más pretensión de hacer un arte. El cuento tiene poca fortuna entre nosotros. En el mismo lugar citado afirmaba Candel que los escribe como recetas culinarias.

ARTURO DEL VILLAR

NARRATIVA FORANEA

SAMUEL BECKETT: *Molloy*. Editorial Lumen. Barcelona, 1969. 220 págs. Ø11,5×18,5Ø.

La concesión del premio Nobel a Samuel Beckett ha traído como primera consecuencia el crecimiento del interés público hacia este autor, que hasta no hace mucho era considerado como abanderado de las minorías. La Editorial Lumen anuncia la publicación de sus novelas, siendo *Molloy* la primera que nos llega.

Puede decirse que con *Watt*—anterior a la que nos ocupa—termina un capítulo de la narrativa beckettiana. Es la parte que, aunque tenga logros conseguidos, va a abrir la plenitud del autor. Las indecisiones formales van a quedar detrás. Los contenidos se apretarán sobre sí mismos y endurecerán su corteza y su alma. Desde el planteamiento de la temática, de la exposición del tema, a la irrupción tumultuosa del nudo, del clímax completo, a la creación de una atmósfera y un mundo peculiares.

Molloy es el paso siguiente y la representación genuina de los nuevos planteamientos. Fue publicada en París en el año 1951 por Editions de Minuit. En este caso se trata de una obra plenamente lograda, de una gran obra, que cuenta por su alcance y su significación. Con ella el autor dispone ya y utiliza unos medios expresivos propios afinados en la soledad rotunda de su aislamiento personal. Si antes tanteaba, ahora es plenamente consciente de lo que tiene entre manos, de lo que quiere conseguir. Sobre todo, ha sido capaz de elaborar un mundo de ideas que se enlazan y amplifican por la propia dialéctica de los materiales en que se insertan, por la propia dialéctica de su carga de contenidos. Beckett sabe ya lo que quiere. Si antes tanteaba, ahora se afirma y entronca en las sinuosidades de sus hallazgos. Ha terminado la fase inicial de experimentación. Ha empezado la fase de experimentación permanente, con terrenos acotados, sabiendo cuáles son las piezas huidizas que quieren escapar de las despiertas antenas del escritor.

En novelas anteriores se sentía temblar la libertad, es decir, el material

primario de los proyectos y deseos del hombre. Los personajes la sentían como un pájaro que puede ahogarse, pero que estaba vivo, si bien poderosamente amenazado. Querían ser ellos mismos, realizarse desde sus personalísimos puntos de vista. Y preguntaban. Y sufrían. Y una y otra vez el viento—lo más libre—los acorralaba con sus negaciones. Les torturaba la sed. Y el hambre. La sed y el hambre de explicaciones. Y terminaban siempre por caer agotados ante los muros de su condición limitadamente humana, las cárceles insomnes de las respuestas que parecen haber huido para siempre. Pero seguían amando su libertad y preguntando, sorbiendo las más mínimas respuestas que pudiera ventear su inagotable ansiedad.

En *Molloy* se han despejado algunas incógnitas. Es la tragedia de una indagación desde la inutilidad hacia la inutilidad. Casi todas las preguntas carecen de sentido. No tiene sentido ni siquiera el hecho de preguntar. Con esta novela, Beckett sigue adelante en su navegación hacia los fondos humanos. En *Molloy* el hombre se nos presenta como un ser absolutamente solitario, en pleno aislamiento. Ha caído irremediablemente, como nos recuerdan, con palabras de hierro, en la Biblia: «¡Ay del que está solo! Porque cuando caiga no tendrá quien le ayude a levantarse.» Las cosas se le han ido alejando poco a poco; pronto ha sido el único habitante del mundo, para que también el mundo se le haya ido desapareciendo. Y no puede desandar el camino, mirar adelante o hacia atrás. Está absolutamente solo sobre la nada.

Las páginas de *Molloy* se pueblan de seres desheredados. Rotundamente, es el Beckett que conocemos. No es que desde su hundimiento los hombres esperen alguna clase de salvación. O que vayan a perderse o condenarse. Están al margen, en ámbitos diametralmente opuestos a toda posibilidad de salvación o de hundimiento. Son seres desheredados, empujados por los designios del futuro sin nombre hacia otros orbes y planetas vitales. Porque, «de haber tenido dentadura, habrían masticado; de haber experimentado el deseo sexual, se habrían entregado al acto con satisfacción; de haber sido la vida de otra manera, podrían haber sentido el amor». No están muertos. Tienen una supervivencia que ellos mismos se han fabricado.

En *Molloy* lo que late es la lucha de la naturaleza por su supervivencia más elemental. Después de esto puede venir la cultura, la religión, la palabra o el silencio, todo o una parte del repertorio asistencial que conforma el proyecto humano.

Como ocurre a lo largo de toda la obra de Beckett, manejando conceptos de estas características, la peripecia novelesca pasa inevitablemente a otro lugar. No puede haber trama, puesto que toda trama carecería de importancia. Es una lucha patética con toda la emoción de las cosas definitivas. Esto explica las dificultades que encuentra Samuel Beckett en el lector medio. Años y años de una tradición narrativa montada sobre el argumento dificultan la comprensión de estas argumentaciones sin trama. En *Molloy* no existen las nociones de espacio y tiempo. Ni mucho menos sustentos anecdóticos que puedan guiar al lector por caminos convencionales o lugares admitidos. Los de Beckett son límites inciertos que ponen de manifiesto todas las ausencias del hombre.

Samuel Beckett penetra en las múltiples parcelas vitales que se presentan ante la naturaleza humana; cuando ésta no tiene ninguna que considerar, espera, alguna, las ha perdido todas o no espera conseguir las. Es un patetismo absoluto, del hombre y no sólo del hombre, sino preferentemente de lo humano.

Es un claro éxito de Editorial Lumen traer hasta el lector de hoy a estos grandes autores.

FP