

la

literaria

estafeta

15 JULIO 1970

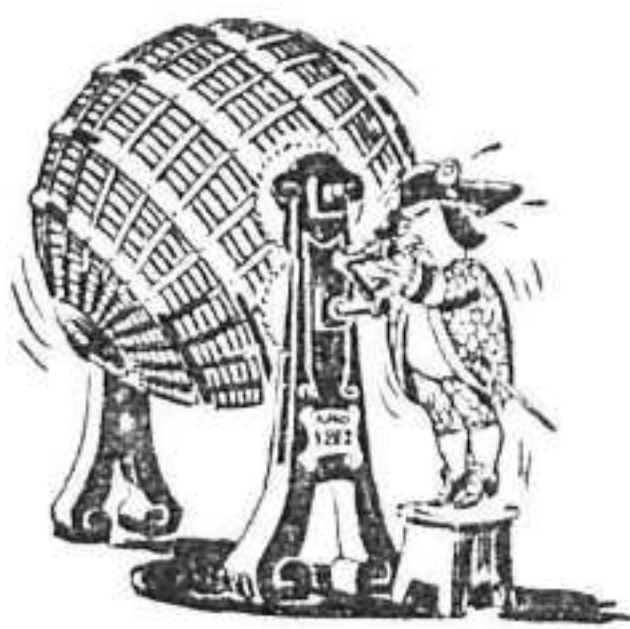
NUM. 448

15 PTAS.



**pájaros
del
NUEVO
MUNDO**

Lotería de las Artes y de las Letras



DEBEN (DE) HABER COBRADO

Suma anterior:

6.030.500 ptas.

100.000

Don Juan Haro Pérez, premio de medallas de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

75.000

Don Juan Molina, premio de biografía «Donce!»; don José R. Aroca, premio de actividades recreativas «Donce!».

50.000

Don José M. Monleón Torres y don Juan Leita Crael, conjuntamente, primer premio de narraciones policíacas de «La Gaceta Ilustrada»; doña Concha Malagrida, premio de narraciones «Ciudad de Olot»; don Alfonso Paso, premio «Payot» de artículos; don Germán Ubillos Orsolic, premio de teatro «Juan del Enzina».

30.000

Don Francisco Pesqueira Mus, segundo premio de narraciones policíacas de «La Gaceta Ilustrada».

20.000

Don Daniel Noriega Marcos, tercer premio de narraciones policíacas de «La Gaceta Ilustrada»; don Rafael Núñez Rosaenz, premio de poesía «Juan de Baños».

15.000

Doña Nuria Mínguez, premio de cuentos «Ciudad de Olot».

10.000

Don Justo Merino Belmonte, premio de cuentos «Ramón Lull»; padre Nolaseo

del Molar, premio de ensayo «Ciudad de Olot».

8.000

Don Eugenio Moreno Pujos, premio de reportajes «Ciudad de Olot».

5.000

Don Salvador Pérez Valiente, segundo premio de poesía «Juan de Baños».

3.000

Don Miguel de Santiago y don Joaquín Galán Díez, conjuntamente, tercer premio de poesía «Juan de Baños».

2.000

Don Casimiro Pla Roca, premio de poesía «Ciudad de Olot».

1.000

Don Pedro Macías Arau, premio de redacción «Ciudad de Olot»; don Jorge Cuadrod, premio de redacción en el mismo certamen.

Suma y sigue:

6.349.500 ptas.

les e inéditas, escritas directamente en lengua castellana.

Las obras se presentarán mecanografiadas a dos espacios, en papel de cualquier tamaño, y su extensión será, como mínimo, la necesaria para componer un libro de 20x14 centímetros de 200 páginas. Se enviará un solo ejemplar, cosido o encuadernado, a Ediciones Literoy, Virgen de Lourdes, 16, Madrid-17, antes del día 15 de agosto de 1970. Ediciones Literoy no responde de la pérdida o deterioro de alguno de los originales, aunque cuidará con el mayor esmero de que no se produzca deterioro ni extravío alguno. En la cubierta de las novelas se hará constar «Para el concurso Literoy 1970».

Se admitirán tanto las obras firmadas, con el nombre y domicilio del autor, como las enviadas con seudónimo, bajo plica. En este último caso el autor indicará, para notificaciones y devolución del original, una dirección postal, que podrá ser bien el nombre y señas de un familiar o amigo, bien un apartado o lista de correos, etc. En todo caso, Ediciones Literoy garantiza la más absoluta reserva de los nombres de los autores que se presenten bajo seudónimo, si por cualquier circunstancia accidental o imprevisible pudiera llegar a conocerlos. Conforme vaya recibiendo los originales, Ediciones Literoy irá realizando una preselección de los mismos, en la que eliminará aquellos cuyo valor literario sea manifiestamente bajo, los cuales serán devueltos a sus autores dentro de los quince días siguientes al de su recepción. Las novelas preseleccionadas pasarán a la junta de selección definitiva, que estudiará cada una de ellas con el riguroso criterio—tanto por consideración hacia el valor del tiempo y la seriedad del trabajo de los miembros del Jurado como por no alentar falsas vocaciones literarias entre concursantes poco dotados—de eliminar sin paliativos todas aquellas claramente no merecedoras de premio alguno. Las que superen esta fase quedarán definitivamente seleccionadas para ser entregadas al Jurado. Las excluidas se devolverán a sus autores en el plazo máximo de diez días, a partir del momento en que haya sido acordado su exclusión, sin esperar el resultado final del certamen. Edicio-

(Pasa a la página 39.)

PUEDEN JUGAR



XX FIESTA DE LAS LETRAS EN LA CIUDAD DE TOMELLOSO

★ Coincidiendo con las fiestas anualmente organizadas en honor de Nuestra Señora la Virgen de las Viñas, Patrona de la ciudad, el excelentísimo Ayuntamiento convoca un Certamen Literario para premiar los mejores trabajos que, a juicio de un jurado competente, se presenten con sujeción a las bases establecidas.

PREMIOS Y TEMAS:

Tema primero: Premio de poesía «José Antonio Torres». Medalla conmemorativa, diploma y 20.000 pesetas a la mejor composición poética, con libertad de tema, rima y extensión.

Tema segundo: Premio de narraciones «Francisco García Pavón». Medalla conmemorativa, diploma y 15.000 pesetas al mejor cuento o narración, inéditos, con una extensión máxima de siete folios, escritos a máquina y a doble espacio, por una sola cara.

Tema tercero: Premio «Excelentísimo Ayuntamiento». Diploma y pesetas 10.000 a la mejor composición poética de cualquier metro, rima y

extensión, sobre tema netamente manchego.

Tema cuarto: Premio local «Ciudad de Tomelloso». Diploma y 3.000 pesetas a la mejor composición poética con libertad de metro, rima y extensión.

BASES:

1.ª Podrán concurrir a esta XX Fiesta de las Letras todos los poetas y escritores españoles e hispanoamericanos, con trabajos originales e inéditos, que enviarán por triplicado, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado conteniendo nombre y dirección del autor.

2.ª El número de trabajos que cada autor puede remitir a este certamen es ilimitado. Estos serán enviados a la secretaria particular del señor alcalde, hasta el día 10 del próximo mes de agosto, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión. El jurado emitirá el fallo el día 17 de agosto, a las once de la noche.

3.ª Si a juicio del jurado dictaminador, autoridad inapelable para la concesión de premios, no hubiera trabajos con méritos suficientes, podrá declararse desierto cualquier tema de los anunciados, quedando facultado para conceder los accésit y menciones honoríficas que estime procedentes.

4.ª Los trabajos premiados quedarán en propiedad del excelentísimo Ayuntamiento y serán leídos por sus autores en un acto especial que organizará para la entrega de premios.

5.ª Se hace obligatoria la asistencia de los autores premiados al acto señalado, cuyo día y hora serán comunicados a los mismos por la Comisión de Festejos, con cinco fechas de la antelación. La ausencia injustificada, a juicio de dicha Comisión, se entenderá como renuncia al premio otorgado.

6.ª No se mantendrá correspondencia sobre los trabajos no premiados, los que podrán ser retirados en el plazo de un mes, a partir del día 5 de septiembre.

7.ª Para poder optar al premio local, es requisito imprescindible ser natural o llevar residiendo, cuando menos, cinco años en la ciudad.

EDICIONES LITEROY CONVOCA SU CONCURSO ANUAL DE NOVELA

★ Podrán concurrir a este certamen todos los escritores que lo deseen, cualquiera que sea su nacionalidad, con novelas rigurosamente origina-

LA JEFATURA PROVINCIAL DEL MOVIMIENTO Y LA EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE CIUDAD REAL

★ Coincidiendo con la celebración del «Día de la Provincia», que durante las fiestas en honor de Nuestra Señora la Santísima Virgen del Prado, viene celebrándose en Ciudad Real, convocan Fiesta Literaria con sujeción a las bases establecidas.

Premios y temas: Veinticinco mil pesetas a la mejor composición poética, con libertad de métrica, extensión y tema. Cinco mil pesetas, accésit a la composición poética que le siga en méritos.

BASES

Primera. Podrán concurrir a esta Fiesta Literaria todos los poetas y escritores de habla española con trabajos originales e inéditos, que enviarán por triplicado, firmados con un lema y acompañados de un sobre cerrado conteniendo nombre y dirección del autor.

Segunda. El número de trabajos que cada autor puede remitir a esta Fiesta Literaria es ilimitado. Serán enviados a: «Excelentísima Diputación Provincial de Ciudad Real. Día de la Provincia», hasta el día 5 de agosto, fecha en que quedará cerrado el plazo de admisión.

Tercera. Si a juicio del jurado dictaminador, autoridad inapelable para la concesión de premios, no hubiera trabajos con méritos suficientes, podrá declararse desierto cualquier premio de los anunciados, quedando facultado para conceder los accésit y menciones honoríficas que estime procedentes.

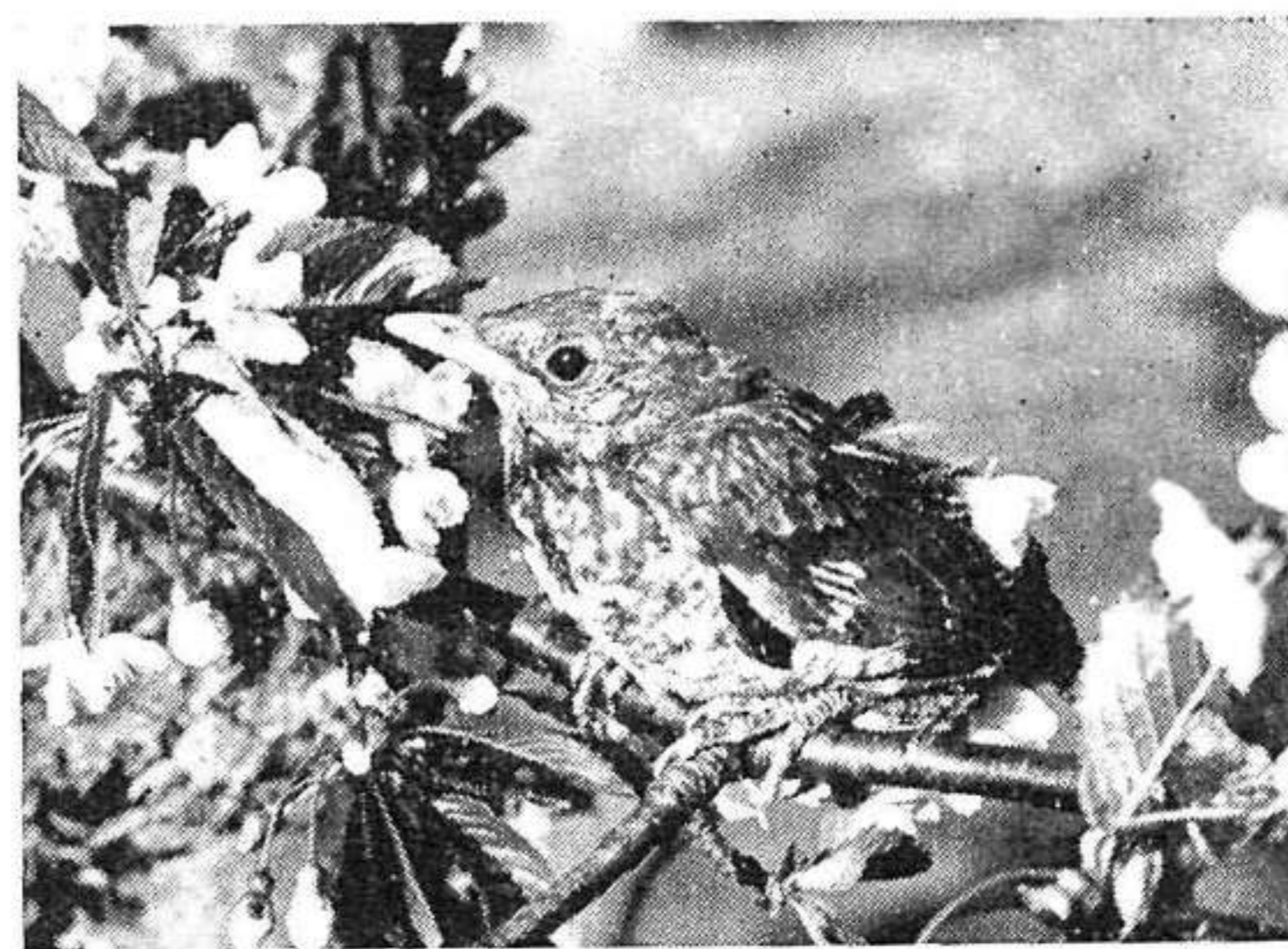
Cuarta. Los trabajos quedarán en propiedad de los organismos patrocinadores.

Los poetas galardonados se comprometen a asistir a la fiesta de exaltación de la provincia, que se celebrará en Ciudad Real el día 15 de agosto. La ausencia injustificada se entenderá como renuncia al premio otorgado.

Quinta. No se mantendrá correspondencia sobre los trabajos no premiados, los que podrán ser retirados en el plazo de un mes, a partir del día 15 de agosto.

PAJAROS DEL NUEVO MUNDO

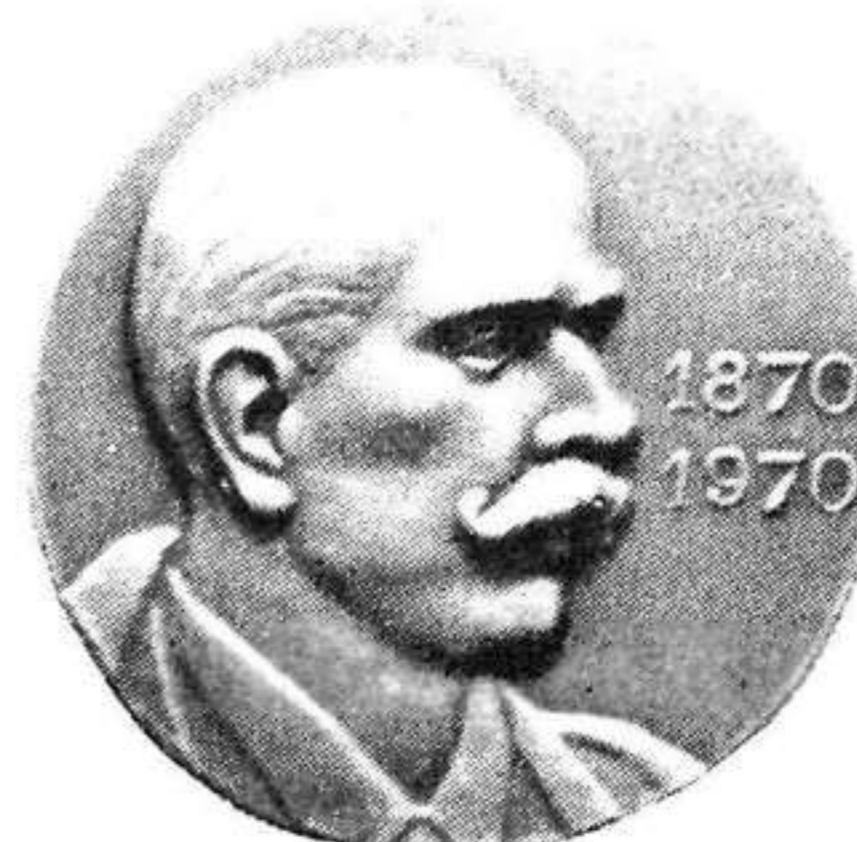
Roy Bartholomew, poeta, antólogo e historiador de la lírica rioplatense, pasa y repasa su atención sobre las especies pajareras de la Argentina—y del Río de la Plata, más concretamente—, para adentrarse en las implicaciones poéticas o literarias a que sus vecinales pájaros han dado motivo, desde la mágica comarca de la leyenda al más preciso territorio de una pormenorizada descripción pajaril. Complementa su extenso y general examen otro estudio particularizado, en el que el uruguayo Hugo Emilio Pedemonte establece afinidades con los pájaros argentinos del poeta pampero, hijo de norteamericanos, William Henry Hudson. (Págs. 4 a 10.)



JORGE C. TRULOCK

A nuestra sección «El escritor, al día» trae hoy Sol Noguera un vivaz, incisivo y rápido retrato de Jorge C. Trulock, captado en sus más personales e intransferibles características. Unas fotos de Ubeda confirman la visión literaria que sobre el menor en edad de la estirpe celiana ha efectuado nuestra colaboradora. La acostumbrada ficha bibliográfica, muestra del quehacer literario de Jorge C. Trulock, clarifica más, si cabe, su ejecutoria como escritor. (Págs. 12 y 13.)

GABRIEL Y GALÁN



Las gentes del pueblo se saben de corrido versos, y hasta poemas enteros, de José María Gabriel y Galán. Ahora se cumple el centenario de su nacimiento en un pueblo salmantino —Frades de la Sierra—, y, al filo de la

conmemoración, Luis Jiménez Martos escribe una crónica evocadora que, por su llaneza y cordialidad, queda bien para dedicada a la memoria del autor de *El embargo* y de tantos otros poemas de cálida raigambre popular. (Págs. 14 a 16.)



CAFE-TEATRO

Esta nueva modalidad escénica, que en la temporada última ha hecho eclosión en Madrid, tras año y medio de positiva experiencia en *Lady Pepa*, y que con alguna anterioridad estuvo representado—con ciertas peculiaridades propias—en la barcelonesa «Cova del Drac», es objeto del reportaje escrito en colaboración por Alicia Canales y Carlos Frabetti. El asunto parece haber cuajado, pues para septiembre próximo está anunciada la inauguración de un nuevo local dedicado a esta modalidad dramática en Madrid. (Págs. 18 y 19.)



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

A la selección de originales optantes a los premios convocados por LA ESTAFETA LITERARIA vienen hoy los cuentos *El premio*, de Justo Jorge Padrón—ilustrado por Estruga—, y *Las consumiciones*, de José María Latorre Macarrón, con dibujo de Gutiérrez Montiel, así como los poemas *Testimonio*, de Teresa García Sánchez, y *Poema*, de Miron Kiropol. (Págs. 21 a 25.)

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)

Pájaros del Nuevo Mundo

(AVES DEL RIO DE LA PLATA)

Por ROY BARTHOLOMEW

DURANTE mis años de permanencia en distintos países de América, a veces se me ha preguntado por los pájaros de la Argentina o del Río de la Plata: cuántas son las especies conocidas, cuáles las características de los más comunes o de los más conspicuos—canto, vuelo, plumaje—, cuáles sus costumbres y leyendas. Cuestiones de peregrino saber que a muchos interesan y de las que poco conozco de forma directa, pues nunca tuve la suerte de vivir en el campo. Lo que sé es por lecturas, por alguna observación aislada y feliz o por recordar detalles que mi padre me enseñó en mi niñez.

Vivíamos en casa grande, en La Plata, y los patios se transformaban en diminutos y vistosos jardines botánicos por obra de mi madre y en pajareras donde alborotaban gran número de pájaros que mi padre traía de todas partes y cuya afición, como es natural, se me contagió. «El pájaro es en sí mismo un ser hermoso—dice nuestro gran Guillermo Enrique Hudson—, supremo en este sentido entre las formas vivientes, y, por tanto, el símbolo artístico de todo lo más elevado que hay en el mundo espiritual.» Los pájaros son las flores del aire. Decía Jorge Guillén que «todo en el aire es pájaro», y los pájaros, en el aire, son flores que vuelan. Durante su estancia en la Argentina, a fines de 1924, Rabindranath Tagore—quien en aquella oportunidad descubrió a mis compatriotas la existencia de aves— pasaba horas observando con anteojos largavistas a pájaros como el hornero y el benteveo. Alguna vez leí en Tagore que los grandes árboles, mansiones de pájaros, son plegarias.

Recuerdo que una vez hicimos con mi primo Nené una jaulita para un canario de el tío Eduardo—otro grande enamorado de los pájaros—me había prometido. La fábrica del artefacto no nos pareció del todo mal, y aun ingeniosa, pero los mayores la reputaron abominable, y la jaula quedó sin habitar (y yo sin canario). De lo que nos desquitamos cazando las soñolientas moscas del verano y encarcelándolas en celdas que fabricábamos con corchos de botellas y alfileres robados del costurero de la abuela. El general Paz, manco legendario y estratega ilustre de las guerras civiles argentinas, cuando era prisionero de Rosas en el Cabildo de Luján, se entretenía en confeccionar jaulas con cañas y palitos, y se dice que lo hacía con suma habilidad. Hudson, que amaba desenfrenadamente la libertad en la naturaleza y que «era en sí la naturaleza personificada», según su amigo don Roberto Cunninghame Graham, afirmó en uno de sus momentos de mal humor que las jaulas son la invención más inicua del hombre. ¡Ay, mis amigos! Ya en 1588 Góngora distinguió: «Cuál hace jaulas de juncos, / cuál hace palacios ricos».

EL «BUFON DE LA AVIFAUNA», SEGUN D'ORBIGNY

Cierta vez, ante el divertido asombro de mi madre, ¡mi padre llegó a casa, un sábado por la tarde, con setenta y ocho pájaros nuevos!



Los había comprado en un barco brasileño, y yo, nuevo Cristóbal Colón o nuevo Américo Vespucio, quedé atónito ante estos gallos y Papagayos de los más finos colores. Entre mis nuevos amigos, arribaba uno ligero de equipaje, pero totalmente inesperado, reluciente, compadrito y ruidoso: ¡un tucano! Muy señor de toda mi consideración y respeto, casi no tuve ojos para los demás, deslumbrado por el plumaje de este distinguido y algo ridículo personaje. Vestía levita y cola muy negras, gola amarillo-anaranjada, chaleco rojo—abierto desafío de romántico—y su desmesurado pico era amarillo con remate negro. Miraba con impertinencia, aunque sin maldad (¿algo del monóculo de Eça de Queiroz?), y reclamaba su ración con chillidos operáticos. Como sabíamos que los tucanos hicieron su escuela primaria en el Jardín de las Hespérides y gustan de las naranjas, le pelamos algunas y el caballero se dio un tremendo atracón, del que quedó medio borracho y bamboleándose. Mi madre quiso saber si le gustaban las bananas. ¡Mejor no se le hubiese ocurrido! Cosa extraña, pero viniendo del Brasil, nuestro tucano parecía descubrir tan sustancioso manjar en mi apacible ciudad de La Plata. ¡Decir la afición que les cobró! Voracidad que era caprichosa, con sus puntas de vanidad. Por manera que cada mañana, con las primeras tibiezas del sol, armaba griterío reclamando sus bananas, y mi madre tenía que pelarlas, dárselas y permanecer junto a la jaula; pues si ella se alejaba, el exigente animalito dejaba automáticamente de comer y ponía su reclamo en el cielo. Al parecer, era de gastronomía sensible; pero como también sabíamos que este «bufón de la avifauna»—como lo llama D'Orbigny en su *Voyage dans l'Amérique Méridionale*—era algo pendenciero con los pájaros más chicos, a los que come los huevos y espanta con el estrepitoso batir de sus alas y las feroces dimensiones de su pico, lo dejamos en «celda exclusiva». No sé si fue esta reclusión, que limitó sus tropelías y payasadas, tan libres en la selva brasileña, o los rigores—desacostumbrados para él—del siguiente invierno, o ciertos evidentes desarreglos gástricos; ello es que con los primeros fríos, nuestro tucano, que no sabíamos si era joven o viejo, pero que regalaba salud cuando llegó, comenzó a mostrarse inapetente y a ponerse mohino. Sin que ofreciera resistencia, mi madre lo tomaba en sus manos y lo abrigaba con frañelas que previamente había calentado con aquella infaltable plancha a carbón que hace más de treinta años aseguraba el decoro en los pantalones. ¡Qué distinto y extraño su aspecto! Quieto, envuelto como un viejo, apaciguado, aceptaba apenas uno que otro gajo de naranja, tal o cual trozo de banana. El tío Eduardo acudió con su ciencia veterinaria, pero no hubo nada que hacer. De diversas maneras el invierno nos cayó encima, y una mañana muy rigurosa, nuestro tucano amaneció muerto. La perrita Sally, que antes le había gruñido, seguramente molesta por el bochinche, pareció darse cuenta de la situación y durante algunos días trató de consolarnos.

En la Argentina se conocen cuatro especies de tucano: habitan en la provincia de Misiones y zona de influencia; a la especie llamada «grande» también se la pueda hallar en Jujuy, Salta y Tucumán.

UN ARCO IRIS PLUMA A PLUMA

En su *Historia del Paraguay y Río de la Plata*, el padre toledano José Guevara (1719-1806), proclive a la ornitología fantástica y a las metamorfosis caras a Ovidio, y siguiendo al padre Pedro Lozano (1697-1725) en su *Historia de la conquista de la provincia de Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, cuenta que el picaflor o colibrí, el más diminuto de los pájaros de América, cuyo cuerpo, «vestido de hermosas y brillantes plumas», es como una almendra, se alimenta sólo del jugo de las flores, que chupa con su largo pico, «tubillo o sutil aguijón». «Su nido—dice Guevara—pende al aire de algún hilo o delgada rama al abrigo de los árboles y techo, compuesto de livianos flequecillos. Es del tamaño de una cáscara de nuez, pero tan ligero que apenas

pesará un tomin. En este nido, domicilio de la más pequeña de las aves, pone el picaflor hembra un solo huevo, y sale el hijuelo con figura de gusano; poco a poco se desenvuelve y desata sus miembros, cabeza, pies y alas, y en figura de mariposa empieza a volar, a sustentarse del jugo de las flores con la azogada inquietud de movimiento y delectable variedad de esmaltados colores que se admiran en el picaflor. Como no ha llegado a su natural perfección, pasa del estado de mariposa al de pájaro, y se viste de plumas, al principio negras, después cenicientas, luego rosadas y últimamente matizadas de oro, verde y azul turquí. Desenvuelve el pico, que varía algo de figura, y se endurece y viste de anaranjado. Algunos curiosos observadores han notado el estado medio, y se han dignado de prevenirse que ellos mismos han visto una parte con figura de mariposa y otra con la de picaflor.»



¡Admirable historia, y es lástima que no sea cierta! Cosa que ya pudo anotar don Félix de Azara (1746-1821), ingeniero del rey, geodesta y naturalista espontáneo, en las observaciones de que sacó los tres volúmenes de sus extraordinarios *Apuntamientos para la historia natural de los Pájaros del Paraguay y Río de la Plata* (Madrid, 1802, 1805 y 1806), monumento de seriedad y hazaña de solitario (ver volumen segundo, página 468). Al parecer, hay unas cuatrocientas especies de colibrí—familia de los troquilídeos—, y Aristóteles aludió a los de Egipto. En su *Rusticatio mexicana*, escrita en latín (Módena, 1781), el padre guatemalteco Rafael Landívar (1731-1793) llama «chupa-mirto» al colibrí, y agrega que nada ha conocido el mundo «más lindo ni gracioso»; y Rafael Montes de Oca nos informa que de las cuatrocientas especies conocidas de troquilídeos, cuarenta son mejicanos (*Ensayo ornitológico sobre los troquilídeos o colibríes de México*, 1875). En la Argentina existen treinta especies y subespecies: el cola blanca, el cola blanca y garganta negra, el vientre azul, el vientre verde, el vientre negro, el de copete, el verde común, el garganta verde, el corona azul, el pecho azul, el cabeza azul, el bronceado, el garganta blanca, el cola verde, el vientre blanco, el pequeño verde, el garganta azulada, el vientre castaño, el vientre negro, el gigante (Goliat que duplica, triplica o cuadruplica el tamaño de los demás), el cabeza granate, el frente violácea, el coludo, el de barbijo, el enano y el amatista. Los dos últimos, muy parecidos, son verdaderamente diminutos. De las treinta especies y subespecies, trece difieren de plumaje y/o tamaño entre macho y hembra. Excepto la Patagonia oriental y la media o central, cubren todo el país. (Claes Chr. Olrog, *Las aves argentinas* 1959.)

En nuestra casa de La Plata, en el patio de los jazmines, había una fuente de triple taza, industria de mi padre, en cuyos chorritos de agua, durante dos o tres veranos, tornasoleó un colibrí. ¿De dónde venía, tan puntual, a tomar su baño? ¿Dónde estaba su nido? Inútil tratar de averiguarlo: muchas veces lo espíamos, pero siempre se nos desaparecía en el aire. A tal punto, que en mi niñez llegué a sospechar que los colibríes venían del sol y a él se volvían. Andando los años, pude observar un nido de picaflores en un limonero, cerca de la bahía de Talcahuano, junto al Pacífico. Vi entonces que, contrariamente a lo afirmado por el padre Guevara, los colibríes nacen ya polluelos, cubiertos de un escaso y suavísimo plumaje anaranjado; que su pico, por raro que parezca, es ancho; que la hembra pone uno sino tres huevos, y que su corazón trabaja a ritmo inverosímil, como si quisiera ejercitarse en la velocidad futura de las alas.

CON CADA PAJARO «PARECE QUE AL CAMPO SE LE TURBA EL ALMA»

Cuando en 1945 nos trasladamos a Buenos Aires—ya sin patios, fuente, cielo ni pajarrera, pues dimos en un departamento—, instalé entre mis libros una jaulita con un canario. Tenía un canto tan depurado, vario y preciso, había tal pulcritud en sus trinos, que lo llamé Maurice Ravel.

Pero mi pajarito inolvidable, el más grande y constante amigo de mi niñez, fue un cabecita negra o verderón. No sé cuándo llegó a mi casa, pues lo recuerdo de siempre. Alcanzó gran longevidad y nunca cesó de cantar con una alegría y variedad muy superiores, sospecho, a las que resultan habituales en este pájaro. Me conocía perfectamente y toleraba toda clase de caricias. Cierta vez cayó su jaula, y se le rompió una pata. Mi madre se la entablilló con un palito e hilo de seda, y a los pocos días, ya restablecido, él mismo se quitó el vendaje y nos avisó muy agudo de la novedad. Cuando murió, lo enterramos en el jardín: lástima que no teníamos un álamo, que es el árbol preferido de su especie. En mi país hay cinco especies de cabecita negra, ¡y veinticinco años después de lo que narro vine a descubrir, a orillas del Bio Bio, revisando el catálogo de Olrog, que el mío pertenecía a la especie llamada *chilena*! O sea: negro, con el abdomen, las alas y la rabadilla amarillos. ¿Dónde estará?

Durante su larga vida, Sarmiento amó intensamente a las plantas; su primera visita al jardín botánico de Río de Janeiro—debilidad de Don Pedro II—, en 1846, lo enfervorizó: se guardan algunos dibujos suyos de palmas, junto con su apunte breve y total de la multicolor ciudad carioca. Era, además, gran comedor de frutas, que a veces, como el tucano, se excedía. En su vejez se aficionó a los pájaros, y en su casa de la calle Cuyo—hoy Sarmiento—cruzaba de la biblioteca a la pajarrera, que él mismo limpiaba todos los días, cambiando el agua de los bebederos y poniendo alpiste. De manera que cualquier ciudadano o cualquier niño, a través del ancho portón, podía ver al presidente de la República atareado con sus aves. Una vez tuvo una pintoresca pelea con un lorito, el que impertinentemente se le había trepado a las rodillas, y al que Sarmiento hacía retroceder embistiéndolo con el índice y con el siguiente grito de guerra: «¡Atájate, cordobés!» La pelea la narra en su deliciosa carta «Mis pajaritos», donde inventa los horneros bolivianos. Estos, dice Sarmiento, cuando algún pajarraco extraño les invade la morada, se ponen de acuerdo, y juntos tapan la entrada del nido, con lo que el intruso se queda adentro, pero muerto y bien muerto, para escarmiento de quienes tienen por estrategia meterse en casa ajena.

El atajacaminos tiene cola larga, se deja el bigote y es de color tierra: hay doce especies y subespecies. Alborota en torno de los viajeros, pero hay que cuidarse de cazarlo, porque uno se vuelve dormilón; algunos lo llaman chumuluncuco, y sabe Dios por qué. También

gusta deslizarse con suavidad, «y en el suave pájaro que va, vuelve y huye / parece que al campo se le turba el alma», dice Leopoldo Lugones. El tordo es haragán, fiestero; tiene el plumaje tan negro y tornasolado que parece azul, y de ahí que algunos le digan «renegrido»; la hembra es pardusca. Se para en los lomos de los caballos y las vacas y se deja pasear, pagando pasaje con su oficio de escarpidor. También es confiado: cae con facilidad en las trampas y va a parar a la jaula sin emitir una queja; si le enseñan, hasta comensal, y cuando llueve no come: prefiere cantar. La hembra pone con descaro sus huevos en los nidos de otros pájaros, para no tomarse el trabajo de empollarlos. Hay veintisiete especies y subespecies en la Argentina, y el renegrido propiamente dicho habita en Misiones.

Como al tordo, al benteveo—que «vuela bajito y pausado»—le gusta remolonear:

*y embelezaba el ganao
lerdiando para el rodeo,
como era un lindo recreo
ver sobre un toro plantao
dir cantando un benteveo,*

dice Hilario Ascasubi en su *Santos Vega*, capítulo X, «La madrugada». Sobre el benteveo (de nombre onomatopéyico) existía a principios del siglo XIX un largo poema popular que se ha perdido, cuya lectura de viva voz por parte de un condenado ante Juan Manuel de Rosas, le valió la libertad.

Como todos lo saben—particularmente los aficionados a la ópera—la urraca es ladrona; también es muy friolera, y en el invierno se amontonan para friolera. Es doméstica y, para no variar, la azul se atora con fruta; además existen la urraca común y la morada: «con crujido de nuez cascada / rima sus saltos de perfil» (Lugones). Los caranchos, en cambio, de canto áspero y violento como el del cuervo, se amontonan para comer: rodean a un cordero, lo matan, y, con toda gravedad, «como si fueran alcaldes / con el copete parado», dice Ascasubi, lo devoran. Blanco y pardo, con pico salmón, el carancho medio fue vapuleado por los poetas gauchescos, e inspira versificación popular, disparatada y pendericera:

*¡Bicho feo,
carancho asao,
tiráte al río,
sacá un pescao!*

También parece empleado del fisco:

*Arriba de aquel poste
estaba un carancho sentao,
fumando un cigarro de hoja,
firmando un certijcao.*

El macho, desde luego, suele tener atenciones con su mujer: cuenta Azara que vio uno que cazó un sapo y, subiéndose a un árbol, llamó a su consorte y se lo regaló.

La becasina es amiga del agua y anda en busca de la lluvia; cuando el tiempo está seco, se divierte haciendo interminables cabriolas en el aire. El brasita de fuego, viejo amigo del chingolo, tiene espaldas pardas y su pecho quedó al rojo vivo después de un duelo por cuestiones de amor: el macho tiene copete negro, costumbres tranquilas, es gran insectívoro y canta bien. El ñacurutú tiene gran predicamento entre sus congéneres, porque magnetiza al gato. Al cuervo negro no hay que tirarle, porque la escopeta se oxida. Al dúrmilidúrmil le gusta quedarse inmóvil y conoce muy bien los beneficios de la siesta; el ñacundá o dormilón no lo es tanto, porque madruga para cazar, y el martin pescador, que avizora pacientemente desde la rama de un sauce, pesca sin caña. En cuanto al loro, «socarrón, perspicaz, sonoro... / sabe cantar un tango entero». Es

*uno que nunca pecó
ni pudo nunca pecar:
murió diciendo Jesús
y no se pudo salvar,*

seguramente por todas las historias que le endilgan y por ser tan charlatán, no obstante su empaque.

*Y habla con tal circunspección
y propiedad tan perentoria,
que oigan ustedes esta historia
que es cosa cierta, no invención:*

*Un chiquillo que no sabía
que existiese un pájaro que habla,
con su lindo fusil de tabla
junto a un loro se divertía.*

*Alborotado el pelo de oro,
paróse ante él, impertinente,
cuando de pronto, gravemente,
«¿Cómo te va?», le dijo el loro.*

*Ante aquel aire de doctor,
que le infundió profundo engorro,
quitándose el chiquillo el gorro,
respondió: «Bien. ¿Y a usted, señor?»*
(LUGONES.)

El tero o teru-teru sabe bailar la milonga con mucho aparato; el macho suele visitar a las parejas amigas, y entre los tres hacen una danza rítmica cuyo compás llevan con notas agudas; buen compañero de los estorninos para merendar, también acepta compartir su festín con los zorzales; y consta que es campeón para cazar lombrices. Pero algo le debe de haber pasado, pues si bien luce camisa de la India y corbata de la mejor seda, no se terminó de vestir. Para defender la nidada, que forma en la tierra entre los yuyos, usa una estrategia simple y eficaz: pone los huevos en un lado y se va a cantar a otro. Pero si aun así le atacan sus teritos, llama a los amigos y entre todos apabullan al ofensor a los espolones rojos de las alas. No obstante,

*en el fondo de la mar
suspiraba un tero-teru,
y en el suspiro decía
«¡qué lindo es vivir soltero!».*

El caburé es mala persona: atrae a otros pajaritos con su canto, los hipnotiza y se los come. (Los ornitólogos dicen que no, y los campesinos dicen que sí.) También se lanza sobre ratones y víboras; tiene mucha fuerza y hace tiempo que anda eludiendo a la justicia. El que logra un corazón de caburé adivina intenciones y naipes tapados: porque, como decía don Segundo Sombra, en el capítulo XII del libro, con ser tan chiquito, el corazón del caburé está lleno de ciencia y brujerías. Es el chuncho, que dicen en Chile, y ¡guay de que se ponga a cantar en casa de un enfermo!:

*el chuncho canta,
el indio muere;
no será cierto
pero sucede.*

El chajá gusta de los juncales, anuncia la tormenta, es vegetariano, y, como todo el mundo, el meridiano fiel; tiene el tamaño de un pavo. Si al mediodía canta, es porque va a llover. Al padre Florián Pauke, S. J., que anduvo entre los indios abipones de Santa Fe entre 1749 y 1767, sus plumas le resultaban excelentes para escribir. Hudson lo halla un trompetero maravilloso y se asombra de su capacidad de vuelo. A Echeverría su grito le pareció fatidico; a Fernández Moreno, alto y jubilosos—y ésta puede ser la distancia que va de un versificador a un poeta—. El «altivo chajá», dice Hilario Ascasubi, «al cantar repite ¡yahá! ¡yahá!, lo que ha motivado su nombre». Nunca lo sorprenden dormido y nunca grita por gritar, dice Fernán Silva Valdés, y agrega que

*sobre la cabeza luce
moño de plumas curvadas,
cual sombrero de almirante
en días de gran parada.*

¿Y qué decir, mis amigos, del chingolo, tan franco, tan confiado, que anda a saltitos por toda la casa, con el chaleco descruzado y su collar de coral, cuidándose sólo del gato? Una vez un chingolo alborotó en la iglesia, y el pecho colorado, que era el comisario del pago, lo hizo matar. Pero él es un enamorado de la vida y el mensajero de las buenas nuevas; la hembra, sin molestarse, empolla los huevos del tordo. Todos lo quieren mucho, habita toda la Argentina y tiene un montón de nombres. Sólo

que en el Perú y en Bolivia, ¡oh, mis castos oídos!, algunos lo llaman gorrión. El chingolo canta al alba, y si lo hace de noche es porque está soñando con la aurora. Lugones, que dijo con destreza de docenas de pajaritos, adelantándonos un dulce conocimiento que después se amplió con la traducción de los libros de Hudson, dedicó al chingolo un hermoso poema.

A la calandria—el más dulce de los afamados melodistas del mundo, según Hudson—le gusta cantar delante de los hombres, pero muere si se la pone en cautiverio. Imita el canto de todos los pájaros y al final canta el suyo, para mostrar que es el mejor. Hay cinco especies en la Argentina: la gris, la común, la castaña, la de tres colas y la de agallas peladas. De la patagónica dice Hudson que, «pájaro burlón o remedador», es de canto potente; pero asordina la voz cuando imita el canto de los pájaros más chicos que él: no obstante, la versión imitada resulta más penetrante que la original. La calandria, dijo Buffon, es «el ruiseñor de América». ¡Prestigios de la cronología! ¿Y por qué no «el ruiseñor, la calandria de Europa»? Ved que «Basilio... canta como una calandria» (*Don Quijote*, segunda parte, capítulo XIX), y Cervantes sabía lo que se decía.

LOS PAJAROS, REALIDAD Y SIMBOLO LITERARIOS

A fines del siglo XVIII Azara catalogó cuatrocientos cuarenta y ocho especies de pájaros del Paraguay y Río de la Plata, pero algunas se le superpusieron en su monumental investigación. Hudson, el más grande cantor de la pampa (1841-1922), describió primero doscientas treinta y tres con exactitud; después, en colaboración con P. L. Sclater, identificó cuatrocientos treinta y cuatro especies (*Argentine Ornithology*, Londres, 2 volúmenes, 1888-1889). Según Jorge Casares, hacia 1930, en el catálogo Steullet-Deautier, entonces en formación, las especies argentinas reconocidas pasaban del millar. El *Catálogo sistemático de las aves de la República Argentina*, de A. B. Steullet y E. A. Deautier, se publicó en Buenos Aires en 1935-1946 y quedó incompleto. Según Claes Chr. Olog, *op. cit.*, en 1959 había en la Argentina quinientos setenta y cinco géneros, novecientos catorce especies, mil ciento cuarenta y una formas, cuarenta y seis migratorias (treinta y tres de América del Norte, cinco de Chile, cuatro de Brasil y cuatro del Pacífico y Oceanía) y tres introducidas. Lo que nos viene a significar que la Argentina es el país de América que tiene más especies de pájaros, y, junto con China, el que tiene más en el mundo. Ello se debe a la casi total variedad de climas de mi país.

El más exigente testigo dice que durante las guerras civiles argentinas, de mediados del siglo XIX, los combatientes, capaces de cometer atrocidades, no mataban ni perseguían a los «pajaritos de Dios», como los llamaban, y que los extranjeros que hacían tales cosas eran mirados con desprecio (Hudson, *Aventuras entre pájaros*, 1913, cap. I). El gaucho participaba de ese cariño, pues en los pájaros tenía los más bellos y libres compañeros del desierto pampeano. En la poesía gauchesca, la pajarearía, sin arrear, es habitual: no se nos olvide que los poetas gauchescos fueron hombres de ciudad—no ajenos a la vida del campo—que deliberadamente adoptaron el vocabulario y las formas expresivas de los gauchos para narrar, con más o menos fidelidad, episodios novelescos de la vida de los mismos, casi siempre con intención social, no pocas veces con intención política, e invariablemente con propósito encomiástico e idealizador. Bartolomé Hidalgo (1788-1822), el iniciador de la poesía gauchesca, cita al águila, a la tórtola, al chimango y, chistosamente, al ruiseñor—que no es ave de América—:

*después de los ruiseñores
bien puede cantar la rana,*

dice en el cielito patriótico *Al triunfo de Lima y el Callao*. Su continuador, Hilario Ascasubi (1807-1875), el más prolífico y vario de todos, cuyos libros *Paulino Lucero*, *Aniceto el Gallo*

y Santos Vega son una vasta y admirable descripción de la campaña rioplatense, es también el más entusiasta. Conocida es la descripción que en el canto X del Santos Vega hace de la madrugada, con el estallido de los pajaritos y la fresca alegría de la laguna:

Ya también las golondrinas,
los cardenales y horneros,
calandrias y carpinteros,
cotorras y becasinas,
y mil loros barranqueros,

los más alborotadores
de aquella inmensa bandada,
en la espadaña rociada
festejaban los albores
de la nueva madrugada;

y cantando sin cesar
todo el pago alborotaban,
mientras los gansos nadaban
con su grupo singular
de gansitos que cargaban.

En su Fausto: impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera, de 1866, Estanislao del Campo (1834-1880) cita a la paloma, a los patos, garzas y gaviotas, al picaflor, y, de utilería, a una lechuza y unos «pajaritos»; en otras poesías menores, siempre gauchescas, cita al picaflor, al avestruz y a la gallina. No se olvida de los pájaros el uruguayo Antonio Lussich (1848-1928), ni tampoco el adusto José Hernández (1834-1886).

Lussich escribió tres poemas gauchescos extensos: Los tres gauchos orientales (1872), su continuación El matrero Luciano Santos (1873) y, finalmente, Cantalicio Quirós y Miterio Castro. Los dos primeros tienen intención política y reflejan el apasionado partidismo «blanco» del autor contra los «colorados». El tercero es una variante temática y psicológica del Fausto de Del Campo. En Los tres gauchos orientales, por modo directo o figurado, cita al teru-teru (por «despierto»), silguero (jilguero, según la antigua forma española), la cigüeña, el carancho, el pavo, el gallo, el avestruz, el loro barranquero, el palomo (por «blanco», político), la calandria, el hornero, el tordo y el chajá. En El matrero Luciano Santos cita al carancho, al teru-teru, al chajá, al silguero, al aguilucho (por «pobre»), el avestruz, el canario, el loro, el zorzal, el gallo, la gallina, la paloma, el gavián, el ñandú, el pollo, el pavo, la lechuza, la calandria, el cardenal y el mirlo. Y en Cantalicio Quirós y Miterio Castro cita al zorzal, al teru-teru, al mirlo, al carancho, al avestruz, al gallo, a la paloma, al gavián, al chimango, a la tijereta, al cardenal, al ñandú, a la calandria, al pollo y a la cigüeña. Algunas de estas citas son obligadas por formas expresivas de molde o por pie de rima; pero en otras hay colorido y cierto indudable regusto, como en Hidalgo, Ascasubi y Del Campo.

En el Martín Fierro (Parte I, el gaucho Martín Fierro, 1872, 13 cantos y 2.316 versos; par-

te II, La vuelta de Martín Fierro, 1879, 33 cantos y 4.894 versos) se habla de distintas aves en forma genérica o particular, directa o metafórica. Personaje amargado por un destino lleno de sufrimientos, Martín Fierro admira el canto y la libertad de las «aves» y los «pajaros» o «pajaritos»:

mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro en el cielo,

afirma. Al referirse a algún ave en particular no usa elogios—excepto con la cigüeña, en el canto XXXII de la segunda parte—, no parece sensible al color, ni elige los más bellos, ni—en general—simpáticos; pero se le adivina cierta ternura por los charabones (pichones de avestruz o ñandú) y acaso por los teros. Además cita al gallo, a la gallina, al avestruz—que otras veces llama por su nombre criollo de ñandú—, a la «avestruza»—para burlarse de la torpeza de los gringos en la pampa—, a la paloma, al gavián, al pavo, al carancho, al chajá, al chorlito, al águila, a la perdiz, al cuervo—se refiere al del Arca, modesta e inesperada erudición bíblica—, al loro, a la gaviota—y apeló a las de gaviota—, o sea, «atorráte, gaviota, que no te verás en otra», refrán que aconseja sacar el mayor partido posible de la situación—, a la lechuza, al «grullo», al picaflor—por rufián, tratamiento alejoso para con el colibri— al macá, a la urraca, al chimango, y a las plumas, el plumaje, el acto de emplumar, a los pichones y los «güevos».

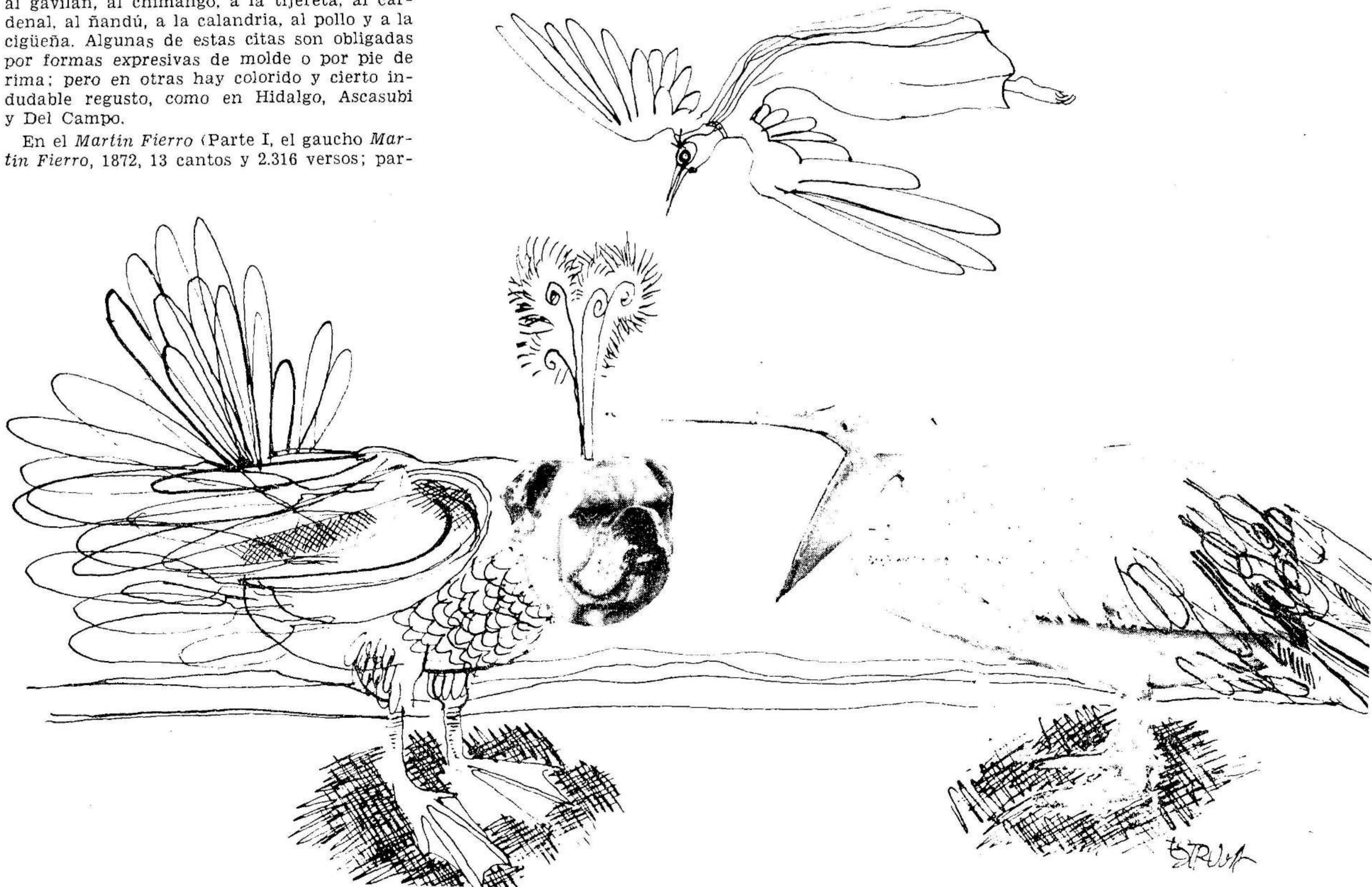
Excepto el grullo, toda esta avifauna se encuentra en la provincia de Buenos Aires, en términos del partido del Azul. Allí transcurre la acción del Martín Fierro—y en tierras del indio, más hacia el Oeste y el Sur—, después de la caída de Rosas y, al parecer, en las postrimerías de la presidencia de Sarmiento. Con respecto al águila, efectivamente existe en la provincia la especie llamada «coronada», de gran tamaño—*Harpyhaliaetus coronatus*, parte ventral gris ocráceo oscuro, dorsal parduzco, cola negra con una ancha banda blanca; tiene copete—, y los avestruces, propios de la Patagonia, los había en el Azul hace un siglo y su imagen era familiar de todos. La mención del grullo es eco del refrán español «Dos a uno, tornarme he grullo» (grulla), con el cual se da a entender, dice la Academia, «que es prudente ceder y retirarse cuando las fuerzas contrarias son superiores», lo cual, dicho sea de paso, no parece condecir del todo con el carácter de los españoles, desde el cerco de Numancia hasta el fratricidio de nuestro siglo. Dice en el poema gauchesco:

«y yo dije: a tu tierra, grullo, / aunque sea en una pata»; la grulla, ave del orden de las zancudas, que suele pararse en una pata, no existe en la Argentina, y en España, vía aérea, es ave de paso.

LEYENDAS PAJARERAS PARA LA INSPIRACION POETICA

En verdad puede afirmarse que una parte considerable de la vida emotiva de los argentinos, con relación a la naturaleza, está directamente enderezada a los pájaros.

El jilguero, junto con el zorzal, parece acaaparar la preferencia de la mayoría, y es clara alegría en la jaula; es buen cantor, y la gente porfía en cruzarlo con la hembra del canario. Existen el amarillo, el andino, el chico, el del sur, el dorado, el limón y el oliváceo; muy ufano lleva su regocijo a los trigales, y de su cantar dice Lugones en versos onomatopéyicos, que «trigo nuevo de la trilla / tritura el vidrio del trino». El cancionero tradicional argentino narra los amores de la calandria y el jilguero, a quienes ayuda un animoso chingolo. El canto del jilguero es cortado, con «pios y quiebro y un gorjeo chirriante». El crispín es una niña metamorfoseada, triste y vagorosa que vuela por las luces y sombras del bosque en busca de su hermano y pregunta, casi desesperanzada: «¿Crispín? ¿Crispín?» El batitú, muy popular en el campo bonaerense, tiene fantástica capacidad de vuelo y es turista avezado; se asegura que llega desde la América del Norte, a través de todo el Continente. El mixto o misto era de inapreciable beneficio en los patios de las viejas casonas, porque hacia de maestro concertino en la pajarera; pero el pendenciero y revoltoso gorrión lo ha ido alejando de la ciudad, donde el humo fabril se encarga del resto. El misto, también llamado pinzoncito amarillo, es muy parecido en todo al jilguero, pero tiene el cuerpo más delgado. En el siglo pasado formaban bandadas de miles de individuos, y cantaban en concierto durante todo el invierno y el otoño. Su canto es continuado. Flaco, ciruja y polvoriento, el chimango de poco sirve, y los asesinos de pájaros afirman que es inútil gastar pólvora en él; como el gavián, la tijereta, que nunca sale de paseo sin su boina negra de pompón dorado, «lo ataca en el aire con tremenda furia», y le hace poner pies en polvorosa; la tijereta, además, busca lo más alto para hacer su nido, y corta el aire velocísima con sus dos o tres



hojas o colas. Hudson, tan dado a romper moldes de apergaminados naturalistas y a mostrarnos una verdad pulcra y totalmente libre de prejuicios literarios, sentía especial predilección por el gavián, al que muchos cuestionan por su conducta agresiva. El sietecolores es vistoso y comilón, y perfora las naranjas para devorarse todo el interior: de su voracidad incontrolada deriva, tal vez, su afonía persistente. Como otros pajaritos de vida desordenada, el ñacurutú tiene prontuario por su rapacidad, y los jueces de campaña le han echado el ojo. A la chuña —la de patas negras y la de patas rojas—, que anda entre gallo y garza, le gusta subirse a los aleros para dormir su sueño burgués; es muy doméstica y hace de bedel entre las aves de corral. Los cisnes de cuello negro o magallánicos, que se los encuentra en las islas Malvinas (y que en Chile son orgullo de la plaza de Curicó y abigarrado adorno en la laguna de Vichuquén), pasean su lenta aristocracia por las aguas casi antárticas. De los corbatitas, negras como corresponde, sólo el macho usa corbata.

Un bellissimo pájaro de canto escaso y grito agudo, luminoso en libertad y espléndido en cautiverio, el cardenal, es oriundo de la Pampa. El capelo se le alza renacentista, y en verdad es príncipe de la acifauna. Un cardenal fue el primer pájaro cautivo que tuvo Hudson cuando era niño, regalo inesperado de un clérigo desapacible que marchó a Inglaterra. Lo recibió, cuenta, en las postrimerías de aquel periodo en que federales y unitarios se dedicaban a degollarse mutuamente, y en el que el niño prodigioso atesoraba un mundo agreste y verídico para narrarlo después. El pajarito logró evadirse de su prisión, volvió por hambre, a alegrar la jaula; pero, como ya conocía la libertad, y había ensayado sus alas, escapó nuevamente, y, con el niño preocupado tras de sí, marchó al bosque, y cayó en una ratonera, donde sólo se salvó el orgulloso copete escar-

lata. Cuarenta años después, caminando por las calles de Londres, en su largo destierro del sol, Hudson oyó una vibrante e inesperada llamada: desde una jaula, en el balcón de un primer piso, un cardenal le había dicho que estaba allí. Hudson no dudó de que se trataba del mismo amigo de su infancia que había vuelto a él y escribió su historia, limpia y conmovedora, en *Aventuras entre pájaros*. Otro pájaro que Hudson amó en su niñez, de admirable belleza, es el churrinche, de brillante color rojo con las alas y la cola negras. Es pequeño y su canto semeja una campana lejana.

El pito-juan, de nombre onomatopéyico, es representante típico de la clase media, tiene grito alto, agudo y penetrante; el zorzal, del que hay once especies y subespecies en mi país, es para el pueblo argentino arquetipo o sinónimo del cantor depurado, y lo persiguen para ponerle música al patio: acaso ningún pájaro como él, se ha metido tanto en la mitología del porteño. En *El país de la selva* (París, 1907), Ricardo Rojas narró la mágica leyenda del cacuy, que llama a su hermano justiciero: «turay..., turay..., turay...»; cuarenta años después, el majestuoso albatros «errante» o *Diomedea exulans* —blanco, con las puntas de las alas negras—, le inspiró el gran poema *El albatros*, que «La Nación», de Buenos Aires, publicó el 3 de febrero de 1946.

Los chorlos y los chorlitos son para el pueblo sinónimo de distraídos o embaucables —«porque el zorro más matrero / suele caer como chorlito», dice Martín Fierro en el décimo canto de la primera parte—; no obstante, muchas veces se ha observado que el chorlito se lanza sobre el pato distraído o rezagado en la laguna que queda expuesto a la escopeta y lo obliga a alzar el vuelo. Las divertidas y bulliciosas «cotorritas australianas», tan populares en todo el mundo, se han multiplicado en el centro y el norte del país: en Chile tuvimos una que se entretenía en libertad con mi mujer, mientras yo leía con un ojo. El pájaro campaña habita en Misiones: el macho parece fraile dominico en ceremonia medieval o baile de sarao, pues usa antifaz verde; la hembra es olivácea, tiene cabeza negra y en el pecho amarillo ostenta abalorios negros. Artesanos que se empeñan vigorosamente en un oficio milenar, los maestros carpinteros se reparten en cuarenta y una especies en la Argentina, y comienzan a taladrar desde la madrugada: a veces hasta trabajan de noche, cuando en el bosque todo es silencio. Como son trabajadores alegres, si bien respetan su sindicato, suelen alterar las labores de oficio con la agreste comunidad del cantor, y saben desempeñarse

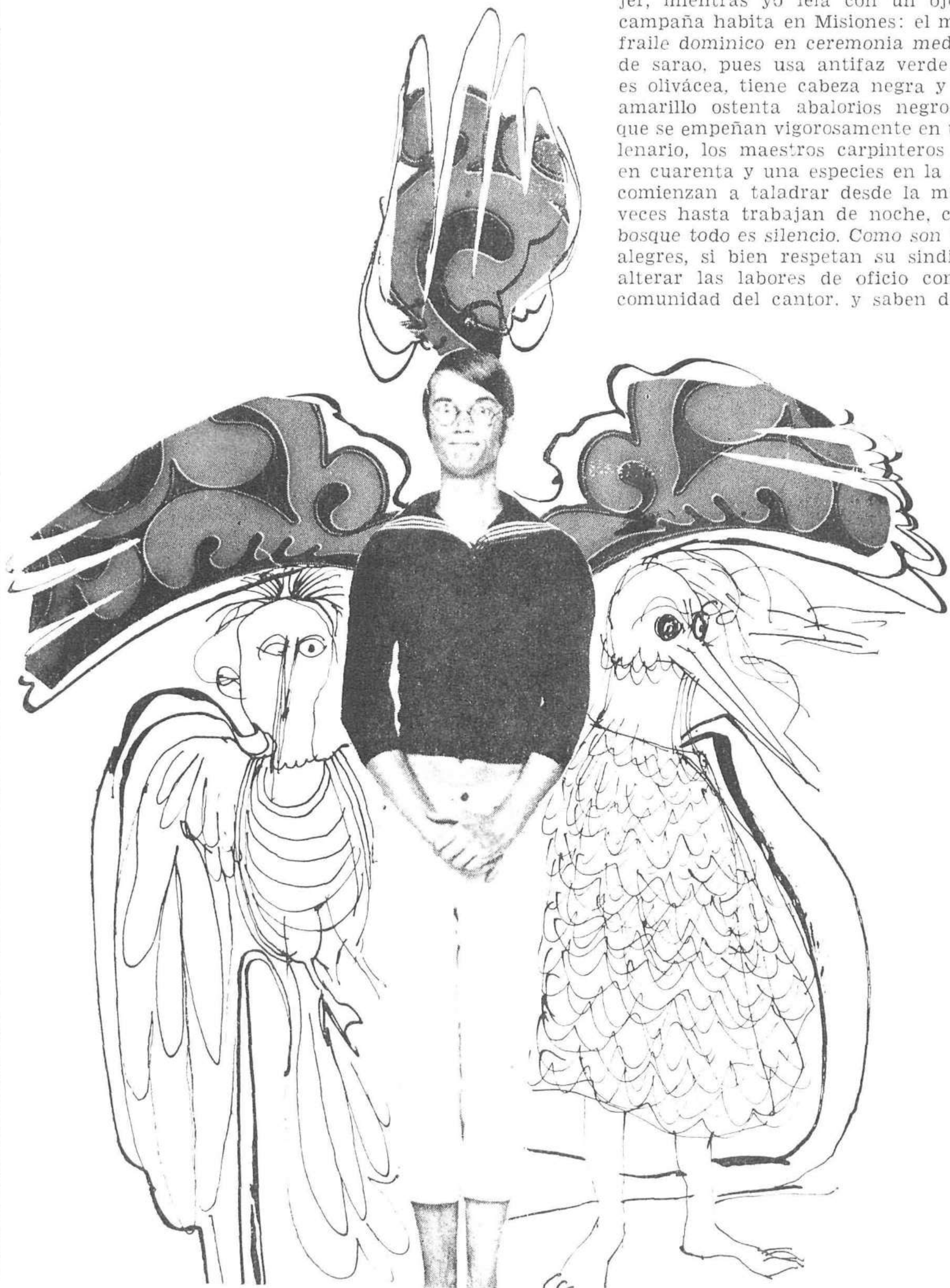
igualmente en una función de gala y en una excursión al río: de colores varios, brillantes y opacos, grandes y chicos, con corona o sin ella, con copete o sin él, tan pronto visten impecable traje de etiqueta, tan pronto se cubren con una camiseta marinera a rayas horizontales. Los frailecitos de Salta y Jujuy, con o sin copete, van por los lentos senderos serranos lamentando con canto suave quién sabe qué deslices de nuestra humanidad atribulada. Y, en castidad de castidades, debemos recordar a la diuca gris, cuya simple manchita blanca en el pecho es símbolo cabal de su pureza. De los cuculillos misioneros hay dos especies, las que son llamadas, no sin hipébole, «faisán» y «pavón». De las golondrinas, de exégesis tácita desde Ulises y su alucinante periplo, hay catorce especies y subespecies en la Argentina. Pájaros que se han metido en el alma del criollo de la pampa son las bandurrias y las bandurritas, el migratorio batitú, cuya fuerza descuella en la soledad, y que, amigo del verano, pasa la mitad del año en la América del Sur, los pijui, los piojitos de varios colores, los viguás y las viuditas..., que suelen andar en compañía. El urutau, es urutau y no urutau, como popularizó Guido y Spano en una poema sobre la guerra del Paraguay, cuya primera estrofa conocen de memoria todos mis compatriotas; Azara, lejos de considerarlo propenso al llanto, como lo cree Guido y Spano, lo declara «de los pájaros más famosos por las patrañas sinnúmero que de él se refieren»: a quien remeda su canto se le quema la ropa en tres días; al que lleva una de sus plumas guardada le es fácil manejar la voluntad del otro sexo, y al que escribe con una de ellas infaliblemente le es dado lo que desea. Al pirincho lo imaginé en mi niñez desflechado y amarillo, impresionado por cierto cuento infantil del «pirincho enfermo»: de sus cuatro especies, ninguna lleva oro en su plumaje, sino que son negro azulado con reflejos verdosos, negro con reflejos azulados, negro con reflejos violáceos y pardo ocráceo.

El «más grande y menos pájaro de los pájaros del Continente americano», el avestruz, ñandú o surí, es alarmante modelo de buen marido y diestro en tocología, pues empolla los huevos de varias hembras, y no afloja hasta que nacen los pequeños y divertidos charabones. Es manso, le gusta bailotear, corre a gran velocidad y gambetea con destreza. El federal, que tiene la cabeza, el cuello y el pecho rojos con toques amarillos, algún luto debe guardar de las épocas en que andaba liquidando salvajes unitarios por órdenes de don Juan Manuel, pues el resto de su indumento es negro; junto a él todo parece dulcificarse con la presencia de la monjita. Como el zorzal y otros pájaros, la cachila ha pasado al mundo bravo de la milonga y al binario del tango: le gusta suspenderse en el aire y dejar caer su canto continuado a la tierra. La perdiz tiene que andar de doncella inquieta, y, cuando canta, «ñublado viene», pero

no hay mejor seña de agua
que cuando llueve.

El hornero es el más sensato de los arquitectos, pero no lo ha acartonado su título universitario, pues, experto en vientos e incomparable signo de nobleza, trabaja de albañil de sol a sol: eso sí, descansa los domingos, y en el poste rumoroso —dice Lugones—, «se vuelve telegrafista». Su contraparte podría ser el desahogado y entretenido gorrión, que parece concentrar en su persona los sentimientos agresivos de medio mundo, pero que es un plumoncillo simpático que va rodando por las plazas y al que Hudson proclamó testigo postrero de las ruinas de la humanidad, en su sorprendente y vasto poema *The London sparrow, El gorrión de Londres*, de 1883. ¿Y qué decir de la *Misa de los gorriones*, de Mozart? Dejo la pregunta a los entusiastas.

Dice un proverbio persa que el que deja morir de hambre a su perro no puede entrar en el paraíso. ¿A dónde irán a parar los que matan pájaros por placer? «El color de los pájaros —dijo Averroes— parece facilitar el portento. Además, los frutos y los pájaros pertenecen al mundo natural, pero la escritura es un arte. Pasar de hojas a pájaros es más fácil que de rosas a letras» (Borges). Hemos llegado al fin; pero algo en el papel, tal vez, quedará revoloteando.





Perfil de Hudson, dibujo a lápiz del pintor uruguayo Bellini (1921)

WILLIAM HENRY HUDSON, POETA DE LAS PAMPAS Y DE LOS PAJAROS

Por HUGO EMILIO PEDEMONTE

WILLIAM Henry Hudson nació en la Argentina, en la localidad de Quilmes. Allí permaneció hasta los veintidós años.

Por la extensión de sus conocimientos en la historia natural de los países platenses, no cabe sino admitir que Hudson habría recorrido esas tierras, pues de otra manera le hubiera sido imposible munirse de los detalles que poseía acerca del paisaje y los accidentes geográficos. En 1874 Hudson se encuentra en Inglaterra y entonces acontece uno de los más curiosos casos que registra la historia literaria.

Fue de William Henry Hudson de quien Joseph Conrad dijo que «no atinamos a saber cómo este individuo obtiene sus efectos: escribe como crece la hierba». Pero en realidad se ha visto que sus manuscritos estaban empecinadamente trabajados.

Había nacido en la estancia «Los Veinticinco Ombúes» el 4 de agosto de 1841, y murió en Londres el 18 de agosto de 1922. Era hijo de Daniel Hudson y Catalina Kimble, norteamericanos que fueron a establecerse en el Río de la Plata alrededor del año 1822. Ningún documento puede darnos una idea más exacta, ni una importancia más cabal de su primera juventud que su admirable relato llamado *Far away and long ago* (Allá lejos y hace mucho tiempo). Esta obra fue traducida al español por primera vez por Edward Hillman en 1926.

A los dieciocho años Hudson va a vivir en Chascomús, siempre en la Argentina. Se inicia en esa época su andanza por la amplitud de la pampa; conversa con los gauchos, observa los pájaros, recorre los ríos, despierta los recuerdos olvidados en el fondo de las poblaciones perdidas. Habla con la gente que aún recordaba las expediciones británicas de 1807. De sus veinte años subsiguientes poco o nada se sabe. Pero se comprende que ha viajado grandemente y que ha tomado conocimiento de todo cuanto constituía el verdadero espíritu de la tierra hispanoamericana. Estaba atesorando los recuerdos que luego habrían de servir de base emotiva y autobiográfica para sus obras. Se puede comprobar por sus libros que ha visitado el Chaco, que estuvo en la Patagonia y en otros lugares más alejados, en donde conoció y trató a muchos de los que habían tomado parte en el famoso sitio de Montevideo—guerra civil que dio argumento a Alejandro Dumas, a su paso por allí, para escribir *La nueva Troya*. Hay una época de Hudson en la que el escritor sólo vive o experimenta. Y es en esta época que Hudson se dedica a

descubrir la pampa, a incidir hasta el fondo del alma de la tierra y de los hombres de las nuevas regiones. Después, más o menos tranquilamente, según se lo permitieran los apuros económicos, Hudson iría realizando a través de sus narraciones la más interesante autobiografía que puede darnos un creador fiel a sus recuerdos.

Unamuno escribió: «Dice que no es un paisajista (Hudson), mas en todo su relato aliena sin descripciones el paisaje que hace el paisanaje oriental (uruguayo), paisaje interior; como en Cervantes. Pues, por otra parte, no deja el libro de recordar a Don Quijote (Unamuno se refiere a *La tierra purpúrea*); es quijotesco. Abeja de conversaciones se llama a sí mismo el autor y nos da un panal de la más sabrosa miel de las flores silvestres.»

Es creencia común que Hudson hubiera abandonado el escenario de los países platenses hacia 1869; pero, al parecer, en 1870 estuvo en la Patagonia, de donde nace *Idle Days in Patagonia* (Día de ocio en La Patagonia), 1893; y además existen sus investigaciones que están fechadas en Buenos Aires, una de ellas en marzo de 1874. Fue en este año que Hudson partió para Londres en el paquebote inglés «Ebro»—curioso nombre con menos simpatía que Gibraltar—, y en Londres, dos años más tarde, se casó con Emily Wingrave, dueña de una casa de pensión en Bayswater. Sobre sus años en Londres, uno de sus biógrafos, Gar-

nett, dice: «Durante muchos de los mejores años de su vida, la falta de lo poco que le hubiera bastado para viajar y alojarse en una fonda, lo privó de oportunidades de escribir sobre la campiña inglesa.» Hudson, mientras tanto, preparaba las obras que habrían de darle la celebridad, al tiempo que, como todos los escritores solitarios, la pobreza entraba a su casa sin golpear la puerta. Era un hombre que llevaba en su memoria el cuadro de una tierra vista con profundo lirismo y en un ámbito inédito; por eso sus obras, escritas en el más puro inglés, tienen la genuina expresión de lo criollo, sin necesidad del lenguaje gauchesco y sin la ventaja, un poco a trasmano, de los dichos típicos rioplatenses.

En 1920 reveló Hudson por primera vez, en el prefacio de *Birds in La Plata* (Pájaros del Plata), cuán amargamente se había arrepentido durante más de treinta años de haberse apartado permanentemente de su país. Allí cuenta que en 1889 recibió una carta de un hermano suyo en la que le preguntaba: «¿Por qué continuas quedándote en Inglaterra y qué haces allí? Vuélvete a tu país y vente a vivir conmigo aquí, a Córdoba.» Comentando esta carta, dice Hudson: «Leí la carta con el corazón lleno de angustia, sintiendo que mi hermano tenía razón; pero el recado había llegado demasiado tarde... Ahora, después de tantos años, me vuelve de nuevo esa angustia, cuando pienso en aquella tierra tan abundan-

Well, that's all, except
that I'm down with a cold.



(W.H. Hudson's handwriting)
Yours truly
W.H. Hudson

Autógrafo de una carta de Hudson (mono incluido) a su biógrafo Morley Roberts (1920)

te en pájaros, en aquellos montes frondosos y frescos pastos, donde podría haber hecho tanto, no puedo menos de pensar que, después de todo, tal vez escogí mal entre los dos caminos que se me ofrecían en aquel entonces.»

La obra de Hudson comprende unos treinta volúmenes en prosa y algunos poemas, entre ellos uno admirable titulado *The London Sparrow* (El gorrión de Londres), apoteosis lírica sobre un pájaro. Sus principales libros son los siguientes: *The Purple Land* (that England lost) (La tierra purpúrea), Londres, dos volúmenes, 1885; *Crystal Age* (La edad de cristal), sin su firma, Londres, 1887; *The Naturalist in La Plata* (El naturalista del Plata), 1892; *Birds and Man* (Los pájaros y el hombre), 1901; *The Ombú* (El ombú) y otros cuentos rioplatenses, entre los cuales está incluido *Story of a Piebald Horse* (Cuento de un overo) y, finalmente, *The Book of a Naturalist* (El libro de un naturalista), Londres, 1919.

Uno de los escultores más prestigiosos de las primeras décadas de este siglo, Epstein, fue el encargado de realizar el monumento que hoy se encuentra en Hyde Park de Londres, a la memoria de Hudson. En ese monumento puede leerse una inscripción que lo define poéticamente: «He loved birds and green places, and the wind on the heath, and saw the brightness of the skirts of Go» (Amó los pájaros, los lugares verdes y el viento de los matorrales y vio el brillo de la aureola de Dios).

EL GORRIÓN DE LONDRES (FRAGMENTO)

Cien años me parece que hace que te perdí,
¡maravilloso mundo de los pájaros!
¡Oh, pájaros benditos que revuelan,
zorzal de pico de oro que trina dulcemente
tras las lluvias de abril,
mística voz del cucú en la espesura,
y pico carpintero de los campos creados,
y sobre todos ellos, remontadora alondra
por quien el cielo azul palpita en éxtasis!
No sólo en esta isla; más allá de los mares
que la circundan, lejos
vuela, rauda memoria
a más brillantes tierras, y recuerda
a la paloma y a la golondrina,
y a la garrulería de los loros
en los templados bosques,
y los vastos pantanos encantados
donde moran el íbis y el flamenco.

Y es de esos mundos de donde he venido
hasta este triste Londres que ahora habito
[contigo

¡oh gorrión!, y a menudo no me queda
otro amigo que tú en la soledad.
Como el desesperado prisionero en su celda,
oye cantar al grillo y su chirrido
le hace olvidar al sol y a la alegría.
¡Oh callejero, nómada y alado,
pájaro polvoriento, pequeño rastrojero,
tu sólo nombre ya enfurecería
al ambicioso lírico:
sorpréndate ostentar esta victoria!
Porque yo he conocido a los monarcas
y a los gorriones nobles de tu raza;
—humilde y pobre embajador tú eres—
los pájaros de crestas imperiales
y purpúreos vestidos de espléndida escarlata,
blancos cisnes nupciales,
y miles de tanagras teñidas de arcoiris.
¿Cómo pudiste renunciar tus fueros?
¿La libertad del bosque donde había
fuentes para tu sed, sabrosas frutas,
has cedido por esto? ¿Y largos años
de voluntario exilio de la dulce natura
has vivido nutriéndote de mohosas migajas?
¡Oh, innoble pájaro!
prisionero en atmósfera sombría,
desoladora, todo lo ennegrece,
eres como moneda ya ilegible
aun para el anticuario más astuto.
Has perdido las marcas que señalan tu clase,
el brillo que te dio Naturaleza,
nebuloso y confuso aun para el ornitólogo,
eres, pájaro ambiguo, inofensiva cosa;
a veces a mí mismo me enoja tu organillo
que volar hace mis pensamientos todos,
y hasta te entregaría a la justicia.
No tienes el recato de tu especie
ni la veneración hacia el temible hombre,
bullanguero insolente, hollín alado,
eres para el poeta
el deshollinador entre los pájaros.

Carta de Londres

LIBROS BRITANICOS SOBRE ESPAÑA

Por EDUARDO TODA OLIVA

RECIENTEMENTE se celebró en la National Book League, en esta capital, una Exposición de Libros Británicos sobre «España, el país, su historia y cultura», seleccionada por Mr. Ian Robertson, librero y hombre enterado de las cosas de nuestra patria.

El interés cultural que España suscita en Gran Bretaña no es de ahora. Como dijo nuestro embajador, el marqués de Santa Cruz, en la inauguración, no hay que olvidar que sólo en la colección cervantina Juan Sedó, en la Biblioteca Nacional de Madrid, existen más de 300 ediciones del Quijote en inglés y que la primera traducción de dicha obra a una lengua extranjera fue hecha al inglés por Thomas Shelton, en 1612.

La afición a nuestro idioma y a nuestra cultura aumenta. Hoy día se extiende el estudio del español en los centros universitarios y de enseñanzas técnicas; va siendo mayor el número de obras españolas publicadas, traducidas o en castellano, en este país; se realizan exposiciones como la que comento.

El seleccionador de ésta prefirió calidad—185 títulos—a cantidad, y obras actuales a las ya demasiado rancias. Aunque el catálogo abarcaba seis secciones—Descripciones y viajes, Historia general, Historia moderna, Literatura, Arte, Arquitectura y artes decorativas, y otros aspectos de la vida española—dio mayor énfasis a la historia, sin descuidar su propósito de ofrecer un conjunto variado.

Después de visitada la exposición, a uno le parece que los británicos que han escrito y escriben sobre España podrían agruparse en tres sectores: Primero, los que con un violín o un tomavistas bajo el brazo se recorren, caminando, en coche o «a dedo», durante unos días o unas semanas, partes de nuestra geografía, generalmente las más «típicas», y luego escriben un volumen acerca de la topografía, historia, artes, literatura, folclore y caracteres trascendentales de nuestro país y nuestro pueblo. Segundo, los que, tras haber estudiado el castellano universitaria y pasado largas temporadas en España visitando sus tierras y

monumentos y quemándose los ojos en bibliotecas, archivos y museos, han dedicado lo mejor de sus inteligencias a investigar profunda, seriamente nuestra civilización, dando a conocer figuras o aspectos que, en ocasiones, los propios españoles desdeñábamos o esperábamos que otros se tomaran el trabajo de descubrirnos. Tercero, los que partiendo de una postura política personal o deseosos de alcanzar una ecuánime objetividad factual, histórica, se han volcado sobre, dentro, alrededor de nuestra guerra civil.

Para los primeros, España es «un espectáculo diferente». Y tratan de sacar partido tanto a lo que les parece espectacular como a lo que encuentran distinto, según sus propias experiencias e impresiones. Así lo hicieron a mediados del siglo pasado, George Borrow, mientras trataba de vender biblias por los pueblos ibéricos, y Richard Ford, ojo avizor para captar paisajes, costumbres y gentes, dejándonos dos obras de viva, curiosa amenidad aun: *The Bible in Spain* y *A handbook for travellers in Spain and readers at home*: 1845 (*Manual para viajeros por España y lectores aquí*), respectivamente. Y así lo siguen haciendo actualmente: Penelope Chetwode, *Two middleaged Ladies in Andalusia* (Dos damas de media edad en Andalucía); V. S. Pritchett, *The Spanish Temper* (La indole de los españoles); Laurie Lee, brujuleando desde Vigo a Málaga, *As I walked out one Midsummer Morning* (Cuando eché a andar una mañana de verano)... Las metas y aspiraciones difieren. Hay quienes se contentan con describir andanzas curiosidades, menudencias, como aquellas dos señoritas maduras trajinando por la tierra de María Santísima. Hay quienes se proponen calar más hondo, como Pritchett, que intenta la casi inéfrica hazaña de comprender y definir e temperamento, el genio español.

Es posible que algunos utilicen medios efímeros, superficiales de información, y se dejen llevar de prejuicios subjetivos al interpretarlos; pero también es verdad que muchos emplean idénticos métodos al escribir acerca de otras naciones, pues autor hay que igual des



Míster Brinsley Ford (izquierda), bisnieto del escritor Richard Ford, autor de uno de los más completos libros sobre España en 1845, hablando con el consejero cultural de la Embajada de España

pacha en un mes un tomo sobre Iberia que otro sobre quince países de Oriente, recorridos de cabo a rabo en treinta días. Y no olvidemos que ciertos novelistas y periodistas nuestros hacen tres cuartos de lo mismo cuando salen al extranjero.

Para el segundo sector, España es uno de los países que con huella más trascendente y peculiar han influido en la Historia. Si a uno les atraen personajes extraordinarios—Philip II of Spain, por Sir Charles Petrie; Mary of Agreda, por Sir Thomas D. Kendrick—;

otros investigan amplias etapas históricas: Imperial Spain: 1469-1716, por J. H. Elliott; Spain under the Habsburgs (España bajo los Habsburgos), por J. Lynch; Spain: 1808-1939, por Raymond Carr; o se circunscriben a periodos concretos, quizá menos frecuentados: The Revolution of 1854 in Spanish History (La revolución de 1854 en la historia de España), de V. G. Kiernan; The Federal Republic in Spain (La República federal en España), de C. A. M. Hennessy, mientras algunos, al contrario, abordan temas ya muy trabajados, así Hen-

ry Kamen, con The Spanish Inquisition, o Edgar Holt, con The Carlist Wars in Spain (Las guerras carlistas en España).

La literatura ejerce gran atracción. En los estantes se exhibían vastos tratados: The literature of the Spanish people, de Gerald Brenan; monografías: Angel Ganivet's Idearium Español, de H. Ramsden; exploración de determinados aspectos literarios: Studies of the Spanish Mystics, de E. Allison Peers (Estudios sobre los místicos españoles); Origins of the Romantic Movement in Spain, de I. L. McClelland (Orígenes del movimiento romántico en España); traducción de obras clásicas: Two Spanish Picaresque Novels, de M. Alpert... Es curioso observar la dedicación al teatro hispano. Probablemente hay en Inglaterra más estudiosos de ese tema, y especialmente más «calderonistas», que en España. Baste recordar, como eruditos botones de muestra exhibidos, los documentados trabajos de N. D. Shergold, A history of the Spanish stage (Una historia de la escena española), y de A. A. Parker, The allegorical drama of Calderon (El drama alegórico de Calderón).

También nuestro arte interesa mucho, y entre los libros expuestos resaltaba la obra Goya: Engravings and lithographs (Goya: grabados y litografías), de T. Harris, en dos magníficos volúmenes de texto, ilustraciones y catálogo.

Finalmente, para el tercer sector, España es un violento laberinto de contradicciones. Ya es sabido que la bibliografía sobre nuestra guerra civil es de las más copiosas que existen. Es también sabido que hay autores que estuvieron en nuestro país durante la contienda; otros la siguieron a través de prensa y radio; bastantes la estudiaron años después, e incluso algunos se «la inventaron» conforme a sus respectivas ideologías. Numerosos escritores británicos han querido tratar una extensa gama de asuntos: los antecedentes remotos, la República de 1931; las causas, motivos, ingredientes, fuerzas e inercias que desencadenaron el estallido en 1936; las injerencias extranjeras, las acciones bélicas, los resultados desde 1939. Se interesan por lo histórico, lo revolucionario, lo social, lo poético, lo político. Ponen pasión personal, o intención

equilibrada y conciliatoria. Quizá en vista de tantos nombres y obras archisonados, el seleccionador de esta exposición decidió incluir solamente lo más representativo: Burnett Bolloten, The grand camouflagé (El gran engaño); Gerald Brenan, The Spanish Labyrinth (El laberinto español); George Orwell, Homage to Catalonia (Homenaje a Cataluña); Hugh Thomas, The Spanish Civil War (La guerra civil española)...

Respecto a esta última obra, que se ha dado en considerar ya como «clásica», es significativo observar que su autor nació en 1931 y tenía treinta años cuando la publicó (1961), y que, en cuanto a su decantada objetividad y credibilidad, en el Catálogo de esta Exposición se aconseja que «debería ser leída en conjunción con la de G. Jackson, The Spanish Republic and the Civil War 1931-1939 (La República española y la guerra civil). Por algo será.

Otro ejemplo significativo lo proporcionan las biografías sobre el Jefe del Estado español: Franco: a biographical history, por Brian Crozier, 1967; Franco: the man and his nation, por George Hills, 1967 (Franco: el hombre y su nación), y el hecho de que, desde que se celebró la exposición, han aparecido dos biografías más escritas por británicos: una, por Alan Lloyd, y la otra, por J. W. D. Trythall.

La persistencia del interés por nuestro país queda sintetizada en dos obras singulares, entre las expuestas: Gatherings from Spain, por Richard Ford (Recolecciones de España) y Spain, por George Hills. La primera publicada en 1846; la segunda, en 1970, ambas sobre España y su pueblo.

Entre una y otra han transcurrido ciento veinticuatro años, y muchísimas cosas han cambiado en múltiples aspectos nuestra historia y nuestra existencia nacional. En 1846, Ford escribía: «Ninguna nación en el Viejo Mundo, ni siquiera en el uniforme Nuevo, está financieramente más desacreditada.» En 1970, Hills escribe: «... después de un año de estar el Plan en ejercicio (el Plan de Estabilización de 1959), la OEEC, el Banco Mundial y los acreedores de España se mostraban bien satisfechos». En 1846, ante la meseta castellana, Ford exclamaba: «... la superficie de estas regiones, siempre áridas, lo es más cada día, debido a la singular antipatía que los habitantes del interior sienten contra los árboles». Hills, en 1970, proclama ante el Plan Badajoz: «De tierras casi yermas se convertían 120.000 hectáreas en un complejo de parcelas regadas y muy fértiles, con pueblos para los colonos y almacenes e instalaciones transformadoras de los productos... Se trabajaba en irrigación y en repoblación forestal en otras partes. La faz de España estaba cambiando.» Las comparaciones podrían multiplicarse.

Pero concentrémonos en esto: Hills comienza su libro—1970—afirmando: «En la conciencia de la mayoría de los españoles prima la creencia de que la vida en este mundo tiene importancia secundaria. Creen en un más allá, en una vida más alta donde no existen divisiones nacionales o políticas.» Ford decía en el suyo—1846—: «En España la preocupación principal ha sido siempre las almas, no los cuerpos de los hombres...»

Resulta curioso observar, junto y a pesar de los cambios y las evoluciones, esa continuidad en la apreciación de ciertas características esenciales del modo de ser de los españoles. Así lo debió constatar seguramente Mr. Brinsley Ford, bisnieto del andariego escritor inglés, al visitar esa exposición de libros británicos sobre España, que ha puesto de manifiesto también la continuidad de la afición y el interés de Inglaterra por nuestro país.



El embajador de España en Londres, marqués de Santa Cruz, inaugurando la Exposición. Al fondo, míster Ian Robertson, seleccionador de la misma

el escritor, al día



J O R G E C . T R U L O C K

Por SOL NOGUERAS

BIBLIOGRAFIA

DE JORGE C. TRULOCK

- «Blanquito, peón de brega». Premio «Ateneo de Valladolid-Berper». Enero 1958.
- «Las horas». Barcelona, 1958.
- «Trayecto circo-matadero». Madrid, 1965.
- «Compota de adelfas». Barcelona, 1968.
- «Carta a la novia». Madrid, 1968.
- «Inventario base». Madrid, 1970.

No, los Cela no son exactamente como todo el mundo. Tienen un algo indefiniblemente distinto del resto de la gente. Es quizá esa ancha, abultada, frente sobre el mundo oscuro de los ojos; o esa sonrisa que no se sabe del todo si es amable, o burlona, o amplia, o estrecha; o esa manera de hablar rápida y cálida; o ese tipo físico tan característico y tan marcado.

Este de hoy, Jorge Cela Trulock, es el más joven, el que no llega aún a los cuarenta años, el que escribe una prosa tremendamente «distinta». Un hombre cuyo hacer, en este mundo revuelto de la literatura, hoy, está en la vanguardia del estilo. Sin querer, por instinto evolutivo, haciéndose su propia escuela sin mirar hacia los lados ni hacia atrás, con una personalidad natural y fuerte. ¿Cómo es este Cela? El cuenta:

—Yo nací en Madrid, el veintitrés de diciembre de mil novecientos treinta y dos. Como todos los chicos, hice el bachillerato en el «Ramiro de Maeztu». Luego me puse a estudiar Derecho, pero no lo terminé. Empecé a estudiar Derecho, eso es. Empecé.

Me habla de sus cosas en el despacho de la editorial, un despacho liso como la misma línea recta. En la gran mesa no hay papeles, no hay lápices, no hay nada. Sólo un gran cenicero y un paquete de «caldo». En el curso de la conversación los papeles irán saliendo de cualquier manera, fragmentos blancos con el apunte apresurado de una dirección, un nombre, una cita...

—Los llevo todos a todas partes —me dice Jorge—, porque nunca me acuerdo de nada. Cuando llego a casa los saco todos en montón y los miro un rato.

En la estantería, a su izquierda, hay libros nuevos, impecables, de la editorial. En algún cajón de la mesa se esconden varios folios a máquina, *curriculum vitae* que Jorge consulta de vez en cuando para empujar a la memoria. Y continúa:

—Luego me fui a la mili voluntario. Estuve en Aviación, aquí, en Madrid, porque entonces, en el cincuenta y tres, si se hacía voluntario, se pedía el destino. No sé si ahora pasa lo mismo que entonces.

Tiene una cara muy móvil, muy expresiva; habla fuerte y rápido y me cuesta un cierto trabajo seguirle con la pluma sobre el block. Mueve las manos, fuma sin parar y salta de un tema a otro con una fluidez cuando expresa.

—Cuando terminé la mili me puse a trabajar en Cultura Hispánica. También hice periodismo en la Escuela Oficial, que entonces estaba por la calle de San Bernardo, o la de Zurbarán. No aprendí gran cosa. Me pasaba todo el día en el bar de enfrente; pero tengo mi título y un número en el registro. Sí, sí, lo tengo.

Cuando Jorge Cela terminó Periodismo, colaboró en diversos sitios. Asiduamente escribía para LA ESTAFETA LITERARIA. Empezó a hacerse una vida de trabajo abundante. Por las mañanas, la tarea de Cultura Hispánica; por las tardes, las colaboraciones de aquí y de allá, más, a ratos, el rellenar folios porque sí, en su escribir lento y positivo. Surgen de ese trabajo dos novelas que se publicarían en el año 58: *Blanquito, peón de brega* y *Las horas*.

—El año cincuenta y ocho fue un año muy importante —cuenta—. A *Blanquito, peón de brega* le dieron el premio «Ateneo de Valladolid Berper». En enero se pu-

blicó el libro. Ese mismo año, en mayo, se publica *Las horas*, que la había escrito antes que *Blanquito*. Luego obtuve la pensión March de Literatura, que me permitió escribir *Trayecto circo-matadero*. Se trata de una pensión como si dijéramos alimenticia, para poder vivir mientras se escribe. También en agosto del cincuenta y ocho me casé con María.

Tras ese 58 repleto, en el que seguramente, nace otro Jorge más, su hijo primero, ya en el 59. Y el matrimonio se va a Palma de Mallorca. Les espera *Papeles de Son Armadans* durante ocho meses. Ocho meses de frío en las islas.

—Porque se pasa mucho tiempo en esos países cálidos, ¿sabes? —me dice.

Vuelve a Madrid en el 61 para trabajar en *Selecciones del Reader's Digest* y en LA ESTAFETA LITERARIA como redactor. Y permanece en ambos puestos hasta el 65, sin más variación que el ir escribiendo cada día un poco más; el nacimiento del segundo niño, Camilo, y la escapada, en el 65, a la Editorial Alfaguara. Y allí está ahora, en el despacho liso, acodado a la mesa sin papeles, con dos o tres teléfonos ruidosos y casi escondidos bajo el tablero.

Jorge Cela Trulock empezó a escribir sin que Camilo tuviera nada que ver en ello. Un día, en la Universidad, estaba discutiendo con un compañero, José Luis Abellán, muchacho con regustillo literario entonce. Hoy convertido en fotógrafo muy interesante.

—Eso de escribir es cosa fácil. Un cuento, por ejemplo. Lo puedes hacer cualquiera —decía Jorge.

—Bueno, pues hazlo. Escríbelo a ver si es tan fácil como dices —le contestó el otro.

Al día siguiente, Jorge llevó a



clase un cuento corto. Los compañeros le dieron un vistazo. Camilo lo leyó y dijo que estaba bien. Así, Jorge se vio, de la noche a la mañana, ante el blanco y negro de la máquina de escribir. A ese primer cuento siguió otro, luego otro, luego otro más; luego una novela, otra...

Cuando se pone a escribir en serio empieza a salir, asombrosamente, algo muy nuevo, muy distinto de lo que la mayoría estaba haciendo. Un crítico sudamericano, Rodríguez Monegal, habla de *Las horas* y de *Blanquito, peón de brega*. Elabora su crónica, y al final apostilla: «Y que no diga Jorge Cela que no ha leído el *Ulysses*...»

Cuando Jorge lee la crítica, suelta una carcajada inmensa, enorme. Hoy me explica:

—Porque entonces estaba leyendo el *Ulysses*. Ni siquiera era mío el libro; creo que lo cogí de la bi-

blioteca de Camilo. Por esos días había nacido mi hijo Jorge (me acuerdo de todo por eso), y yo estaba leyendo el *Ulysses* cuando salió la crítica de Rodríguez Monegal. Pero antes de escribir *Blanquito*... y *Las horas* ni lo había hojeado siquiera.

—¿Y a Alain Robe-Grillet?—le pregunto—. ¿Has leído a Alain Robe-Grillet?

—No. No lo he leído nunca. Dicen que nos parecemos, pero creo que Robe-Grillet está más intelectualizado que yo. Yo no soy un intelectual, ni siquiera un hombre culto.

La obra de Alain Robe-Grillet tiene una cierta semejanza con la de Jorge Cela. Hay un paralelismo de enfoque en la visión minuciosa de las situaciones, en la descripción detallista de las cosas. Jorge es más intuitivo, más espontáneo, más firme. Robe-Grillet es

más puntilloso, se nota más la preparación cuidada de cada palabra, de cada cuartilla. Es probablemente el fenómeno de dos escritores en un parecido momento, en unas condiciones mentales similares.

—¿Quién ha influido en tu obra? ¿Qué escritor te ha marcado un paso, una pauta, algo?—le pregunto.

—Todos. Ninguno. He leído muchas cosas de aquí y de allá, y me gustan obras de uno y de otro. Pero he crecido solo, creo que sin influencias de ninguna clase.

—¿Qué es para ti la novela?

—Una forma de liberarme. Pero no metafísicamente, ni existencialmente; no soy tan pedante. Lo que pasa es que un día se me pone un peso en la tripa, me vuelvo insoportable, cojo el papel, empiezo a escribir y me tranquilizo. Hasta mi familia lo nota. «Ya está mejor», dicen. Yo me quedo mucho más tranquilo. Desaparece la incomodidad.

—¿Qué es lo más importante para ti? ¿La forma? ¿El fondo?

—Lo más importante es la idea. Que lo que voy desarrollando me salga expresado lo mejor posible. Mira: de pronto, surge un algo, un tema. Me digo: «Hay una gente que es así o así...», y veo una situación, un pequeño mundo. Pienso que de ese pequeño mundo puede surgir cualquier cosa. Planteo el ambiente y comienzo con una situación: «Voy a empezar cuando el hombre sale del trabajo, o cuando se toma una copa en la tasca, o cuando llega a casa a cenar...» Me pongo a ello, y todo ese mundo va saliendo solo, sin esquema ni composición previa. Los personajes me aparecen, viven por cuenta propia, se conforman casi solos, hasta que termino con ellos. Alguna vez he intentado volver atrás, o cambiar una situación, pero no he podido.

—¿Qué es eso del mensaje?

—Todo el mundo habla del mensaje, pero yo no sé lo que es. Creo que todo lo que se escribe, si está adecuado a su momento, puede dejar algo en el lector. En cuanto al mensaje, la gente no lo espera, porque la gente es mucho más sencilla, más simple que todo eso. Hay apetencias y deseos, pero muy pedestres, mucho más cercanos que un mensaje abstracto.

—Háblame de tu estilo.

—Yo escribo de una forma intimista. *Inventario base* es una muestra de lo que yo quiero hacer, y es la novela que más me gusta, porque creo que he acertado con ella. Ahora no sé cómo voy a seguir, pero seguiré. En cuanto a mis personajes, son inventados, pero son también retazos de personas reales, verificables.

—¿Qué pretendes?

—Escribir. Y eso que me cuesta mucho, no sé por qué. Quizá es que las cosas van despacio en mi cabeza. Mi lentitud es un hecho y nada más. Claro que, una vez lleno un folio, apenas corrijo, es decir, que lo que escribo queda. Y tampoco me importa escribir bien o mal. El caso es hacerlo porque lo necesito. Porque a mí no me gusta escribir, de verdad. A mí lo que me gusta es el campo y el mar, y quisiera tener una huerta y una casita, pero tengo que escribir y vivir aquí y trabajar.

—Sin embargo, escribes sin parar.

—Sí. Pero ya te digo que no importa hacerlo bien o mal, que uno sea bueno o malo. El caso es hacerlo. Y hacer las cosas por hacerlas, porque uno quiere o le gustan, por el placer de las cosas mismas, sin espíritu de competición.

—¿Cuál es tu problema a la hora de escribir?

—Que sé muy bien qué es lo que voy a decir, pero que a veces no sé cómo decirlo. Claro que no me preocupa demasiado.

Durante toda la conversación, Jorge Cela da la impresión de un hombre cómodo dentro de sí mismo, de alguien que no está descontento de la vida que le rodea, del trabajo que hace, de lo que quiere, de lo que tiene. Da Jorge la impresión de un hombre feliz, no exento de problemas, pero capaz siempre de dominarlos. Tiene una forma de ser, una personalidad clara y amplia, sin complicaciones al parecer. Y esa indefinible característica de semiseriedad sonriente, de capacidad para tomarte el pelo, al mismo tiempo que una gran atención a quien está con él, de interés por la persona que tiene delante. Este es, o al menos a mí me lo parece, Jorge Cela Trulock.



«Y sus manos se convirtieron, de pronto, en herramientas de amor, y la muchacha se echa un poco hacia la pared y dice que está muy cansada, pero aunque parece que rehúye, el cuerpo desde lo hondo se abandona. Debajo de las sábanas todo está tenso y suave. Los músculos, atentos, se abandonan a lo suyo. La espalda se ha convertido en un resorte frío o caliente. Las manos, los brazos, los pies, las piernas, se olvidan por entre los infinitos recovecos que entre dos sábanas y dos cuerpos se pueden encontrar. Ya no tiene la muchacha los pies fríos, ya no tiene aquel dolor que le apretaba la cabeza, ya no queda lugar para que el miedo a que despierte el chaval exista. El respirar es un poco más agitado, y por si pudiera molestar pronto se olvida. Todo es negrura. No hay luz, pero los cuerpos son topos al arrimarse. Hay un hilo de negrura por entre las sábanas que todo lo aclara. Después no habrá ni recuerdo ni nada. Cuando el presente pasa no queda nada. Es la muerte al revés.»

JORGE C. TRULOCK
(De *Inventario base*.)



RECORDANDO A GABRIEL Y GALÁN

(CRONICA AL FILO DE UN CENTENARIO)

Por LUIS JIMENEZ MARTOS



*¡Quiero dejar de mí en prosa
robusta y santa semilla
de esto que tengo de arcilla,
de esto que tengo de Dios!*

José María Gabriel y Galán

CELEBRAR un centenario es como limpiar una lápida, renovarle las flores—silvestres y verbales—al ilustre difunto, ponerle un poquito de aceite a la rueda del tiempo. Faenas convenientes todas, se hagan a golpe de juntas, decretos, cataratas de artículos y otros menesteres bibliográficos o se hagan más con sordina. En 1970 los aficionados a dar cuerda a este género de conmemoraciones—entre los que me apunto—tenemos motivos para no andar ociosos: Bécquer, asistido de un equipo nacional de becquerianistas; Amado Nervo, asimilable por haber vivido y amado en Madrid; José María Gabriel y Galán, que nació en Frades de la Sierra (Salamanca) el 28 de junio de 1870, y el poeta de los poetas del campo: Virgilio, muerto el año 70 de nuestra era.

La memoria centenaria de Gabriel y Galán estaba silenciosa, aunque se esperaba que en su momento hablase. Y así fue. Poco antes de la efemérides, el Ayuntamiento de Salamanca convocó una Reunión de Poetas, junto con otros actos, a verificarse durante los días 26, 27 y 28 de junio. La memoria centenaria de Gabriel y Galán iba a ser traída al orden correspondiente en su tierra nativa. Me llamaron, allá fui y cuento ahora lo que he visto y oído.

UNA REUNION DE POETAS

La mayoría de los poetas invitados fuimos llegando a orillas del Tormes—Hotel Regio, exactamente—a partir de las primeras horas de la tarde del 26. Hago recuento: Carmen Conde, José Hierro, José Gerardo Manrique de Lara, Victoriano Crémer, Jacinto Herrera Esteban, Jesús Delgado Valhondo, Jesús Hilario Tundidor, Angel García López, Antonio Pereira, Marcelino García Velasco, Manuel Ríos Ruiz y quien esto firma. De Salamanca—nativos o residentes—, Juan Ruiz Peña, José Ledesma Criado, Jesús Rasueros y Julián Chamorro, integrantes del Comité Ejecutivo del Centenario, y, además, fray Francisco Soto del Car-

men, José María Requejo, Julio de Manueles y Juan Luis Fuentes.

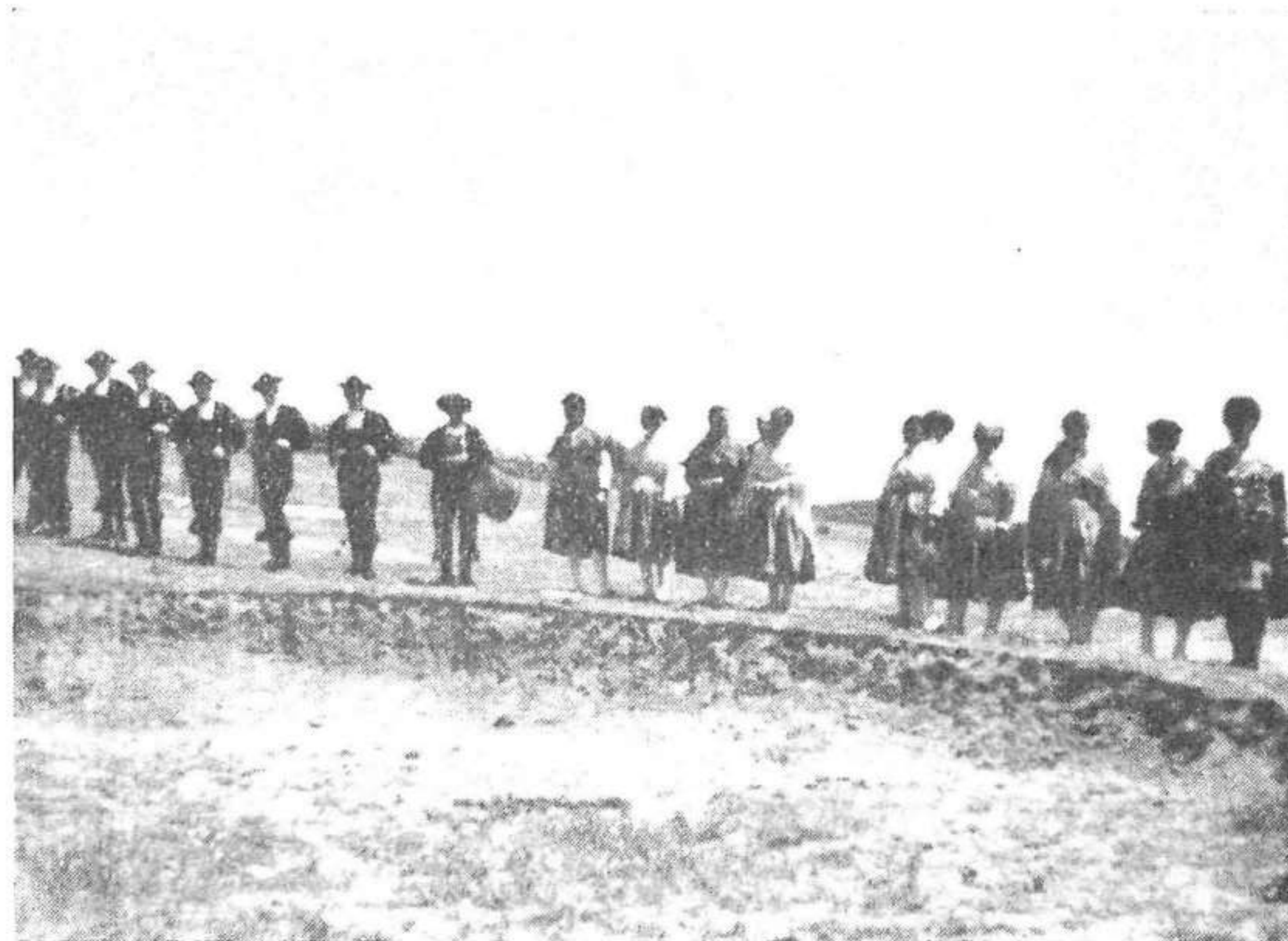
(Ya ves, José María, que hubo suficientes poetas de ahora para que tu nombre no estuviese solo.)

Ledesma Criado, secretario perpetuo y perfecto de la Reunión, hizo las indicaciones precisas y puso calor en el encuentro entre forasteros e indigenas. A cada asistente se nos entregó una elegante carpeta, que llevaba dentro autógrafo de *El ama*, acta de bautizo del poeta, folletos sobre Salamanca y un bloc. Esto último indicaba que los convocados no íbamos a pasar tres días de vacaciones pro Gabriel y Galán, sino a aplicarnos a algún trabajo. Efectivamente: estaba programado que dialogáramos sobre la figura y la obra del centenario; de otra, sobre la situación actual de nuestra poesía. Bases de estos coloquios, dos ponencias: sobre Gabriel y Galán, a mi cargo, y sobre poesía de hoy, a cargo de José Hierro.

La tarde del 26 acudimos al Colegio Mayor «Arzobispo Fonseca» (conocido por Irlandeses) para iniciar el tajo dialogante. Mi ponencia fue una aproximación al verso gabrielino, una invitación a revisarlo y a remirar también la persona de su autor, tan popular y desatendido por la crítica literaria. Incité a una edición completa de su epistolario. Nos comprometimos los presentes a escribir trabajos sobre Gabriel y Galán orientados a analizarle de un modo más completo.

El 27 por la mañana, José Hierro describió la trayectoria de la poesía española desde 1939 a hoy, con objeto de poder explicarnos mejor su estado actual. Hierro insistió principalmente, llegado a lo de hoy, en el fenómeno neomodernista, promocionado principalmente desde Cataluña. En el diálogo siguiente hubo precisiones y llegó a ser muy vivo. La conclusión principal fue dejar al lado todo dogmatismo en el entendimiento de la poesía, no admitir nada que entorpezca su creación en libertad, sea o no atendida ésta por los medios difundidores habituales.

(José María: debes dar las gracias a la Junta de tu Centenario por la buena ocurrencia de que hablásemos sobre tu poesía y la



Los charros, en pleno campo, dieron escolta a los poetas y cantaron, bailaron y galoparon en la celebración del centenario gabrielino. La cámara fotográfica de la poetisa Carmen Conde recogió estas instantáneas para el recuerdo

de 1970. Te aseguro que esas dos conversaciones no fueron precisamente música.)

UN TELEGRAMA, UN VASO QUE SE ROMPE Y UN RECITAL

Después de la visita por los puntos clave de la Salamanca iluminada, íbamos ya dispuestos al abordaje de nuestro autocar. Un doctísimo guía fue poniéndonos en exacta situación, y en la plaza de la Universidad habíamos presenciado el baile de un grupo de la tierra charra (¡qué prodigiosa interpretación la de un octogenario!). A punto de recogida, como digo, llegó aquel telegrama. Alguien lo trajo y lo leyó. Decía algo así como que los poetas empujábamos los huesos de Gabriel y Galán (perdonen que no retuviese el texto íntegro). Era el poeta pacense Luis Álvarez Lencero quien enviaba el papel azul en vista de que le había sido imposible asistir. (Te confieso, José María, que sentí un profundo repeluzno, y no creo que fuese debido al relente. Después de todo, era verdad el contenido del telegrama: allí andábamos alrededor de tus huesos. El cansancio y las frases de Álvarez Lencero me hicieron sentirme como un personaje de Poe.)

Concluido el coloquio sobre poesía, fuimos obsequiados con un vino de honor, precedido de las muy cordiales palabras del presi-

dente de la Diputación salmantina. Charlábamos Pepe Hierro, Manrique de Lara y yo. De repente, la copa de Manrique explotó en su mano. Hubo naturalmente sorpresa; pero el pequeño susto fue olvidado pronto. (En confianza, José María, ¿fuiste tú? Si no tiene nada de particular, hombre. Estuviste pensando en tomarte una copa con tus amigos los poetas, y como no tenías otro medio de hacerlo... Te tembló demasiado la mano. Lástima.)

Para el recital se había escogido el aula de Fray Luis. Al anudamiento de dos poetas afines—el de Belmonte y el de Frades—se añadía el de los que intervinimos (la totalidad de la reunión excepto los naturales de Salamanca, que iban a actuar en Frades al día siguiente). Leímos a la sombra de Fray Luis (única luz: un candilillo); bajo el *decíamos ayer*, dijimos hoy

mirando al fondo de la sala llena de un público atentísimo. Allí el José María Gabriel y Galán de ahora acompañado de otros descendientes. (No se rompió ningún vaso; pero ¿a que estabas, centenario? ¿Que comprendes que la poesía ya no sea casi nunca rimada? Nos alegramos de que pienses así.)

EN FRADES, GABRIEL Y GALAN RODEADO DE PUEBLO

Satisfechísimo y orgulloso por tener la honra de ser nativo y residente de este pueblo donde vio la primera luz nuestro poeta, exhorto a todos sus habitantes para que, abandonando todo quehacer, se lancen en masa a la calle para

recibir a nuestros visitantes en medio del mayor entusiasmo y demostrar ante los mismos su agradecimiento, simpatía y caballerosidad y asistir a los actos programados.

Así concluía el saludo-invitación del alcalde de Frades de la Sierra, don Conrado Curto Mateos. Mientras subíamos por una empinadísima cuesta del pueblo, íbamos comprobando la exacta obediencia de los vecinos al ruego de su regidor. Toda la población calculo que estaba en la calle, concentrada sobre todo a la puerta de la parroquia; en cada puerta había un retrato del poeta paisano y en los rostros curiosidad y seriedad.

Oíase de cuando en cuando en la misa, concelebrada: *Demos gracias a Dios por la existencia de José María Gabriel y Galán*; unos hombres del campo cantaban en el coro la misa charra, dirigida por su autor, don Anibal Fraile, quien usaba de un brazo como batuta y, con el otro, tocaba un tambor no pequeño.

Detrás de la iglesia, a unos pasos de la tumba de los padres del poeta (aún está sobre la sepultura de *El Ama* la Flor Natural que tú dejarte, José María), fue el acto más elocuente del Centenario, cuando el reloj, a las doce, juntaba las manecillas del siglo justo. Jesús Rasuecos hizo una exaltación a todo sonar, según correspondía, con un fondo de jinetes situados como para actuar en una película.

De allí a la plaza del Poeta Galán (así dice). Desde la tribuna hablaron el alcalde de Salamanca, don Marcelo Fernández Nieto, her-



*En este día del Centenario
los niños de Frades recuerdan
a Gabriel y Galán*

junio - 1970

mano del conocido poeta palentino; el alcalde de Frades y el maestro nacional. Este por sí y presentando a unos niños y niñas de la escuela del pueblo, que recitaron poesías de Gabriel y Galán, muy cerca de su estatua. (Esto te gustó muchísimo. ¿a que sí? Y a todo el mundo.) Actuaron los jóvenes poetas de Salamanca—Requejo y Fuentes leyeron poemas expresamente dedicados al protagonista principal del día—, el cacereño Valeriano Gutiérrez Macías, biógrafo de Gabriel y Galán, al que tanto recuerda siempre, y un señor vestido de negro.

quien dijo dar a conocer poesías inéditas del centenariado. (Si acuerdan guardarlas un poco más, no las perdemos para siempre. ¿Te sonries, José María?)

Campo y campo glorioso. Azul intenso. En la era, cantaron, bailaron y cabalgaron. Un hombre viejo dijo a gritos una poesía que empezaba de este modo:

*Contra los tres enemigos
que el alma ha tenido siempre
la Santa Misa, el Rosario
y el pensamiento en la Muerte.*

(El hombre no aseguró que aquellos versos fuesen tuyos, poeta.)

Llegó, tenía que llegar el momento de subir otra vez la gran cuesta para ir a la casa natal del festejado.

(Tendrías que haber visto, José María, entrar a la gente en esa habitación, sin un ventano siquiera, donde viniste al mundo. Se notaba emoción o algo muy semejante a ella. Vi una estupenda fotografía tuya, la mejor que conozco de ti, palabra, y una chimenea donde empezaron a arder leños cuatro años más tarde de nacer tú.)

Yo pensé: «¡Qué suerte para un poeta nacer en un pueblo!» Pero sobre todo si ese poeta hace del pueblo su voz y su tema casi único.

Faltaba aún un lugar de visita: la escuela. En ella, aparte de las mesas atiborradas de vinos, refrescos y cosas para comer, se veían trabajos escolares expuestos en las paredes. En este Centenario han contado mucho los niños, que escribieron en cartulinas con flores naturales pegadas: *Una pequeña flor no es nadie; en este caso lo es todo. Con cariño, los niños de Frades. O bien: Flores del campo que*

Carta de Barcelona

LOS LIBREROS, LOS LIBROS, RECUERDOS Y OTRAS COSAS DE ESTE VERANO

Por JULIO MANEGAT

TAL vez, en este verano que empieza a ser largo en sus calores, en sus invasiones turísticas de medio pelo, en sus cartelitos de «cerrado por vacaciones» y en esa extraña sensación que nos acerca a una ciudad que poco a poco fuera perdiendo sus habitantes, lo más importante en cuanto a la vida de los libros, que, en definitiva, es la vida de la cultura, sea el Congreso Nacional de Libreros que se ha celebrado aquí. Unos quinientos participantes en este II Congreso Nacional. Y, además, varios observadores delegados de países, que tanto nos interesan, como Méjico, Brasil, Argentina, Chile, Portugal, Perú y Colombia. De ahí, de esta presencia de países del otro lado de la mar, además de nuestro vecinísimo Portugal, puede nacer una futura Asociación de Libreros Iberoamericanos.

Los libreros españoles, y lógico es que así sea en un país en camino de desarrollo y de evolución, tienen problemas. Los tienen porque el concepto de librería ha variado totalmente. Hoy es imprescindible considerar la librería como un servicio público. Los problemas que los libreros han estudiado se refieren, entre otras temáticas, a la unidad de actuación entre la mayoría de los libreros del país; la modernización del sentido, medios y finalidad de los establecimientos de venta de libros; la promoción librera en cen-

tros urbanos medios; intrusismo en la venta de libros; capacidad de atención a los doce o trece mil títulos que aparecen anualmente; posibilidad de especialización de las librerías; libertad horaria para la venta de libros; necesidad de disponer de completos catálogos bibliográficos que sean un camino de expansión de nuestros libros en España y en los países de habla castellana; formación del personal de librería...

Como ven ustedes, todos estos temas apuntados significan una conciencia librera que, me parece, hace muy pocos años no existía. Incluso se ha llegado a un estudio del mercado en cuanto al futuro, aquí y fuera de aquí, para obrar en consecuencia. A mí me parece que esta reunión de libreros de Barcelona ha sido importante para todo el país. No todo, claro está, han sido sonrisas y plácemes, pero se ha trabajado en serio, con responsabilidad, con capacidad «funcional», con sentido social de lo que el libro representa en nuestros días. Ya no se puede hablar del librero como de un «vendedor de mercancías», sino como de un hombre que forma parte, y parte muy responsable, del engranaje cultural del país.

Creo que uno de los temas más interesantes es el que apunta, sobre todo en las grandes ciudades, hacia la especialización de las librerías. Es imposible atender esos tí-

tulos, de diez a catorce mil, que se publican ya todos los años en España. La especialización, como en casi todo el resto de las humanas actividades, se impone poco a poco. Madrid, Barcelona, Valencia, etcétera, podrían contar con librerías dedicadas a obras de consulta, o científicas, o literarias, o de ensayo, etc. De hecho, esto ha comenzado a perfilarse en Barcelona: hay librerías dedicadas casi exclusivamente a libros de texto, a obras médicas, a teatro y cine... Pero sólo es un apunte: en el futuro la especialización tendrá que ser más tajante. Los libreros podrán atender todo el volumen de títulos que de su especialidad se publiquen, y los lectores sabrán dónde encontrar aquello que más les interesa.

De momento, en muchos sentidos, el II Congreso Nacional de Libreros ha sido importante. Y esperanzador.

DE VICENS VIVES A JUAN CORTES

CON pocos días de distancia se ha cumplido el décimo aniversario de la muerte, ¡diez años ya!, de Jaime Vicens Vives, y un año de la de Juan Cortés. Ahora, cuando pensamos que Vicens Vives hubiera cumplido sólo sesenta años, comprendemos mejor todavía lo doloroso de su pérdida, en el momento más gra-

to, más firme, más fructífero, de su plenitud intelectual, de su capacidad de investigación histórica, de su meditación humanística. Ahí quedan, claras, amplias, fecundas, sus obras. Ahí su «Noticia de la Cataluña», su «Historia Económica de España y América», su «Historia de Cataluña en el siglo XIX»... Maestro de historiadores y economistas, cordial, profundo y abierto como su sinceridad. Es hora, sí, de recordarle, de llorarle de nuevo, de nuevo encontrarle entre nosotros en sus libros, en su, otro ejemplo, «Aproximación a la Historia de España».

Y hora es también de recordar a Juan Cortés Vidal, que se nos fue hace un año, en los cursos de la Universidad de Santander... Le dimos tierra aquí, una tarde increíblemente clara y azul. Estábamos allí muchos de sus amigos. Muchos de los que sabíamos de su altura espiritual, de su generosidad de cultura, de su sensibilidad de armonías. Publicó pocos libros y escribió miles y miles de artículos, centenares de pequeños ensayos, de monografías... Es el momento de considerar la posibilidad de reunir parte de su



Vicens Vives

tanto fue cantado por ti. Recuerdo de los niños de Frades.

Así se refresca toda vejez. Y yo me acordaba de don Claudio Gómez, maestro de un poeta que fue maestro.

FINAL A PLENO CAMPO

Lo que sigue es una comida a las cuatro de la tarde en la finca Rodasviejas. Tres largas mesas muy

delimitadas: la de autoridades salmantinas y extremeñas; la de familiares de Gabriel y Galán; la de los poetas, algunos con sus esposas, y la simpática figura de Eulalia, amiga de Carmen Conde y ya de todos, primer procurador femenino que ha habido en España. Asistió a los coloquios poéticos, dándoles seriedad jurídica. En ese triángulo de mesas se ha apoyado la celebración, cerrada con unas emotivas palabras del alcalde de Salamanca y unos versos de su hermano José María.

Pero hubo un acto extra. Se desarrolló en la placita de la finca. Cuatro vaquillas, perfectamente enteradas de su oficio—es decir, embistiendo al bulto—hicieron gasto con sus acometidas. Unos maletillas les dieron la réplica, revolcón más o menos. Y dos poetas: Jesús Hilario Tundidor, especialista en larga cambiada y en asustar a las fieras con sus bigotes tártaros: representaba el toreo de escuela zamorana, mientras que Manuel Ríos Ruiz lo hacía de la andaluza, revelándose con sus naturales, de pecho y de molinetes.

La fiesta del Centenario de José María Gabriel y Galán habría de concluir con esta celebración en pleno campo salmantino, vital y hermoso. Esto es, sin maceros, legajos y fúnebres, aunque brillantísimas peroratas. Con olor y sabor a pueblo, cordialidad y amor, justo lo que el conmemorado contará.

En el adiós, después de emociones y holgorios, una sospechosa certidumbre: no vendremos al próximo centenario del poeta de Frades. Pero es seguro que en Salamanca lo organizarán tan bien como han organizado el de 1970.

obra dispersa. Juan Cortés Vidal... Tenía la gracia y la sabiduría de la bondad.

PEQUEÑAS NOTICIAS CON MAYOR O MENOR RETRASO

UNA de ellas: la concesión del Premio de Teatro «Joan Santamaría» para obras escritas en catalán. Se presentaban cuarenta originales, lo que no es poco dada la poca afición que en nuestro desierto teatral estamos sembrando. Entre todas ellas destacó la titulada «La petita historia d'un home qualsevol», original de un joven estudiante, cuarto curso ya, de Medicina: Ramón Gomis Barbará.

A Ramón Gomis le gustaría llegar a ser un buen médico y un buen escritor. No sería, ni en el mundo, ni en Cataluña, el primer caso. Ahí está también, entre los más jóvenes, Manuel Valdés, ganador del «Leopoldo Alas» de hace un par de años y terminando ya la carrera de Medicina.

Homenaje a Joan Oller i Rabassa, uno de los verdaderos novelistas catalanes. Homenaje en el Ateneo Barcelonés. Motivo: la publicación de un nuevo libro: «Sis narracions», editado en «Els llibres d'or». Hablaron los escritores Josep Miracle, Leandre Amigó, Oller i Rabassa y cerró el acto el presidente del Ateneo, nuestro novelista Ignacio Agustí.

UNA INTERESANTE EXPERIENCIA TEATRAL

STANISLAWSKY, Meyerhold, Craig, Brecht, el redescubierto Antonin Artaud, el teatro happening, el teatro pánico, Brook... Y ahora, el último grito: Jerzy Grotowski.

En Barcelona vivimos una experiencia Grotowski. Nos la ofreció la Escola Dramática Adrià Gual, en su refugio de la cúpula del cine Coliseum. A esta Escuela, a su director Ricard Salvat, hay que agradecer muchas e importantes experiencias escénicas. Por vez primera hemos visto aquí algo parecido al método Grotowski. Este polaco, que hoy

tiene treinta y siete años, comenzó a dirigir, en 1960, el llamado Teatro Laboratorio de Opole. Cinco años más tarde trasladó su Teatro Laboratorio a la ciudad polaca de Wrocław. Y allí sigue trabajando, y desde allí su método, su teoría del arte escénico, ha inquietado el panorama del teatro en el mundo. Lejos del teatro de Brecht, y lejos y cerca del teatro de Living y de Artaud, Grotowski comienza por rechazar tajantemente todos aquellos elementos que él considera accesorios en la representación: maquillaje, vestuario, escenografía, luminotecnia, música, separación entre el actor y el público... El centro de su procedimiento teatral es el actor, la presencia del actor, la comunicación que ha de establecerse por medio de una revelación física, psíquica, biológica, exteriorizada por el actor. El actor entabla como una lucha consigo mismo y con quienes le contemplan. Es un desafío, una búsqueda, una dolorosa investigación en la que están ausentes todos los elementos convencionales en el arte de la representación escénica. Su participación es total en el drama: desde dentro, desde una catarsis que se produce en su experiencia. Esta «realización total» del actor se consigue con un trabajo agotador, de estudio, de esfuerzo

continuo, de dedicación absoluta. El actor, así, es como un monje y acaso en su entrega haya algo de rito de cierto carácter religioso pagano y, desde luego, de experiencia de psicodrama, de psicoanálisis aplicado al teatro.

La palabra, para Grotowski, casi no es necesaria. El actor «habla» por medio de sus gritos, de sus gemidos, de sus salmodias, de sus contorsiones... Algo hay, sí, de teatro mimo y de teatro oriental, pero no para «contar» un argumento, sino para catapultar todas las posibilidades físicas y psíquicas del actor hacia una profunda revelación de la propia personalidad, de la propia esencialidad. Esperando, además, que un fenómeno semejante ocurra entre los espectadores. Los grandes mitos teatrales son el punto de partida de Grotowski, pero me parece que difícilmente pueden reconocerse cuando de ellos se ha suprimido casi totalmente la palabra, y las palabras que se dicen, por otra parte, se pronuncian de forma ininteligible. Tal vez es algo así como una quintaesencia del expresionismo llevado a una pretensión ética, psicoanalítica y filosófica del teatro, pero me temo que su valoración no pueda cruzar los límites de una experiencia.

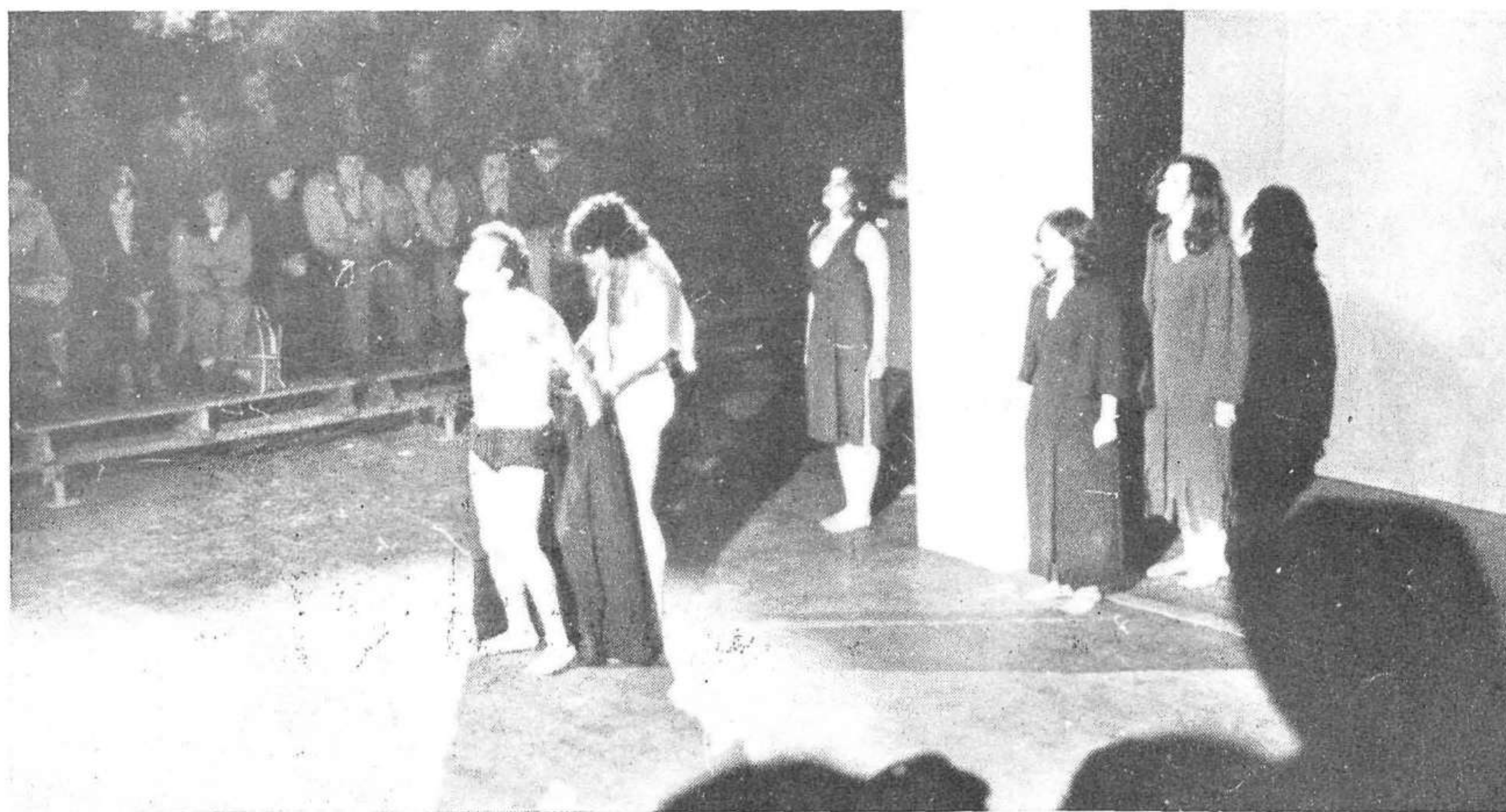
Así, al menos, parece después de haber visto este

«Edip, rey» montado, según el método Grotowski, por Pere Planella. El espectáculo ya había sido presentado en el Festival de San Sebastián, en Olot y en Gerona. Este teatro-espectáculo-investigación-ceremonia nada tiene que ver con el texto de Sófocles que queda reducido a una «esencialización mítica» incapaz de llegar a impresionar, desde una comprensión, a un público mayoritario. Aun conociendo la obra-base, la experiencia resulta muy difícil. Aunque impresione la capacidad de los actores, su «ultimación total», su intención de participación creadora.

Uno, modestamente, piensa que lo único que jamás podrá ser accesorio en el Teatro es la palabra. Todo lo demás puede ser experiencia, estudio, pero no camino de auténtica comunicación. A Shakespeare, a Calderón, no se les puede representar sin palabras. Lo que ocurre es que, a lo mejor, ya no interesan...

Y esto es todo por hoy. Ocasión habrá de insistir en el método Grotowski. Ahora empieza a llegar a España. Por el camino de siempre: sesiones únicas, público reducido...

Tiempo de verano... Calor y una lenta pereza para el trabajo. Adiós, amigos, hasta pronto.



«Edip, rei», de Sófocles. Escola d'Art Dramatic Adrià Gual



Ensayo de «Lady Pepa»

CAFE-TEATRO

Por ALICIA CANALES
y CARLOS FRABETTI

AUN es fácil encontrar en alguna vieja cafetería madrileña —como el famoso «café Universal» de la Puerta del Sol— las carcomidas reliquias de antiguos escenarios mínimos, custodiados por un polvoriento piano afónico... Y es que «café» y espectáculo han vivido en simbiosis prácticamente desde su origen.

Pero del mismo modo que el cine mandó al museo la linterna mágica y el estroboscopio, del mismo modo que el supermercado sustituye a los pequeños comercios, la zarzuela, el cabaret, el «music-hall», absorbieron al público del entrañable «café cantante».

La reciente resurrección del café-teatro —lógicamente adaptado a los conceptos actuales del espectáculo— en una época de superproducciones, podría parecer a primera vista un paradójico anacronismo. Pero no se trata de un mero fenómeno de «recuperación» a lo «camp», ni de un sofisticado pasatiempo para «snobs». Lejos de ser gratuito, responde a unas exigencias muy actuales de renovación y apertura.

El café-teatro, abierto a la experimentación y a una participación más vivencial del espectador, y lo suficientemente sugestivo en su planteamiento como para ir captando un público heterogéneo y cada vez más amplio, puede representar un importante paso de acercamiento entre el espectador y el teatro; se esboza el paso del espectáculo a la vivencia.

Aquí aparece uno de los problemas más inmediatos con que se enfrenta el café-teatro; la falta de obras específicamente adaptadas a este tipo de representación. En este punto han coincidido todos los especialistas con que hemos tenido ocasión de hablar sobre el tema.

En París se han representado en café-teatro varias de las piezas breves de García Lorca, lo que indica que si se apoya en un montaje adecuado, el teatro «clásico» no está excluido de esta modalidad de representación. Pero indudablemente es importante que surja una producción apriorísticamente consciente de los medios y las técnicas con que va a ser transmitida.

Así como no es lo mismo escribir un argumento que un guión cinematográfico, la obra pensada para café-teatro debe tener en cuenta el planteamiento de las características expresivas del mismo, para sacar el máximo rendimiento de sus posibilidades, que ya ha tenido un rendimiento muy positivo.

LADY PEPA

En el número 5 de la calle San Lorenzo, entre Hortaleza y San Mateo, se halla enclavado el primer café-teatro de Madrid, «Lady Pepa». Apenas un año y medio de existencia, diez obras representadas y una pequeña historia sazónada de anécdotas.

Todo empezó con la lectura de una pieza breve de Carmen Llorca —su promotora y directora artística— en lo que entonces era un «club» como tantos otros de la «orilla derecha» de la Gran Vía madrileña.

A la tertulia de amigos le pareció bien el asunto y pidieron continuidad. Concha decidió que mejor que leer era representar, y poco después se estrenaba su obra «El viudo», que en su reposición superó las cien representaciones. Había nacido el café-teatro en Madrid.

(Como precedente cabría citar los intentos efectuados hace unos cuatro años en el «Búho Rojo», local próximo a la plaza de España. Ofrecía una vez a la

semana recitales, lecturas, representaciones propiamente dichas, etc. Aquel interesante experimento no logró obtener el mínimo de trascendencia necesario para cuajar, y quedó reducido a poco más que un círculo de amistades.)

La reacción del público «iniciado» y la crítica ante el fenómeno «Lady Pepa» fue sumamente favorable. Poco a poco, mediante una publicidad a viva voz, el primitivo círculo de amigos se ha ido ampliando, ha ido absorbiendo asistentes asiduos u ocasionales de todos los niveles, y las sesiones con un lleno absoluto son ya algo habitual.

De todas formas, la difusión entre el gran público, si bien progresa de forma satisfactoria, no ha alcanzado todavía la amplitud deseable, lo cual, unido a las reducidas dimensiones del lugar, limita bastante sus posibilidades, potencialmente muy grandes.

Una iniciativa de gran interés ha sido la implantación de los «lunes de cámara», valientemente dedicados a autores nuevos, a obras de escasa, nula o incluso negativa comercialidad, en un loable intento de abrir una puerta a la más avanzada experimentación.

Concha Llorca considera el humor, y más concretamente la sátira, como la fórmula más adecuada para esa involuación progresiva e «incruenta» del espectador medio a la que antes aludíamos. De hecho, la obra que está representando actualmente es una adaptación de un relato de Alvaro de Laiglesia.

Como anécdota curiosa, y para darnos idea de la trascendencia alcanzada por este tipo de montajes escénicos, actualmente se está revisando para su puesta al día una ley de 1935 que prohibía la participación del espectador en cualquier clase de espectáculos. Es altamente significativo que la legislación misma se haga eco de que se está implantando un nuevo concepto de lo teatral.

ISMAEL

El café-teatro «Ismael», a cargo de Federico Ruiz y Vicente Parra, funciona al intensivo ritmo de tres representaciones diarias, desde enero último, en la ecléctica plaza de Santa Ana.

Nuestra conversación con sus organi-

zadores vino a confirmar lo dicho por Concha Llorca: buena aceptación por parte de la crítica y el público profesional, posibilidades de experimentar y apoyar a los noveles, pureza escénica, contacto vivo, falta de obras específicas, etc.

Casi recién nacido, «Ismael» sólo ha representado hasta ahora cuatro obras: «La muerte alegre», que duró tres meses; «Judit y Holofernes en rojo y verde», del humorista Kalikates; «Matrimonio, S. L.», de Enrique Bariego, y «¿Quieres ser polígamo?», de Xavier Lafleur.

Para fomentar la producción de obras especialmente concebidas para café-teatro, «Ismael» ha convocado un concurso de piezas breves al que por el momento han concurrido más de treinta autores. Esto da idea de la aceptación y el porvenir de este tipo de manifestación dramática.

LA «COVA DEL DRAC»

La barcelonesa «Cova del Drac», sita en la célebre y sofisticada «Tuset Street», famosa por dar cobijo en su día a la «Nova Cançó», abre actualmente sus puertas a jóvenes artistas e intérpretes catalanes: exposiciones, recitales, representaciones...

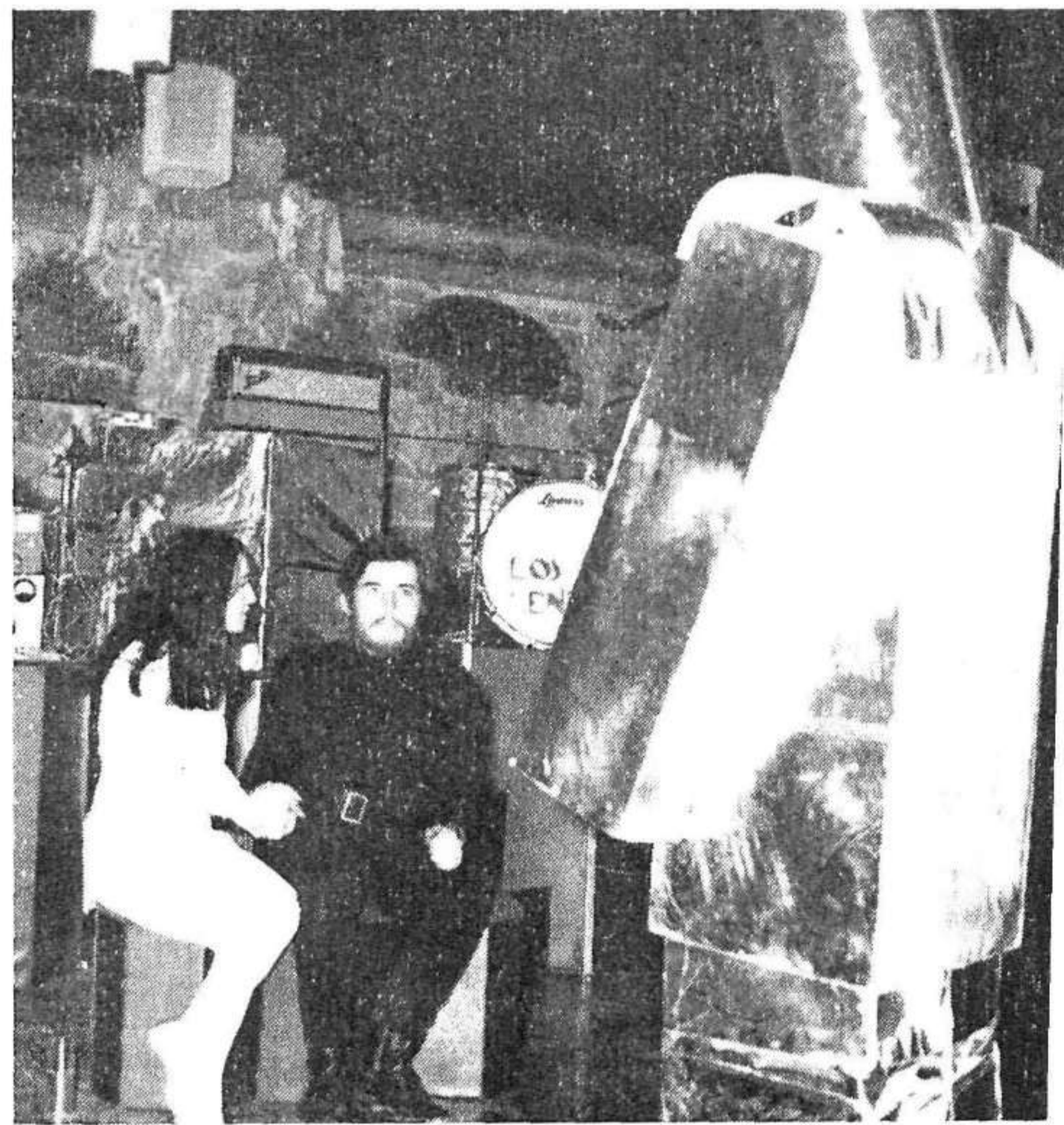
La «Cova» no tiene todavía autorización para ofrecer teatro de prosa, por lo que tiene que acogerse a fórmulas «melodramáticas», y así, ha presentado interesantes muestras de un empleo crítico del desprestigiado género de «variedades», como las «Varietats 2», que tuvimos ocasión de presenciar recientemente.

Es interesante ver cómo van apareciendo en diversos puntos de nuestra geografía locales de esta clase, abiertos a todo tipo de manifestaciones y capaces de crear un clima de participación y diálogo.

La librería «Cultart», de Madrid, por ejemplo, con sus conferencias, exposiciones, recitales, etc., supone un interesante intento en este sentido.

«DISCOTEQUE-TEATRO»

Una interesante posibilidad es la del empleo de los recursos acústicos, ópticos y ambientales de las modernas «discoté-



«Cova del Drac»

quees» para diversas experiencias teatrales, tal vez quepa ya decir «metateatrales» de vanguardia.

El único intento del que tenemos noticia lo constituyó la representación de una obra de ciencia-ficción («Sodomáquina») en el club «San Carlos» de Barcelona, a finales del año pasado.

Parece ser que existe el proyecto de hacer algo en esta línea en lo que fue el club «Cartago», de Madrid.

Lo importante es que el teatro —y en general todas las manifestaciones artístico-intelectuales— salgan de sus recintos y pasen a formar parte de lo cotidiano como una vivencia más.

Y en este sentido, el café-teatro nos parece una interesante iniciativa.



Dos escenas de Café-teatro

estafeta NOTICIAS



JORNADAS LITERARIAS EN HOMENAJE A CONCHA ESPINA

Organizados por la Diputación Provincial de León y Ayuntamiento de Astorga, han tenido lugar una serie de actos en memoria de

la escritora Concha Espina, los cuales revistieron un gran relieve y en los que han intervenido como conferenciantes Dámaso Santos, Lorenzo López Sancho, Ciriaco Pérez Bustamante, Luis de la Serna y Josefina Sainz de la Maza, quienes glosaron diversos aspectos de la vida y obra de la gran novelista.

JUAN VAN-HALEN, A LA C. A. R.

El escritor y poeta Juan Van-Halen, que fundó y dirigió el espacio «El alma se serena», en TVE, ha sido nombrado jefe de Programas Extraordinarios de la C. A. R. (Cadena Azul de Radiodifusión).

«AQUELARRE», NUEVA REVISTA DE POESÍA

Acaba de aparecer una nueva revista de poesía en Madrid, bajo el título de «Aquelarre», dirigida por Alberto Álvarez Cienfuegos,

mecenas y promotor del grupo poético de la misma denominación, que durante los últimos años ha desarrollado una gran actividad en pro de la poesía.

CESAR TIEMPO Y MANUEL DEL CABRAL, PREMIADOS POR LA FUNDACION ARGENTINA PARA LA POESIA

En el Salón Auditorium del Centro Cultural General San Martín fue entregado el Gran Premio de Honor 1969, instituido por la Fundación Argentina para la Poesía, y que recayó —compartido— en los poetas Manuel del Cabral y César Tiempo. En el acto, Berta Singerman leyó poemas de ambos autores y hablaron de poetas y críticos Rubén Vela, Ulises Petit de Murat, Juan José Ceselli y Bernardo Canal Feijoo.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

ALFONSO HERNANDEZ CATA

(Santiago de Cuba, 1885-Brasil, 1940)



sigo creyendo—uno de los mejores cuentistas de las letras castellanas contemporáneas. Pero desde la primera vez que me di de cara con él, para cambiar pocas y vanas palabras, me cayó gordo, según locución muy gráfica y con mucha vigencia actual. Y me cayó gordo, no porque lo fuera físicamente, con gordura fofa y rutilante coronada por una cabellera ondulosa y brillante, sino porque era persona muy apegada a sí misma y muy repelente de casi el resto de los escritores sus contemporáneos. A esta mi primera y ya definitiva impresión de Catá contribuyeron factores puramente externos. Su tipo finflanteante, ya está dicho. Su constante presunción de haber sido cónsul general de Cuba en varias ciudades inglesas y francesas. Pero en verdad, desde muy niño vivía en España y había terminado el bachillerato en ciudad tan netamente española como Toledo. Presumía, en voz baritona y sobre cualquier escenario matritense, de que sus cuentos estaban traducidos a una veintena de lenguas; y de vestir con etiquetas británicas o parisienses; de tener un gusto exquisito para los manjares y las bebidas. Estuvo casado con una hermana de Alberto Insúa. Y como éste —¡pero qué gran simpático Alberto!—, Hernández Catá, con los años, fue engordando en demasía, y predominando el sebo sobre el magro. Sin embargo, por caricaturas y fotos de los años 1907 a 1915 conocemos a un Catá esbelto y cimbreante, con talle de «Caballero de Gracia» dispuesto a poner cátedra de vals.

Y ahora voy a contaros cuándo, dónde y cómo le conocí. Acabábamos de fundar—1920—la tertulia de los lunes vespertinos en el Café de Platerías José María Quiroga Plá y yo. Cierta que yo, pues que hacia menos de dos años de mi salida definitiva

del Seminario de San Dámaso, aún no había pelechado como literato y roía en mi timidez como quien se roe las uñas, pero Quiroga Plá llevaba varios años zascandileando y figando con mucho ingenio y más simpatía en tertulias y mentideros matritenses de las letras y de las artes, habiendo amistado con cuantos escritores y artistas «pintaban algo» en la Villa y Corte.

—El próximo lunes prometo traer os a una gran figura literaria—nos dijo Quiroga echándole chiribitas sus ojos, y arrancándole la boca una sonrisita triunfal. En efecto, haciéndose esperar más de cuanto cede la cortesía, el lunes siguiente apareció Quiroga abrazado con Hernández Catá. Llegaba éste remolón, como quien abdica de su prestigio, con botines y chaleco cruzado haciendo juego en ante gris perla, chaqueta negra con trencilla en las solapas, pantalones a rayas negras y grises y a tiralíneas sus verticales, borsalino negro de pelo largo, cuello de pajarita con corbata plastrón corola oscura para una perla limpia, y un bastoncillo junco malayo. Nos pasó revista muda, con expresión desdeñosa, aceptó la presidencia y pidió «un Martel». Petición que nos llenó—sencillos degustadores de café con leche, cerveza, gaseosa de bolita, refrescos de zarzaparrilla—de admirativo estupor. ¡Un «Martel» que valía un duro, con el peso y la plata de los duros de entonces! Todos, por turno, como pastores belenistas en noche navideña, le fuimos entregando nuestra admiración, que él recibió sosegado, bien hueco su plumón de pavo, sorbeteando y chasqueando lingualmente «su Martel». Como media hora duraría su mutismo. Se levantó, volvió a revistar nos con lo que nuestros novelistas «por entregas» denominaron un rictus de desprecio, y luego de alzar la mano en vago ademán de abur, se largó... ¡olvidándose de pagar «su Martel»! Que hubimos de abonar «a escote», mientras proferíamos frases de grueso calibre que seguramente estallaron en el noble limbo en que vivían algunos de sus más próximos allegados. Comprenderán mis lectores la justicia con que Alfonso Hernández Catá me cayó gordo.

Creo que no llegaron a la docena las veces que volví a coincidir con Catá en alguna parte literaria, periódico, Ateneo, tertulia cafeteril, salón teatral, oficina editorial. Debo declarar que le seguí admirando y que no dejaba de comprar ninguno de sus libros; pero también que le seguía guardando cierto rencor, y que me alegraba bastardamente cuando obtenía éxitos pálidos y, aún más, si fracasaban sus obras escénicas, es-

critas unas en colaboración con su cuñado Insúa—En familia, Amor tardío, Cabecita loca, El bandido—, otra con Eduardo Marquina—Don Luis Mejía—, otra... con música de Jacinto Guerrero—Martierra—y varias de su exclusiva Minerva—La noche clara, La casa deshecha...—. A Hernández Catá, tan admirable autor de novelas breves y de cuentos, se le negaron siempre la poesía, la novela larga y el teatro.

Varias veces intentaron convencerme algunos queridos y admirados amigos—Ramírez Angel, Andresito González Blanco, Pepe Francés—para una aproximación personal menos infeliz con Catá. Me negué en rotundo. Lo que me interesaba de aquel personaje cada día más orondo y pavo abanico, con su ondulada cabellera brillantina, ostentoso de anillos y alfileres con piedras preciosas, mirada fábrica de desdenes, podía adquirirse en las librerías. En frecuentes entrevistas de prensa, Hernández Catá se jactaba de haber merecido prólogo y epílogo, respectivamente, del magnífico doctor don Gregorio Marañón y del magnífico penalista don Luis Jiménez de Asúa, para su novela—ni corta ni larga—El Angel de Sodoma, traducida al inglés «nada menos» que por el célebre escritor Waldo Franck; de que su libro Mitología de Martí hubiera sido declarado el más trascendental de la época para Hispanoamérica; de haber sido elogiado por el famoso novelista inglés la traducción castellana que Catá había realizado de la obra de aquel El país de los ciegos... La fanfarria literaria de Catá era algo inevitable que contribuía a que se le escaparan amistades y admiraciones.

Pero como nobleza obliga, debo insistir en la gran importancia de Catá como cuentista y autor de novelas breves impar, comparable al uruguayo Horacio Quiroga, al mejicano Rulfo. Entre sus libros de cuentos y novelas breves, los hay ejemplares: Los frutos ácidos, Los siete pecados, Fuegos fatuos, La voluntad de Dios, El corazón, Manicomio... Catá se dio a conocer, precisamente, en El Cuento Semanal con sus magníficas novelas breves El pecado original—número 74—y La distancia—número 172.

Catá murió trágicamente en un accidente de aviación sobre Río de Janeiro, el 8 de noviembre de 1940. Y conviene advertir que fue hijo de militar español, destinado en Cuba, y que por ello, huérfano de padre, Alfonso pudo estudiar en el Colegio de huérfanos Militares de Toledo. Creo recordar que en la fecha de su dramático fin Hernández Catá era ministro de Cuba en el Brasil.

ENTRE los principales promotoristas de El Cuento Semanal, ninguno me fue menos conocido ni menos simpático que Alfonso Hernández Catá, a quien, sin embargo, admiraba mucho por creerle—y le



EL PREMIO

Por JUSTO JORGE PADRON

A través de aquellos largos pasillos rematados por una cristalera en forma de cenefa se filtraba la luz gris del atardecer. Era casi el momento decisivo. Se iban formando ya los consabidos corros tras el engolado orador oficial que, con voz solemne, llamaba a todos al silencio. Por unos instantes—quién lo diría, en aquella selva de chismes y risas de buen tono—se hubiera podido oír el mínimo zumbido de una mosca. Dentro de poco se sabría el nombre de aquél que acapararía páginas de revistas intelectuales y gastaría ga-

leras tejidas por los críticos más inquietos. No cabía duda de que tal nombre, por ignorado que ahora fuese, se haría pronto famoso y envidiado. Faltaban escasos minutos para los últimos trámites. En breve sería pronunciado el fallo, y el vencedor pasaría, como una cinta luminosa, por teletipos, ondas y micrófonos.

Olvidando la medida de su equilibrio, sintió el latir apresurado de tantas veces; en vano, con aquella sonrisa lejana de sí mismo, trataba de dejar atrás el momento, como si ya lo hubiera vivido y recordase fríamente, perfectamente, sus

secuencias. Igual que una pelota que rebotara sin tino por las paredes históricas de aquel recinto, la voz del orador golpeaba el forzado silencio. Un hombre y una obra formando eslabón indivisible rodaron por la espesa atmósfera entrando en el oído de todos. No era el de un monstruo sagrado. Era un nombre nuevo que abría la sorpresa y el clamor entre la abigarrada multitud. ¿Acaso sería el de otro de esos jóvenes extranjeros descubridores de nuevas fórmulas? La multitud giraba en sí misma, en su afán de ver el andar apresurado, el alborozo

incontenible, el gesto de desprecio del resentido al que se le premió tardíamente...

No podía dar crédito a la voz que le había nombrado, buscaba inútilmente una cara amiga que le devolviera con su expresión la verdad que acababa de oír. Con una fuerza que rompía el temblor que empujaba sus piernas y procedía de donde ni él mismo adicinaba, empezó a dejar a su paso rostros vagamente familiares, vistos un día desde la distancia del papel impreso o de su propia timidez.

Una ráfaga de aire acarició sus cabellos en los que el tiempo comenzaba a poner pinceladas grises. Absorbió con vehemencia aquel instante, en tanto sintió subir pausadamente por su cuerpo un calor nuevo que hacía brillar más y más sus ojos. Una exultante alegría le ganaba. Luchaba por dominarse, aprisionando con la yema de sus dedos el puño deshilachado de la camisa. Avanzó hacia el compacto grupo que rodeaba al orador mientras la gente se replegaba y le miraba como nunca lo había hecho antes. Notó en la espalda la presión fugaz de esa mano que toca al famoso para prenderse en su aureola pública. Llegó ante el jurado que le invitaba a subir a la tarima, y desde lo alto contempló a la masa humeante que fluctuaba como un mar en calma mirándole con insistencia. Alzó la cabeza, y con extraña dulzura recordó, desde el hondón de su mirada, la isla natal, mientras una cálida lágrima resbalaba lentamente por su mejilla. Vio imágenes fijas en su mente, restos de escenas por él vividas y que los días le habían fijado acaso para siempre. Recordó el ademán recriminatorio de sus padres, las palabras que oyera tantas veces «Eso no sirve para nada, no es práctico, lo más interesante es tu carrera, hazte un hombre de provecho»... y que ahora sonaban como una musiquilla suave e intrascendente. Recordó a sus amigos y a aquellos otros que nunca creyeron en él, que le negaron siempre con saña. Nítidos le aparecieron sus primeros poemas, las primeras narraciones que hurtara al sueño bajo la tenue luz de la mesita de noche, todo aquel esfuerzo sórdido y animoso que robó de sí mismo, de los suyos, con la certidumbre del que se lo juega todo a una carta, pero con la irremediable esperanza del que está realizando su destino. Qué lejos ahora aquellos otros concursos en los que su suerte, en el mejor de los casos, le convirtió en finalista ignorado... Oyó repetir su nombre entre la gente que se enracimaba en su torno, mientras que íntimamente se prometía y les prometía que escribiría mejor, que lucharía con más moral y fuerza ahora que ya contaba con ellos, que...

Esta vez oyó de nuevo su nombre, pero no con el tono enfático del orador. Era una voz levemente desesperanzada, como de quien pierde la paciencia.

—«Pero hombre, otra vez soñando; espera, te calentará de nuevo el café»—decía su mujer desde un fondo triste.

El sol se filtraba por la celosía del balcón. No había tiempo para soñar. El trabajo puntual de cada día le aguardaba.

—«No, esta vez no desayunaré»—dijo.

Tomó bajo el brazo su cartera y salió al asfalto, a aquella serpentina gris de vehículos que, interminable, pasaba. Secó la lágrima que aún colgaba de su mejilla y sintió frío bajo el sol de la mañana. Levantó las solapas de su chaqueta para guarecerse de su soledad y cruzó la calle.

las consumiciones

Por JESUS MARIA LATORRE MACARRON

A ver este otro bar cómo se llama: qui... qui... jo... qui-jote. ¡ah, sí! Ese que estuvo en la batalla de San Quintín matando moros y se quedó cojo, y que luego escribió, ¿qué escribió? Bueno, es igual. El caso es que me meto aquí, en este sitio que tiene muy poquitas luces, en penumbra penumbra, y estará lleno de gente... Ves, míralo, clavadito, majo, estás que lo aciertas todo; claro, no me extraña, en tus condiciones. ¿En qué condiciones? Pues vamos, no hace falta que te lo diga, un poco así, como si dijéramos bebido; pero no mucho, ¿eh? En cuantito que has salido del trabajo y te has tomado unos cuantos tragos por ahí, nada, pequeñeces. En fin, que aquí se acerca el camarero para ver qué me echo para adentro. Mira que es feo el condenado, tiene una cicatriz de oreja a ceja, habrá estado en alguna batalla... —¿Eh, que qué tomo? Póngame una de San Quintín, digo no, ginebra con Coca-Cola. ¿Que sí entero? No, no, medio, que cunde más la ginebra... Aquí detrás tengo un imbécil que no hace más que empujarme, pero yo como si nada: le empujo a él y en paz. Estaría bonito, el Carmelo Fernández, no. Don Carmelo Fernández, dejándose empujar por un cualquiera; porque éste será un cualquiera, lo estoy viendo; no habrá estado en la batalla de San Quintín, seguro. Pero ni caso, que ya tengo aquí la consu..., la consu... la..., ¿cómo se dirá? Le ponen unos nombres tan especiales a estas cosas... ¡Ya lo tengo!: la consumición. Pues no era tan difícil: de consumir viene consumición, y consumo, el consumo de gasolina, y también debe venir de ahí eso que tanto nombran en los periódicos de la sociedad de consumo, que tampoco yo sé bien lo que es. ¡Chico! Estás hoy de un repelente... Echate un vaso del trago, éste que está diciéndome «bébeme», y no divagues, tonto, que eres un tonto, que no estás a lo que estás. ¿Ves qué bueno sabe? Te va bajando por las tripas y te da una alegría... ¡laralá, laralá! Chist, quícto, callado tú, no sea que se vayan a pensar que

estás bebido. Estás, pero poquitín, ¿eh? Y para demostrarlo ahora mismo te enciendes un pitillo con toda parsimonia, con toda parsimonia. A ver dónde se han escondido los pitillos... sí, aquí están: digo no, que eso es el pañuelo. ¿Dónde narices habré metido yo el tabaco? Aquí no, aquí menos... ¿y aquí? No, ¿cómo va a estar aquí?... Pues sí, mira, estaba. No sé quién será el bromista que se dedica a meterme el tabaco en estos sitios tan raros. Bueno, fumemos, que para eso los tenemos; pero el caso es que cerillas me sueño que no debo tener... —¡Camarero! ¿Me da fuego, por favor? Pero no mueva tanto el mechero, hombre, que así no hay quien encienda. Ya, Gracias... Míralo, si se va riendo. Lo mismo se piensa que estoy borracho y que no sé encender un pitillo. Pues no, gilí, no estoy nada borracho, lo acabo de demostrar. Bueno, nada tampoco, Carmelo, reconócelo, una miaja sí. Pero eso sólo lo sé yo, que conste. En fin, ¿y por dónde iba yo en el momento de entrar aquí? Por la calle, hombre. ¡Qué gracioso eres, corcho, Carmelo! ¡Estás inspiradísimo hoy! Quiero decir, berzas, que en qué iba pensando cuando entré aquí. En San Quintín, creo. ¡Y por qué me ha dado a mí hoy con San Quintín? No sé, además no era eso, mira, esta vez te has equivocado. Estaba pensando en Sánchez. Sí, hombre, sí; ese compañero de la oficina que está siempre haciéndote la quisqui con el jefe, venga a hacerle la pelota y a ponerte a ti verde, parece como si quisiera ascender; y, mira, eso sí que no, pues el Carmelo Fernández lleva tres años más que él en el banco y se lo merece más; además, yo tengo tres hijos y él es un solterón medio amargado, y a mí me gustaría comprarme un seiscientos, y ya va siendo hora, y también me gustaría comprarle algo de vez en cuando a la Jose, que se pone tonta viendo cosas en la «tele» y no la puedes, date cuenta, Carmelo, regalar nada de nada. Y los chicos igual, que van siendo mayorcitos y teniendo edad de ir dándoles estudios, que de alguna manera se tiene que notar que su padre trabaja



en un banco, y no así, que parece que son hijos de tranviario. Ya que no me suben el sueldo, al menos aguanto un poco más tiempo y, al final, ya lo verás, Carmelo, como el jefe se dará cuenta de lo que vales, y el día menos pensado te pasan a la vacante de interventor; ánimo, hombre, que eso está hecho. Y lárgate otro trago, que ya verás qué rica sabe la consumición, el cuba libre, que ya sé yo, pillín, lo que a ti te gusta esto. Sí, sí, está riquísima, pero ¿no me emborracharé, verdad? No, hombre, no, qué te vas a emborrachar..., si ya estás, je, je. Bueno, tampoco es para tanto la cosa, has bebido y estás alegrillo, o majete, que diría el otro, pero de ahí a embarracharte hay muchos kilómetros, que el Carmelo no coge esas ponzoñas tan impresionantes que agarran otros por ahí; el Carmelo es un señor decente, un bien puesto padre de familia, que cumple al dedillo todos sus deberes en el trabajo y con la familia, que no soy como otros, que nada más salir del banco me voy a casa y estoy allí tan ricamente, con la Jose, y el Carmelín, y el José Luis y la Mayte; que en casa se está como en ningún sitio, viendo la «tele» y eso. De vez en cuando me marcho con los amigos a ver algún partido del Madrid, pero ¿a qué español no le gusta el fútbol? Y tu afición, Carmelo, tampoco es del otro mundo, que tú vas a un partido del Madrid, pongamos por caso, con el Atlético, y si pierde el Madrid, con todo y con ser socio, pues no te llevas ningún berrinche, que alguien tiene que perder, y si nos toca a nosotros, pues mala suerte. Y si luego, después del partido, nos echamos un par de copas al colete, mayormente si hemos ganado, pues tampoco pasa nada; eso es normal. Si donde verdaderamente se nota lo que vale un hombre, y no hay que darle más vueltas, es en el trabajo, y allí es precisamente donde a mí no hay quien me tosa, que es seguro que está a la que salta el ascenso... Caray, y qué pesado te pones con el ascenso, Carmelo, parece como si tuvieras miedo del pelota de Sánchez; si a él ya le han visto el plumero más que a un aves-

truz, hombre. —¿Que si me gusta hablar solo? ¡Oiga, señor, que nadie tiene la culpa de que de repente se hayan callado todos aquí, como cuando dicen eso de que está pasando un ángel, y ustedes me hayan escuchado lo que yo pienso! ¿Es que aquí uno no tiene derecho a pensar o qué? Más vale que me ponga usted otro de lo mismo y no se ría tanto, a ver si tenemos más respeto con los clientes. ¿Que cuándo le voy a pagar? No sea desconfiado, hombre, que al final le abono todas las consumiciones, que ni estoy borracho ni me voy a escapar sin pagar. ... Y se sigue riendo el tío; de qué se reirá el idiota de él, con lo mal que le sienta con esa cara que tiene. Y menos mal que me trae otro vaso, aunque éste me lo ha llenado menos, qué mala uva... —Gracias. Pero sigue estando igual de requetebueno, je, je, que no hay nada como la ginebra, aunque sea de garrafa, y la Coca-Cola juntas, que está visto que los americanos en esto del beber saben por dónde se las andan; bueno, y también en otras muchas cosas... —¿Me deja el mechero, camarero, para encender otro pitillo? ¿Quiere usted fumar también? Si no le dejan fumar cuando está de servicio, nada, yo que me lo ahorro; entonces déjeme el mechero para encender yo. ¿Que será mejor que me lo encienda usted? Bueno, si tiene el capricho. ... ¿En qué estaba yo pensando, que me ha vuelto a interrumpir el moro este? En San..., en Sánchez, ya. Sí, que el otro día le pregunté, en plan de broma, claro, que por qué le hacía tanto la pelota al señor Domínguez, y me contestó, el cínico de él, que no hacía más que lo que un funcionario en sus cabales debe hacer con sus superiores, que si todo eso de atenderle para que él no se moleste, que si contarle cómo va la marcha de la oficina, lo que piensan de él todos los empleados... y, en fin, no sé cuántas cosas más; el caso es que acabó diciéndome, con mucho cachondeo, que a lo mejor, a lo mejor, lo que hacía eran méritos para que le ascendieran al puesto de interventor, que dejó libre el pobre Benito. Encima se

reía luego, cuando yo le dije que eso del escalafón y de ascender puestos depende, más que nada, de cómo se comporta uno encima de su mesa, y de cómo se manejan los papeles, y si se rinde; y es la verdad, que por mucho que zascandílee alrededor del señor Domínguez no va a hacer nada; tú tranquilo, Carmelo, que menuda carrera lleva el Sánchez como se piensa que el puesto es suyo. Ya verás cómo dentro de cuatro días tienes un hermoso seiscientos a la puerta de casa, a ser posible blanco y con los asientos rojos; o mejor un ochocientos cincuenta, que los seiscientos son muy pequeñajos y es un coche que está pasado de moda y, además, parece como si no tuvieras coche, y entre los dos no hay tanta diferencia de precio; además, con el sueldazo que voy a cobrar de interventor me dará para eso y más, que también estoy viendo a la Jose con un abrigo despampanante, ¿cómo voy a fardar de mujer!, y no ahora, que parece una provinciana la pobre; y el Carmelín, de cabeza al colegio de la Magdalena, que ya es otra cosa... ¡Huy, que parrafada más larga; en seguida te embalas, majo, si tienes la boca seca! Pues eso tiene fácil remedio: voy y me echo otro buche para adentro. Sigues estando fenomenal, ¿eh? Pero parece como si me estuvieras obligando a eruc... ¡cloc! ¡Cómo mira todo el mundo, como si ellos no hubieran erucado nunca, qué barbaridad! No, si es que estoy empezando a notar aquí, en la curva de la felicidad, algo así como si una cosa amarga se me removiera. Pero eso está hecho, no hay nada como ir al water y desahogarse uno...

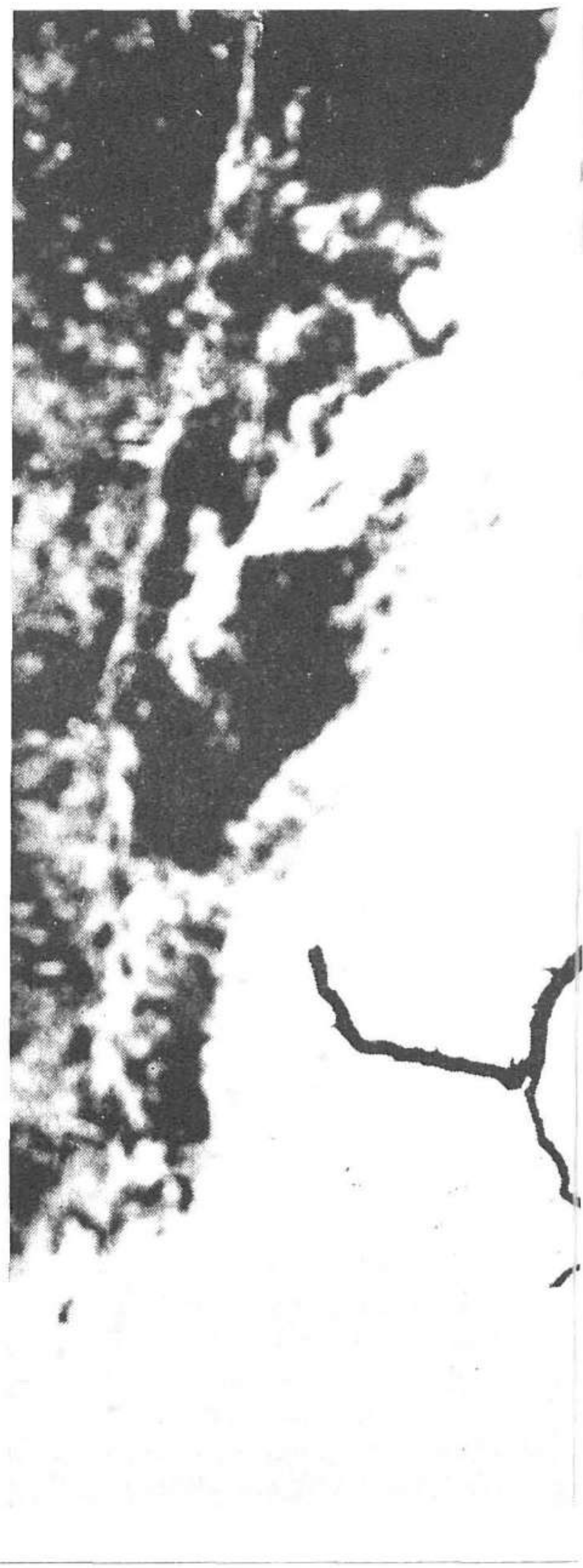
—Bueno, ya estoy aquí otra vez, más fresco que un clavel, que rima, je, je. Me ha costado bastante encaramarme al taburete este, pero al final lo he conseguido. Si el truquillo del beber ya me lo sé yo: consiste en saberlo mear. Ejem... no seas tan indecente, Carmelo, y no digas cosas así. ¿Pero no lo ves? Ahora te puedes echar otras cuantas consumiciones, que no te pasará nada, como has hecho sitio... ¡Y cómo está esto de gente, si no se puede pasar al servi-



cio, te troooooopiezas con todo el mundo! Además, tampoco tiene nada de luz, y no hay manera, si casi me meto el vaso en la oreja, je, je, laralá, laralá... ¡Chist! Te tengo dicho que te estés calladito, Carmelo, que no es cosa de que vayas haciéndote publicidad a troche y moche, a ver si se enterá la Jose de que has estado aquí. Haz lo que quieras, pero sin llamar demasiado la atención, ¿eh? ¡Puff, que asco de pitillo, qué malo sabe! A algunos parece que les meten demonios. Pero para eso está el bebercio, para quitar los malos sabores de boca. Pero que conste que el único mal sabor de boca que me tengo que quitar es el del pitillo, porque tocante a lo del ascenso, el Sánchez está chupadito y no tengo que tenerle ningún miedo, que yo soy más antiguo que él, no sé cuanto más, pero sí que más antiguo; y él, además, está soltero y no tiene tanta familia como yo a la que mantener. Así que por esa parte tranquilísimo, no hay cuidado. Y este ascenso mío hay que celebrarlo, ¡qué jolines!, así que ahora en vez de un trago me echo dos, o tres, cuatro, seis, catorce o los que sean, que un día es un día, y si me emborracho que me emborrache... ¡Hay que fastidiarse con el desgraciado este de aquí al lado, ya me está empujando otra vez! Pues ahora le pongo yo el codo, y a otra cosa, mariposa, o mariposilla, quien sabe. ¡Pero qué estupendísimo está esto, si entra solo! ¿Qué cosas, verdad, Carmelo? Antes, a ti de beber ni pum; tú, de pequeño, siempre arreando por la calle con el pescado del padre, que olía a demonios, en los tiempos aquellos de la escasez, dale que dale al «¡Pescao fresco, pescao fresco nacional!»... —«Bueno, bueno, ya me callo, usted tranquilo. ... Y siempre con la cesta a cuestas por todos los sitios, y de beber ni un mal chato, que el padre decía que a la bebida sólo se dan los medioshombres, ¡qué tío el padre! Si no hubiera sido por él... ¡Qué vaso más chulo, hace chiribitas con las luces! ... Si no es por él seguro que yo no estaría aquí celebrando las treinta mil que me caerán al mes. Sería un

paría de tantos como hay por el mundo. Sí, llevaba razón aquel que inventó aquello de que cualquier tiempo pasado fue peor. Ya ves, Carmelo, de chico nada más que un pobre pescatero, y ahora trabajando de interventor en un banco importante, con un ochocientos cincuenta a la vuelta de la esquina dispuesto a tu señor servicio; igual da que quieras ir a ver los partidos que el Madrid juegue fuera de casa, que a tomar el sol al campo los domingos. Y el abrigo para la Jose, y la Magdalena para el chico, y el tener una posición mucho más desahogada y el poder gastar más. ¿que eso no vale nada, Carmelo? A unas necesidades que tienes ahora, unos gastos como vas a tener mañana, y santas pascuas. Si surgen más necesidades, ya subiré más alto, que esto del banco es pan comido. Entonces le arreo otro empujón a esto morado que tengo aquí, y a vivir... —¿Ya van a cerrar, con lo bien que se está aquí? ... El niño este de los empujones hasta me va cayendo simpático, y también el camarero este que estuvo en la batalla de nosequé... —Bueno, si dicen que van a cerrar, pues cierrén y a mandar, y si no quiere usted beber ni fumar, pues también, que yo no le voy a obligar. Ahí tiene veinte duros para pagar la juerga, y quédese con la vuelta para sus huerfanitos de guerra; por mí, con toda la pasta que estoy ganando ahora mismito, no hay preocupaciones... En fin, ahora a la calle y tan campante, Carmelo, que otro sitio abierto habrá donde seguir dándoles a las consumiciones esas. Sí que estaba alto el taburete, caray, a poco me estozolo. ¡Hombre, pues era verdad que iban a cerrar, pues están apagando todos los colorines, rojos, amarillos y verdes! ¡Pero que ochochoochocientos cincuenta más virguero! ¡Nos ha fastidiado el escalón de la puerta, no estaba alto ni nada el condenaio! El difunto Benito. Hace algo de fresquete a estas horas. Pero no mucho. Pero no mucho borracho, ¿eh? Blanco, con los asientos verdes. Sánchez, maestro de pelotilleros. ¡Cuántas luces ahora en la calle! Por ejemplo, el Real Madrid-Zaragoza. Interventor. ¡Pescao fresco, pescao fresco nacional! Y pasan a toda velocidad. Medio cubalibre. ¡¡¡Imbbeebeccillll!!! A poco se me lleva por delante. El señor Domínguez, ¡jefazo. Parece como si hubiera bebido algo, pero no mucho. Tranquilo, Carmelo. Pelota, pelota, que no es más que una pelota. Este pitillo sí que me ha salido bueno. Todo, cuestión de ren, rendimiento ante la mesa. Mira la pareja, disimula, tú. Un buen abrigo y a ver la «tele», la Magdalena y treinta mil pelas. Pero parece como si me estuvieran dando náuseas, lulucecitas, ascensos, coches. Estoy que me..., estoy que me cai...

—¡Huy, qué dolor de cabeza! Parece que va a reventar. ¡Y el olor a vómitos, la boca pastosa! ¿Qué ha pasado? ¿Dónde estoy? ¡Las cuatro y media! ¡Y de la noche, claro! ¿Qué hago yo tirado por el suelo y con estas pintas? Esto me parece que es que..., ¡que la he cogido, vamos! Si se llega a enterar la Jose..., que por qué, que si no me da vergüenza, que si supieran los chicos el padre que tienen, que cómo empezó..., ¿y cómo empezó? ¡Jobar con la cabeza! A ver, a ver, voy a hacer memoria. Yo he salido, bueso, salí, que eso ya es pasado, de ayer, salí con el Sánchez del banco a la hora de todos los días, y luego..., luego fuimos a celebrar algo; después él se perdió en alguna parte. ¿Pero qué era lo que celebrábamos? Algo de la oficina. ¡Ay, qué malo estoy! Tenía que ser algo de la oficina puesto que de allí veníamos..., a ver, a ver, ¡ah, sí!, ya lo sé: que a Sánchez le han ascendido a interventor, a ocupar el puesto que dejó el pobre Benito. Sí, claro, era una buena excusa para irnos de copas, algo importante que celebrar. En fin, menos mal que se me ha pasado ya la ponzoña, aunque mañana, bueno, luego, no daré pic con bolo en la oficina. ¡Qué se le va a hacer! Haz un esfuerzo, Carmelo, levántate, y a casita, que entrando despacito a lo mejor nadie se enterará...



TESTIMONIO

*He llegado al final de las íntimas palabras
sintiendo el frío agudo de un presente inanimado
en el que hasta los perros lloran
de hambre ante las puertas selladas.*

*He sentido el quehacer paulatino de mañanas
arropadas tan sólo de estaño derretido, quehaceres
quemados al instante, asesinatos fraudulentos
de actos dirigidos por el hombre hacia el futuro.*

*Y vestidos de tierra de matanza, asieron
el pecho del amigo hasta reducirle;
como asieron, impúdicas manos, el flujo
inagotable de todo lo que aún tenía vida.*

*Amigo muerto, sin mañana, ¿cómo poder
vengar tu sangre relamida mil veces
por la misma bestia, jamás repleta?
¿Cómo poder vengar lo más sagrado,
bajo tu nudo abierto, crepúsculo final?*

*Entrecortado planeta, tu rostro huele a sal
quemada por el viento, a bruma sentenciosa
sin labios ni palabras, a sordas calamidades,
pretendidos anónimos de torturas humanas.*

*No quiero preguntar por el resto de tu cuerpo,
porque me asquean tus humores desmayados
y las lapas eternas que no te han chupado aún.
Desde aquí, en esta verde orilla, sin tapujos, te sigo despreciando.*

TERESA GARCIA SANCHEZ

POEMA

La enajenada aventura
de una suave tuberosa,
lejana, extinguida para su ternura
que abraza a los mortales. ¡Ay, incestuosa
hora del morir!
¿Quién sabe dónde se encuentran
en la huida
las sombras empujadas
bajo la tierra? Y desconocida
de mí, tu flor obstinadamente
cerrada en la ubicuidad,
¿Te he visto cuándo, y cuándo
como un versículo
tus labios, el blando
lamento de mis ojos te ha arrebatado
en su eternidad?
¿Existe tu aliento? ¿Existe
tu risa que una bruja del sol
tocó sobre mí con su vara agorera?
En esta mañana más triste
que florece inconfidente
incrustando con lágrimas la madera
que Ulises la extraña en el mar.
Firmamento bajando sobre la frente
que se levanta para escuchar
el rítmico sueño del mundo.
Bulle en mí el recuerdo, un fecundo
oro, forma que rumorea,
viviendo tu idioma de salvaje marca.
¿Por qué marchita,
y no entre mis brazos que murmullan
tu canto mariano, delante.
Estoy mirando la tierra taciturna
en las huellas atávicas de una aureola
que incita
mis ojos a cantar sobre la urna
de esta primavera. Pues ¿qué voz renace,
allí, de la quimera
en mi paz?
¿Es una mariposa que se hace
oruga despedida de sus alas
cayendo en la oscuridad del soto
reflorecido de mi llanto?
¿Es el azul de qué
cielo, en mí roto?
¿De un cisne, el dulce corazón
recibiendo su postrero canto?
¡Oh, Dios, Dios, sombra de mi cuerpo!
¿Donde oculta tu niebla
las raíces viajeras, el tallo
y el porte
de esta acariciada flor?
Se marcha el hermano sol
para buscarla en el Norte
perenne de tu mundo, entre los heleros
monárquicos, y sobre el desierto
que tu imagen refleja en la nieve,
bajo los árboles rastrosos,
bajo el andar yerto
de las piedras;
o en el Sur, en la imaginada,
voluptuosidad que tiembla
los pétalos de vida,
por el misterio trágico dormida
entre el ramaje tierno de palmeras
y de encadenada niebla.
...
¡Oh, tuberosa mía, cómo eras!
Dios era tu carne.
El, que ve mi lecho de dolor
y me respira en su límpida tarde,
y tú, alrededor de mí,
volando
con sus párpados.

MIRON KIROPOL





Fellini y Giulietta Massina

F. F. F.

FENÓMENO FEDERICO FELLINI

Por EDUARDO ANGEL RUIZ BUTRON

La producción «feliniana» durante veinte años (1950-1969), desde *Luci del varietà* hasta *Satyricon*, está señalada por una constante evolución hacia formas nuevas dentro de un orden marcadamente ascendente. El genio de Federico Fellini es explosivo, tumultuoso, grandilocuente, sensible y poético, pero al mismo tiempo mesurado y consciente de sus limitaciones formales, hasta el punto de que no es fácil identificar al autor de *La strada* con el de *Satyricon*, su última y sorprendente película. Sin embargo, Fellini es el mismo, más evolucionado, más firme en sus convicciones, más descaradamente genial.

Desde *Otto e mezzo* (1961) se viene diciendo que el genio Fellini ha llegado a su cúspide. Se dijo con esa película, se repitió con *Giulietta degli spiriti* (1964), y no faltan quienes lo aseguran después de ver *Satyricon*. No obstante, después de esta experiencia parece que la voluntad de expresión se encuentra más firme que nunca y que tras el *Satyricon* se adivina un nuevo e inesperado autor, o mejor, el principio de un nuevo arte expresivo encerrado en la realidad fantástica del mismo Fellini. Parece como si nos encontráramos ante un mundo ignorado, una especie descubierta del



«Fellini-Satyricon»

barroquismo lírico que Fellini ha hecho suyo desde que por primera vez soltó su fantasía para recrear formas y hombres que circundaban su realidad.

I. FORMACION EXPRESIVA

Federico Fellini nació hace medio siglo en la deliciosa ciudad de Rimini y en ella aprendió a conocer la riqueza y miseria humanas, analizarlas, perdonarlas y encontrarlas en cada caso la dimensión poética por muy honda que pudiere estar encondida, ignorada, pero espontánea, sincera, auténtica.

Una huida de la sociedad burguesa, mercantil, en que centraba su existencia el ambiente familiar, le lleva a enfrentarse con la gran escuela humana del circo en donde, breve pero profundamente, Fellini descubrió el arte de la comunicación. Un mes fue suficiente para concentrar su atención en un mundo diferente en el que el artista se humaniza para darse a los demás.

La segunda gran experiencia la obtuvo trabajando en periódicos ilustrados, que los italianos denominan *Fumetti*. Su fantasía le permitió tomar contacto con la expresión de la imagen, inventando un lenguaje incisivo y punzante a través de dibujos muy afortunados. Tenía entonces dieciocho años.

Al abandonar la creación de historietas se dedica a hacer caricaturas en los restaurantes romanos, abundando en el análisis crítico del hombre, investigando su realidad a través de los rasgos aparentes. Geneviève Agel, en *Les chemins de Fellini*, refiriéndose a esta época aventura que «quizá a fuerza de caricaturizar el rostro de los hombres, se ha vuelto estremecedor arrancador de máscaras».

A continuación escribe diálogos con Aldo Fabrizi y le acompaña en una gira teatral en donde toma contacto con el mundo fantástico de la creación escénica.

Deja el teatro y se introduce en la radio, medio en el que su desbordante fantasía le ofrece la oportunidad de suscitar en el oyente toda clase de figuras delirantes recreadas en su imaginación. Tiene veintitrés años, conoce a Giulietta Masina y se casan. Giulietta es un ser excepcional que complementa la personalidad de Federico. Ella será, en definitiva, la que encarne sus personajes femeninos, aprendidos en la intimidad del diálogo común.

En 1945 llega al cine colaborando en Rossellini en *Roma, città aperta*, monstruo sagrado del neorealismo, ocupándose de la adaptación filmica. Interviene en el guión y adaptación de *Paisa*; autor del guión de *El milagro*, segunda parte de *L'amore*, y adaptador de *Francesco giullare de Dio*. En 1949 termina el binomio Rossellini-Fellini y un año después, al lado de otro realizador italiano, comienza su peregrinaje cinematográfico asumiendo la responsabilidad de todas sus películas.

A los doce años conoce el circo, a los dieciséis se expresa dibujando historietas, a los dieciocho hace caricaturas, a los diecinueve se introduce en el teatro, a los veinte conoce la radio y a los veinticinco llega al cine. Realiza un buen aprendizaje con Rossellini y a los

treinta años hace su primera película, *Luci del varietà*.

Prácticamente conoce los fundamentos de toda la expresión audiovisual, conoce al hombre, tiene conciencia de sus circunstancias y condicionamientos, ha investigado a la sociedad analizándola desde una perspectiva singular, ama la belleza, quiere entregarse, es feliz.

II. SU OBRA HASTA «LA STRADA»

En 1950 realiza su primera película, interviniendo en la producción conjuntamente con Alberto Lattuada, quien también codirige y escribe el guión con Fellini. *Luci del varietà* es una obra caótica en la que se unen el «oficio» y el realismo de Lattuada con la lírica neorrealista de Fellini, en una realización no carente de dificultades, entre las que figura en primer término la económica.

Fellini había colaborado, además de con Rossellini, en guiones de Pietro Germi (*Il cammino della speranza*, *En nombre de la ley*, *La ciudad se defiende*, *Il brigante di tacca dil lupo*), y con el mismo Lattuada en los guiones de *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1947) y en el de *Il mulino del Po* (1949). El trabajo en *Luci del varietà* fue principalmente sobre el guión, dejando a Lattuada la parte creativa de la realización, aunque le asistió continuamente. Esta primera experiencia fue muy valiosa por cuanto entraba en terrenos para él desconocidos hasta entonces. El ambiente familiar y de camaradería ayudó no poco a salir del atolladero. Las principales intérpretes fueron Carla del Poggio y Giulietta Masina, mujeres de Lattuada y Fellini; la música de Felipe Lattuada, padre del realizador, y la dirección de producción de su hermana Bianca.

«Puedo decir que el esqueleto del argumento fue dado por ciertos recuerdos de las experiencias vividas por Fellini en sus vagabundeos por las provincias italianas siguiendo a Aldo Fabrizi y a su compañía de variedades. Sin duda, el lado picaresco, aventurero de la historia, ciertos notables hallazgos fantásticos, pertenecen al mundo de Fellini.» Estas palabras de Alberto Lattuada definen, en cierto modo, la real participación de Fellini en *Luci del varietà*, película que pasó sin pena ni gloria.

Al año siguiente, en 1951, realiza *Lo sceicco bianco*, proyecto que tenía previsto Lattuada según una idea de Michelangelo Antonioni, pero que nunca llegó a realizar. Aquí empiezan a observarse las constantes «felinianas», de las que no se desprenderá en adelante. Fiel a los principios neorrealistas, se introduce en el alma de sus personajes para buscar en ellas lo hermoso, lo poético, soterrado por los condicionamientos impuestos por una sociedad vulgar y cruel para con el individuo.

I vitelloni, realizada en 1953, está inspirada en sus propias experiencias de gamberro, hijo de familia burguesa, sin oficio ni beneficio. Trata los aspectos negativos de esos jóvenes que esperan sin esperanza en una ciudad de provincias, atormentados por su soledad y su incapacidad de destruir los límites impuestos por ellos mismos. En esta película se descubre ya lo que va a ser *La strada*.

Ese mismo año realiza un episodio de *L'amore in città*, con el título de *Agenzia matrimoniale*. Patrice G. Howald, en su libro *El neorrealismo y sus creadores*, afirma que en este breve episodio se concentran todas las constantes «felinianas»: «lo insólito, el surrealismo, lo barroco, la soledad, la incomunicabilidad, y hasta esos lugares ventosos y abandonados en los que la criatura es presa de su dolor.»

En 1954 hace su gran película, cúspide de esta primera etapa de su evolución artística. *La strada* es la obra del amor, consecuente, fantástica, entre las personalidades extremas de Gelsomina y Zampánó. Primera explosión del genio «feliniano», en la que hace un detenido estudio del alma pura de dos personajes nada vulgares, aunque vivan en la vulgaridad coti-

diana. Lo humano del hombre, pero se queda en un resumen de su obra anterior. No obstante, se percibe ya una atención mayor hacia el análisis de la sociedad, de las causas exteriores que conforman al individuo.

Un año después llega *Le notti di Cabiria*, en donde no se sabe qué vale más, si la poesía que emana de Cabiria, como síntesis del valor humano, o la vulgaridad de los seres que marchitan la pureza, por una incapacidad de «ver» donde hay. En esta película guarda el equilibrio entre lo material y lo espiritual, entre el individuo y su sociedad circundante.

Y un paso más lo da en *La dolce vita*, de la que Patrice G. Howald dirá: «La ambición profunda de Federico Fellini es desnudar el tema verdadero: el desorden de las



«Las noches de Cabiria»

diana. La lírica rebosa humanidad y en este momento Fellini encuentra la belleza real que es propiedad del espíritu y cuyos reflejos no se pueden percibir por causa de la sociedad, del materialismo, egoísmo, etc., que gravita sobre los seres nobles, puros, casi primarios, casi ángeles... *La strada* culmina la obra de Fellini iniciada en *Lo sceicco bianco* y continuada en *I vitelloni* y *Agenzia matrimoniale*.

III. DE «LA STRADA» A «LA DOLCE VITA»

En 1955 realiza *Il bidone* (Almas sin conciencia), película que quiere ser un avance en su preocupa-

almas, que, al terminar esta fiesta ruidosa y espectacular, termina, como un fin lógico, en el desenlace felliniano, la soledad.» Realizada en 1959, marca la segunda etapa de la obra de Fellini, abandonando poco a poco su impacto analítico en el hombre para concentrar su máxima atención en lo que le rodea, primero, y en lo que es la obra equivocada como consecuencia de sus relaciones con los demás seres, después.

Empieza a imponerse el barroquismo «feliniano» sin perder vigor el resto de sus constantes, y comienza a elaborar un estudio concreto de la estética cinematográfica, imponiendo un estilo nuevo como solución a su fantasía desbordante.

IV. DE «OTTO E MEZZO» A «SATYRICON»

Si *La strada* es la explosión lírica de Fellini, *Otto e mezzo* es la fantástica y *Satyricon* será la estética.

Otto e mezzo es una película delirante en la que se suelta su fantasía. El mismo indica que es una mezcla de una estrambótica visita psicoanalítica y de un desordenado examen de conciencia, en un ambiente irreal: una película melancólica, casi fúnebre, pero decididamente cómica.

Importa más en ella la circunstancia mental que la realidad circundante. No rompe Fellini con el neorrealismo, sino que le otorga categoría idealista, en un momento en que el neorrealismo empieza a quemar una etapa nueva. Es en 1961 cuando se realizan en Italia *La commare secca*, de Bertolucci; *Cronaca familiare*, de Zurlini; *Mamma Roma*, de Pasolini, y Viconti termina *Il gattopardo*. Fellini se adelanta y en un paso de gigante lleva a cabo la historia más genial de su obra creadora.

En 1964 redondea la línea de *Otto e mezzo* y deslumbra con su *Giulietta degli spiriti*, barroca, poética, surrealista, llevada hasta los extremos de lo insólito. Bellísima, deliciosamente estética, sin caer en el esteticismo ilustrado, serena, *Giulietta degli spiriti* vuelve a plantear la problemática de la soledad, de la incomunicación hasta la vulgaridad cotidiana en donde palpita el sentido poético de la esencia espiritual humana.

Tres años más tarde, en 1967, Fellini realiza un episodio de *Histoires extraordinaires*, al lado de Louis Malle y Roger Vadim. Tres personalidades distintas, incluso opuestas, llevan al cine las historias de Edgar Allan Poe publicadas entre 1837 y 1845, que el poeta francés Baudelaire, entusiasmado, difundió por toda Europa al traducirlas al francés... Fellini en su episodio se muestra extremadamente sobrio en el contar, pero allí queda su impronta mágica del que ve la realidad de la vida a través de una fantasía desbordante.

Y por fin, *Satyricon*, tercera y última etapa, de momento. La inquietud estética explota a través de un lenguaje de imágenes bellísimas. Cada plano, cada secuencia, tiene tres vertientes con tres objetivos distintos, pero que llevan hasta un vértice común. Ambientación, color y conjunto de imágenes tienen el valor de concepto; el desarrollo de la imagen, el movimiento, sugiere sensaciones; el diálogo establece nexos entre la continuidad, el espacio y el tiempo. Su contenido lo obtiene del libro de Petronio, pero sólo en parte, ya que algunas aventuras episódicas de Encolpio y Asclito son inventadas, en su totalidad, por Fellini, dejando a un lado el relato de Petronio Arbitro, aunque conservando la idea primitiva.

El Fellini de *Luci del varietà* o de *Lo sceicco bianco* es el mismo de *Satyricon*, pero para llegar a realizar esta última ha tenido que pasar por un análisis profundo del hombre y las circunstancias que lo condicionan y mediatizan, en busca de lo bello a pesar de todo; ha tenido que atravesar un período de esteticismo; un examen de conciencia para alcanzar la autén-

tica dimensión de aquello que quiere expresar. De *La strada* se llega a *La dolce vita* y de ésta a *Otto e mezzo*, para culminar en *Giulietta degli spiriti*. Desintegrando el hombre y la sociedad, Fellini ha buscado un fin de etapa glorioso en el que poder gozar de absoluta libertad, y lo ha conseguido plenamente.

V. FELINI ANTE UN NUEVO CONCEPTO DEL CINE

El examen del último film de Fellini tiene que llevarnos hasta una nueva teoría cinematográfica, cuyo primer intento es *Satyricon*. El denso contenido presentando la destrucción de la sociedad a través de una orgía sin fin, en un mundo decadente, ofrece la oportunidad de utilizar unos medios expresivos sin sujeción a norma establecida. Pero es el principio, puesto que la carga clasicista puede adivinarse y por debajo del alegre divertimento se percibe cierta irresistible disciplina a los cánones clásicos, especialmente a los de tiempo y espacio. Cuando rompe con ellos la película revienta en una desarmonía desconcertante.

De ahí que unas veces interese el contenido; otras, la forma estéticamente atrayente; en algunas, el disparatado ingenio volando por un mundo de fantasía, y, en general, el contorno que rodea a los ejes maestros de la obra, retorcidos y en ocasiones apenas perceptibles.

El proceso evolutivo de la obra creadora de Fellini ha terminado. Sus próximas películas, si es consecuente con él mismo, arrancarán de *Satyricon* y no será fácil, a partir de ahora, reconocer al autor de *La strada* o *Le notti di Cabiria*, aunque conserve, fiel a sus principios, idea cabal de lo insólito, del surrealismo, de lo barroco y de lo humano.

¿Cómo será el nuevo cine de Fellini? Una pregunta que ni él mismo podrá contestar hasta dentro de unos años. Refiriéndose a *Satyricon* ha declarado: «Si los otros films han sido opulentos, barrocos, éste es diferente, desde el punto de vista figurativo. He querido que fuera contenido, sin excesos, sin exageraciones; más esencial, más casto... He tratado, en efecto, de invertir las reglas a las que está acostumbrado el espectador desde hace años, de no recurrir a esa especie de teclado en el que las teclas se pulsaban por encargo: ahí para la risa, aquí para que contenga el aliento, allí para emocionarle. Todo esto ha terminado. A fuerza de montar los films sobre estas constantes, hemos habituado al espectador a un ritmo obligatorio, establecido, exterior. No, en *Satyricon* he querido liberarme de eso. El relato, si consigue su objetivo, debe proceder únicamente de una necesidad interior, como en un poema o en una novela. Lo que he hecho es una operación anticinematográfica y más bien arriesgada.»

No cabe duda de que Fellini es consciente de lo que es *Satyricon*. Ni ha querido engañar ni se ha engañado. Pero ha descubierto un nuevo camino concretamente cinematográfico, en contra de su misma opinión. De sus resultados podrán hablarnos sus próximas obras.



MUJER DESCARRIADA, ARREBATOS DE LA PASION, AMBIENTES REVUELTOS Y JUVENILES, COSTUMBRES LIBERRIMAS, AMOR CATASTROFICO

Entre mis numerosos prejuicios a la hora de ver una película está el que me previene contra la que centra su publicidad en una «estrella». He leído que la era cinematográfica de las estrellas había declinado, aunque el público siempre se dejará llevar de su reclamo y atractivo. Tal decían, al menos, algunos añorantes.

Pero cambian mucho las tendencias y los gustos y ahora con frecuencia se habla más de un director que de una actriz o de un actor. El llamado cine de autor—siempre existente, por lo demás—ha sustituido en buena parte al que gravitaba sobre la sugestión de un intérprete determinado.

No obstante, salvo casos muy excepcionales de verdaderos y riquísimos grandes actores, las estrellas no pasaban de ser una creación e invención de la propaganda, por lo cual lo mismo daba una que otra y resultaban intercambiables. Las vampiras de mi juven-

el film de la quincena

Por LUIS QUESADA

ANTONIO DAS MORTES, de Glauber Rocha

FINALIZADO su rodaje el pasado año, Antonio das Mortes fue presentada en el Festival de Cannes 1969, donde obtuvo Glauber Rocha el premio al mejor director, así como el «Luis Buñuel», otorgado por un grupo de críticos españoles. El film fue entonces muy favorablemente comentado, sobre todo por algunos sectores de la crítica francesa (el equipo de Cahiers du Cinema, por ejemplo). Anotamos, pues, un considerable eco en la crítica especializada, que se contrarresta en cambio con la frialdad, cuando no muestras de desagrado o aburrimiento, del público que asistía a la proyección el día en que fui a conocer la película. El fenómeno es harto frecuente, pero vale la pena, en esta ocasión, intentar desmenuzar sus causas.

Antonio das Mortes y su realizador se insertan netamente

en lo que se ha dado en llamar el «novo cinema brasileiro», fuertemente politizado, obra de intelectuales no solamente «engagés», sino también buscadores de fórmulas estéticas inéditas. No hace todavía un año, en un coloquio celebrado en Barcelona con Carlos Diegues, otro joven director brasileño, explicaba éste cómo la ambición de sus compañeros y de él mismo contribuía en hacer un cine fuertemente enraizado en la tradición, el folclore y las esencias del pueblo brasileño, que fuese a la vez denuncia de una situación social anómala, revulsivo de las conciencias del país y manifiesto de su generación ante Europa, empleando nuevas formas de expresión.

Esto es demasiado pretender. Efectivamente, parece que el espectador medio brasileño no «entra» en las intenciones y problemáticas de estas películas

tud, igual que las otras múltiples variantes y los diversos tipos, solían atenerse a fórmulas fijas y convencionales y se podían encontrar y fabricar a millares.

Igual ocurre con el resto de las artistas—como se las llama popularmente—más o menos actuales o vigentes en la moda cinematográfica. Lo mismo da una que otra. Sin embargo, según parece, una vez que las productoras se han gastado el dinero en la propaganda, el público se interesa por el encanto de aquella mujer, objeto de publicidad, ni más ni menos encantadora, en el mejor de los casos, que tantísimas otras. Porque es verdad que los tales y consabidos encantos se hallan muy repartidos y es verdad que son, al mismo tiempo, manifiestos y secretos, de reconocimiento unánime y de pasión personalísima.

Digo esto porque los carteles que pregonan *La verdad*, película que he visto en los últimos días y cuyo éxito de público pude comprobar, resaltan, como es tópico en el panorama actual, a Brigitte Bardot, quien se me aparece mujer monilla, como ya sabía, y mejor actriz de lo que suponía, que es lo que me interesa, pues en cuanto a lo primero veo a diario docenas y centenares de mujeres más monas y de mayor encanto.

Primeramente, le va muy bien el papel de muchacha que tira al monte y un tanto amoral. Este tipo de mujer ligera en sus costumbres, sobre todo en las amorosas, y que acaba trágicamente, víctima de una pasión tormentosa, que en cierto modo la redime, se ha descrito a menudo a lo largo de la gran novela europea moderna, especialmente la de finales del siglo pasado y principios de éste.

Zola, Tolstoy, Eça de Queiroz, nuestro inmenso Galdós, amén de otros novelistas de parecido y justo renombre, son autores insígnies que jalonan el tratamiento de aquellos temas pasionales y psicológicos de la mujer descarriada y del amor dramático. El cine no ha dejado de tratarlo tampoco, como es natural. Recuerdo alguna película italiana de estos últimos años que aborda el tema—tema en su aspecto más amplio—con vigor y eficacia expresiva.

Clouzot logra, a mi juicio, una película magnífica, llena de excelencias de muy diverso género, rigurosa y seria, ateniéndose a unos módulos que pueden considerarse clásicos en el cine. Colaboran con él en un guión complicado, llevado con tino y virtuosismo admirables, Simone Dricu, Jerome Geronimi, Michèle Perrein, Vera Clouzot... y alguno más quizá. Como se ve, siendo una colaboración tan compleja, no puede ser mejor coordinada, pues parece conservar coherencia y unidad de sentido e inspiración. La colaboración de dos personas se me antoja un secreto, pero la de varias me parece de máxima dificultad.

Muchas películas de proceso judicial se han podido ver en el cine, pero muy pocas tan concienzudas y tan veraces, aunque no deja de haber algún que otro efectismo en el juicio.

A través de lo que dicen, exponen y explican el fiscal o los abogados acusador y defensor asistimos a la reconstrucción de los hechos, con escenas, en efecto, retrospectivas, enlazadas con naturalidad y donde juegan, como en otras ocasiones, presente y pasado reciente.

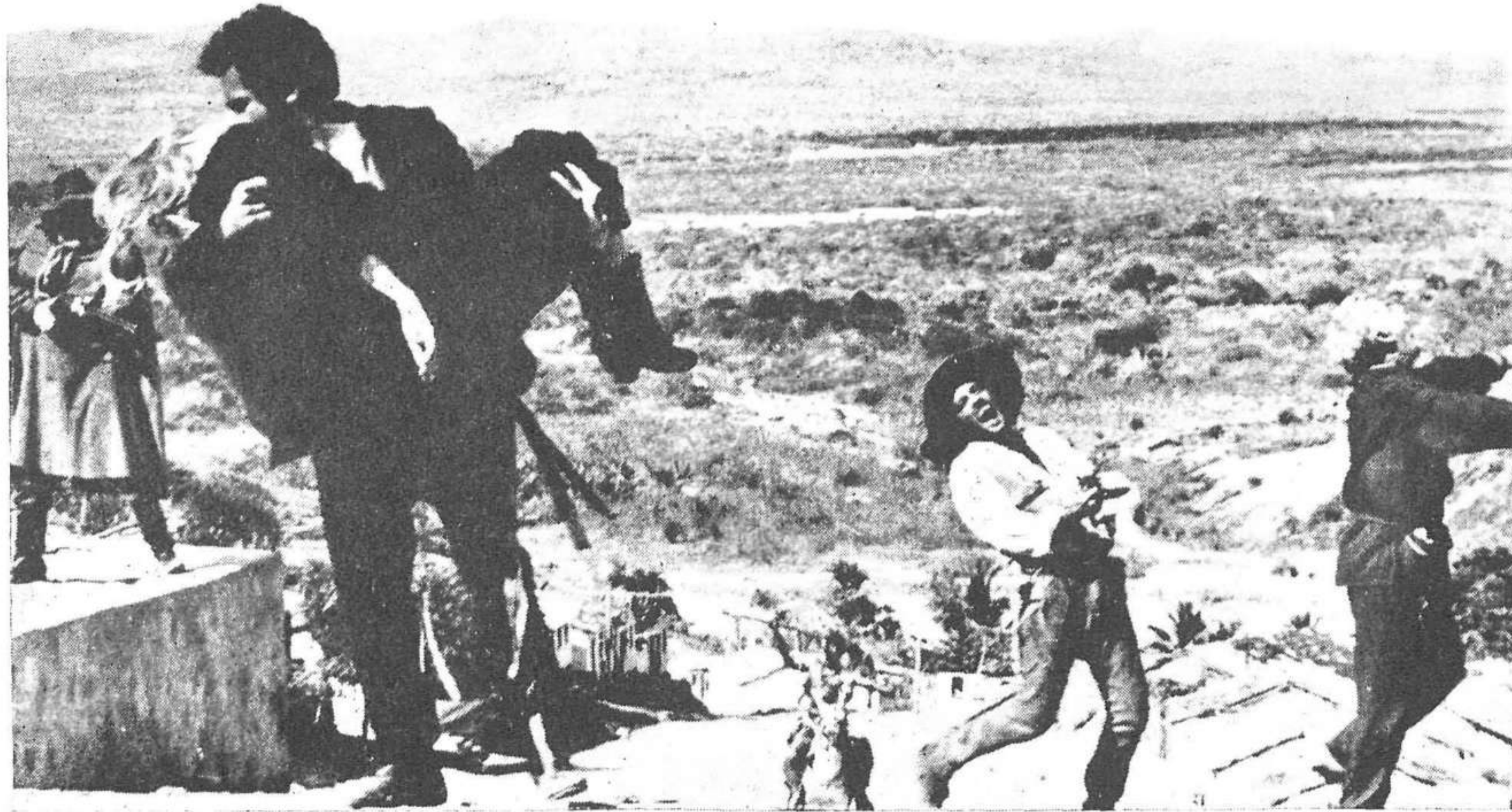
¿La protagonista ha matado por celos? ¿Había sido amada por su víctima, hasta qué punto, con qué ánimo e intenciones? ¿Se trata de un crimen pasional al que no faltan atenuantes? ¿Hay arrebatos o, por el contrario, premeditación y simple afán de venganza por parte de la homicida? La conducta de ella, ¿es tan reprochable? La pasión de él, ¿clara o turbia...?

He aquí unas cuantas de las interrogantes a las que se pretende responder en una doble acción: la de la vista del proceso y la acción verdadera o propiamente tal.

Y el mérito, para mí, entre otros, radica en que esta última muestra la suficiente ambigüedad, dentro de la fuerza indudable de ciertos episodios, como para dar lugar a varias y contradictorias conjeturas y a interpretaciones diversas y opuestas. Con lo cual queda dicho que se observan aquí y allá rasgos de hondura y de verdad en las psicologías y en las pasiones.

Los ambientes son los del París estudiantil, bohemio y existencialista, término éste que nunca dejó de ser vago, de hace diez o doce años. Algún comentarista, que en este asunto del tiempo y de las costumbres hila muy delgado, tacha quizá de anacronismos tales ambientes, aduciendo que en el año que se rueda *La verdad* ya no hay tipos como el joven vagamente nihilista que tiene una cuerda en la mesilla de su habitación por si se le antoja ahorcarse; o algún otro que responde tal vez a una tipología muy concreta de lugar y ligeramente anterior. Me parece demasiado. Psicológicamente, se presentan como tipos muy convincentes, ya que personajes de este género y estilo vital, aunque con rasgos diferentes, claro está, pueden echarse de ver en épocas distintas, al menos en nuestro tiempo, tomando la expresión en sentido muy lato. Dostoyewsky dibujó algunos que permanecen.

De cualquier forma, aunque un poco literaturizados o teatralizados, Clouzot los ha plasmado con sobriedad. Los actores casi todos son excelentes. El personaje de la hermana de la protagonista, con la que al cabo va a casarse el joven y ambicioso compositor, lo incorpora Marie José Nat, de fina expresividad. Los otros actores son muy conocidos y de primera categoría en el cine francés. Sami Frey, en su papel de amante que se arrebató y que duda, muerto, al fin, por su amada, está magnífico.



por su enfoque intelectual y especial estética. Pero al público europeo tampoco le interesan, ya que desconoce justamente la problemática y no llega a captar las intenciones del realizador. El espectador español sólo ve en Antonio das Mortes un film folclórico montado un poco a lo gran guignol, esperpéntico

e incomprendible en sus claves. Sólo un grupo de críticos de cine, interesados y conocedores de estas problemáticas y sus expresiones cinematográficas (por conocer otras obras del cine brasileño) llegan a calar en la historia y su trascendencia.

Antonio das Mortes es una

película fallida en su intento de comunicar al hombre de la calle, dentro y fuera del Brasil, la carga ideológica que lleva dentro. Por lo mismo, al fallar este intento, resulta incomprendible, si no grotesco, el tono casi irreal, repetiré: guignolesco, de su tratamiento.

En este sentido me parecía

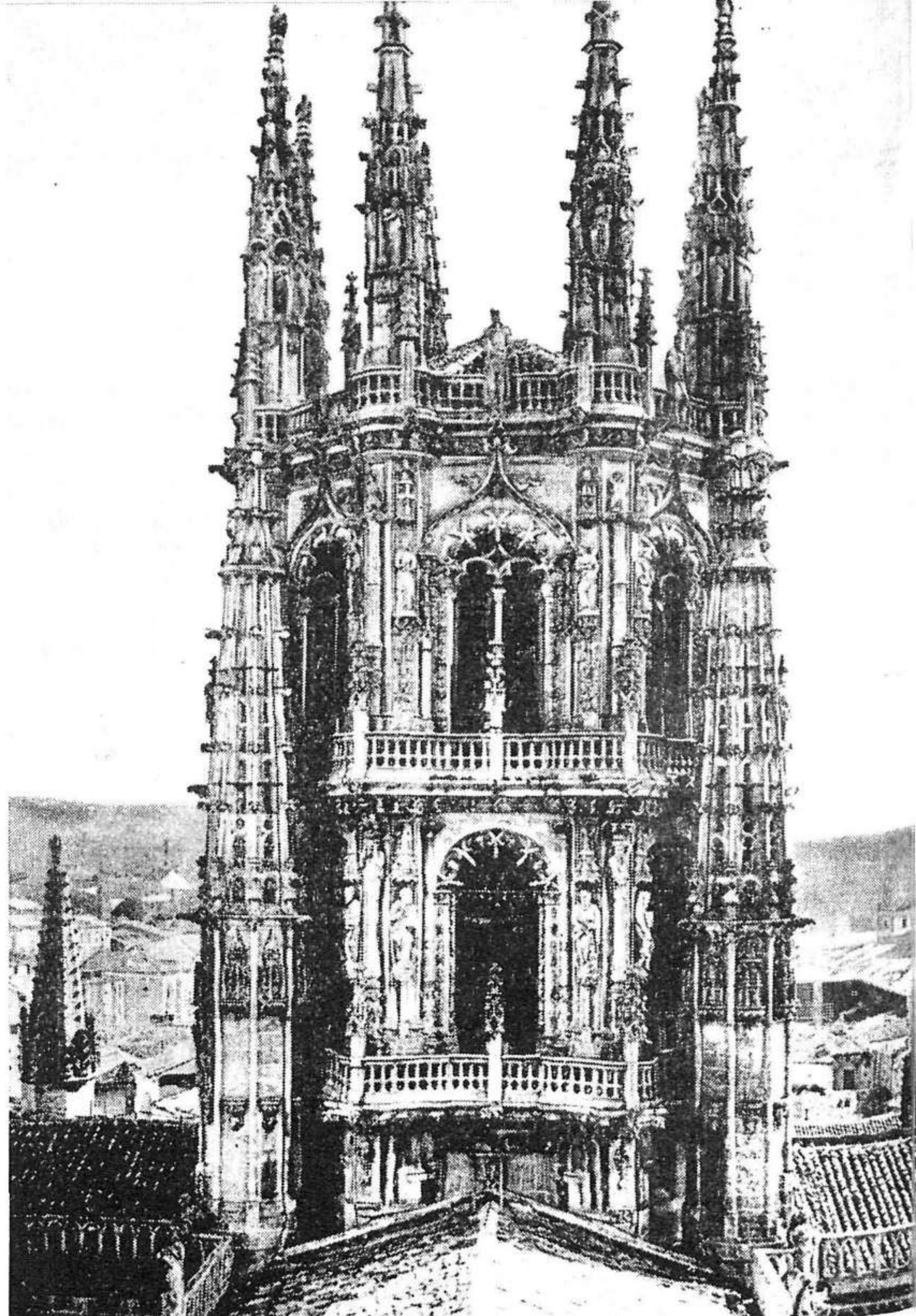
más directa e interesante *Deus e o Diabo na terra do Sol*, porque en ella, Rocha narraba, con cierta torpeza a veces, pero con sinceridad y desgarró, una historia de gentes primitivas cautivas de la ignorancia, el fetichismo, la miseria y la crueldad. El mundo del «cangaço» estaba más visible en aquella película que en ésta, en la cual, sin embargo, el personaje principal es el mismo: el matador de «cangaçeiros», Antonio das Mortes.

No me llegó a conmover ninguna escena, ni siquiera aquella en que el fornido matador a sueldo, medita sobre su pasado y su conversión, de hinojos ante el altar. Por exceso de intelectualismo y de frialdad, el film deja fuera al espectador que lo ve todo desde la barrera, sin penetrar en el mundo hostil del «sertão» y de los hombres que lo pueblan.

Dos extremos, pues, de juicio: el del hombre simple, espectador de cine, que se aburre en grande, ante un lenguaje inédito, distante y frío, a pesar del uso y abuso del folclore, del sonido directo, de las situaciones límite..., y el del intelectual o especialista del cine, que ve en la película de Glauber Rocha un brillante ejercicio estilístico-político-social-folclórico-etc. Posiblemente haya un justo medio en el que se encuentren espectadores de domingo arrastrados de entusiasmo por el ejercicio brillante y colorista que contemplan. Para ellos va mi esceptico aplauso.

LAS TRES GRANDES CATEDRALES DE LA ALTIPLANICIE ESPAÑOLA

Por CARLOS AREAN



Burgos. Címborio de la catedral

I

NUESTRO gótico recoge a veces la mejor influencia europea, caso evidente en León, se viste otras con un ligero ropaje alemán, fuente de inspiración menos patente, pero visible en parte en Burgos, y se nos muestra totalmente ibérico en la solución casi horizontal de Toledo.

Las catedrales de estas tres ciudades se hallan entrañablemente unidas a nuestro ser nacional. Una apreciación superficial insistirá en la influencia francesa, y ello es evidente no sólo en la «francesa» León, sino también en Burgos y en Toledo, si nos atenemos tan sólo a la planta y a los detalles ornamentales. La planta de la catedral de Toledo puede hacernos pensar en la de Notre Dame de París y la de Burgos en las de Pontigny y Coutances. El parecido existente entre las plantas de Reims y León, se ha convertido ya en verdadero tópico. No olvidemos, no obstante, que la doble girola de Toledo no tiene coberturas trapezoidales como la de París, ni que en el juego de proporciones de su plano, Reims es más alargada que León.

En donde lo diferencial de Burgos y Toledo es—sea cual sea su planta—evidente al primer golpe de vista, sin que resulte precisa ninguna disquisición erudita, es en la renuncia a la verticalidad, amortiguada primero y enmascarada más tarde en Burgos, y prácticamente inexistente en Toledo. En este aspecto, con máxima luminosidad y escasa matización, España crea en Toledo íntegramente y en Burgos de manera parcial, su propio espacio, que no es una sugerencia de la Isla de Francia, ni un recuerdo de Al-Andalus, sino una síntesis tan fructífera en el orden estético, como la que a lo largo y a lo ancho de toda nuestra geografía se estaba realizando en el orden racial y humano, al fundir nuestra sangre celtibérica con la de nuestros hermanos árabes y bereberes, portaestandartes de la epopeya islámica.

II

La catedral de Burgos se comenzó en 1221 y estaba terminada en su estructura fundamental en 1260. Para nosotros, los españoles, es desde un punto de vista histórico, nuestra máxima catedral, supremo santuario de Castilla la Vieja, en el que reposan las cenizas del Cid, aunque en finura, armonía y belleza arquitectónica la supera León y en españolismo constructivo Toledo. Se cree que uno de sus arquitectos fue el maestro Enrique, el cual es posiblemente el mismo maestro Enrique que se sabe que en el momento de su muerte, en

1277, estaba dirigiendo la catedral de León. La iniciativa de la obra se debe al gran rey de Castilla Fernando III el Santo y al obispo de Burgos Mauricio. El rey había contraído matrimonio en la vieja iglesia en 1219. Dos años después logró ver convertido en realidad su deseo de que sobre el antiguo emplazamiento se iniciase la construcción de una nueva catedral. No se sabe quién fue su primer arquitecto, pero no cabe duda de que conocía a fondo el gótico francés, aunque no se haya inspirado directamente en ningún edificio transpirenaico completo.

El sintético juicio de Lamparez sigue siendo el que mejor caracteriza a la más venerable de nuestras catedrales: «Es un monumento de estilo ojival puro, pero sólido y un tanto arcaico.» No cabe duda de que tanto la solidez como el arcaísmo correspondían bien al alma española. Por dichas causas la catedral burgalesa es estilísticamente casi tan nacional como la toledana. Tiene tres naves y un crucero muy alargado. La girola ofrece una cobertura notable. Sus tramos son trapezoidales, cosa lógica, dada la curvatura, cuando no se quiere acudir al expediente de alternar un tramo cuadrangular con otro triangular. Estos trapecidos en vez de cubrirse con crucería simple, es decir, con cuatro medios nervios reunidos en la clave, se cubren con cinco. Habida cuenta de que el lado exterior del trapezoido resulta demasiado largo, el arquitecto temió que ese plemento triangular externo fuese extenso en exceso y lo dividió en dos mediante un nervio suplementario, que va desde la clave hasta el punto medio de ese lado más largo. Ello presta un ritmo muy movido a esta cobertura.

En tiempos flamígeros, primero, y en tiempos platerescos, luego, la catedral de Burgos fue remozada, pero sería un auténtico sacrilegio pensar que ello le haya hecho perder un ápice de su belleza gótica. Las nuevas obras se comenzaron con la primera mitad del siglo xv y se terminaron, en lo esencial, en 1567, con la erección en la intersección del crucero, del címborio de Juan de Vallejo. Su cobertura en octógono, en el que se inscribe una primera estrella que lleva a su vez inscrita una segunda, cuyos ángulos exteriores tocan los interiores de la anterior, es uno de los más maravillosos encajes de piedra de todos los tiempos. Su espíritu e incluso su procedimiento constructivo son estrictamente góticos. Muy bellas y dignas son asimismo las airoas torres finamente caladas, terminadas en 1450. Es posible que haya en ellas influencia de las de Ulm y Regensburg, cosa explicable si se tiene en cuenta que Juan de Colonia, arquitecto que, tras una larga interrupción, les dio

su acabado final, era alemán. La capilla del condestable Pedro Fernández de Velasco fue añadida con su riqueza flamígera a fines del siglo xv, y es una nueva iglesia, a la que se entra a través de la girola. Fue realizada por el maestro burgalés Simón de Colonia, hijo del recién citado Juan de Colonia.

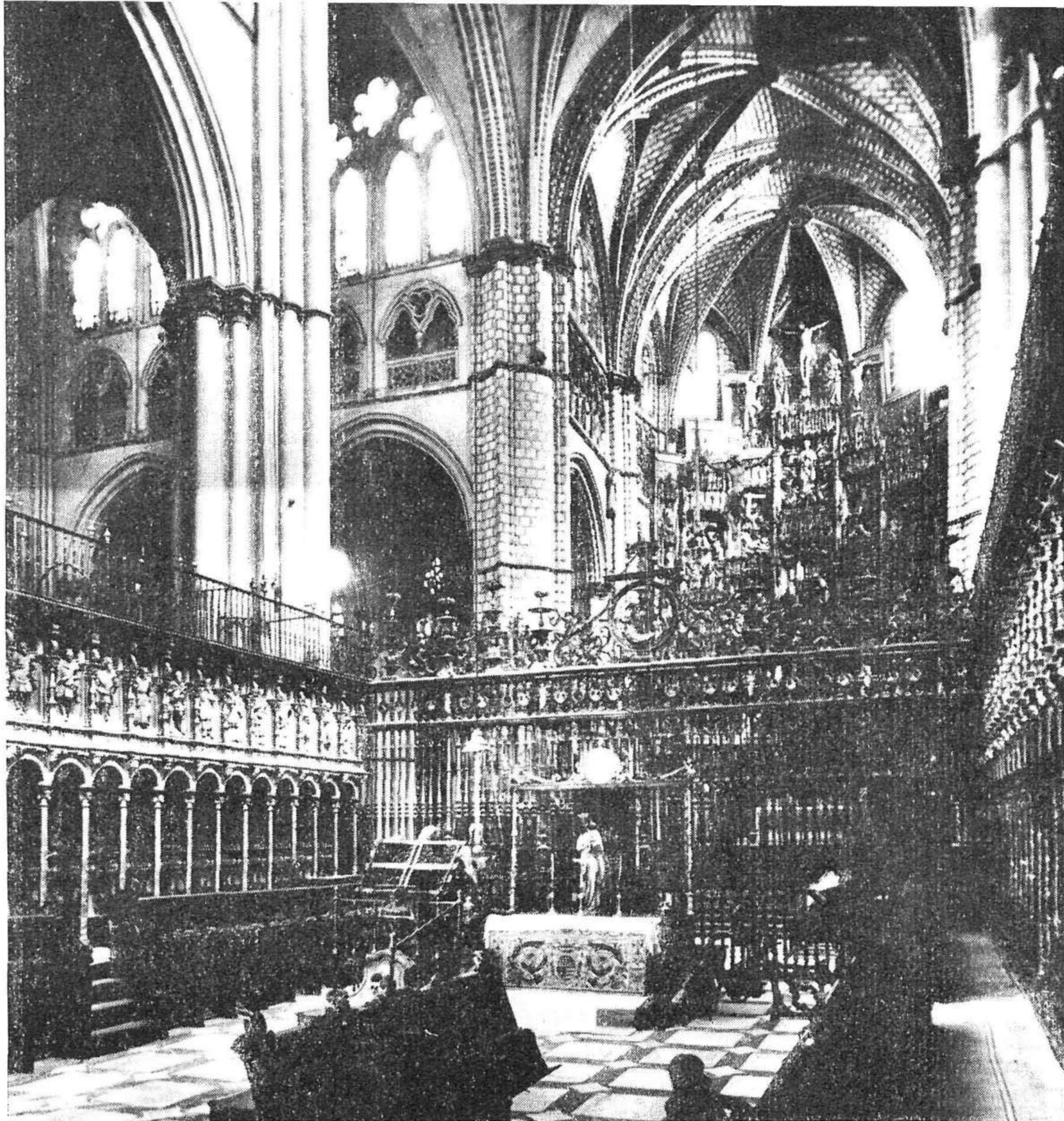
III

Para captar lo que en su voluntad de conformación espacial representa la catedral de Toledo, poco podrá ayudarnos la descripción erudita.

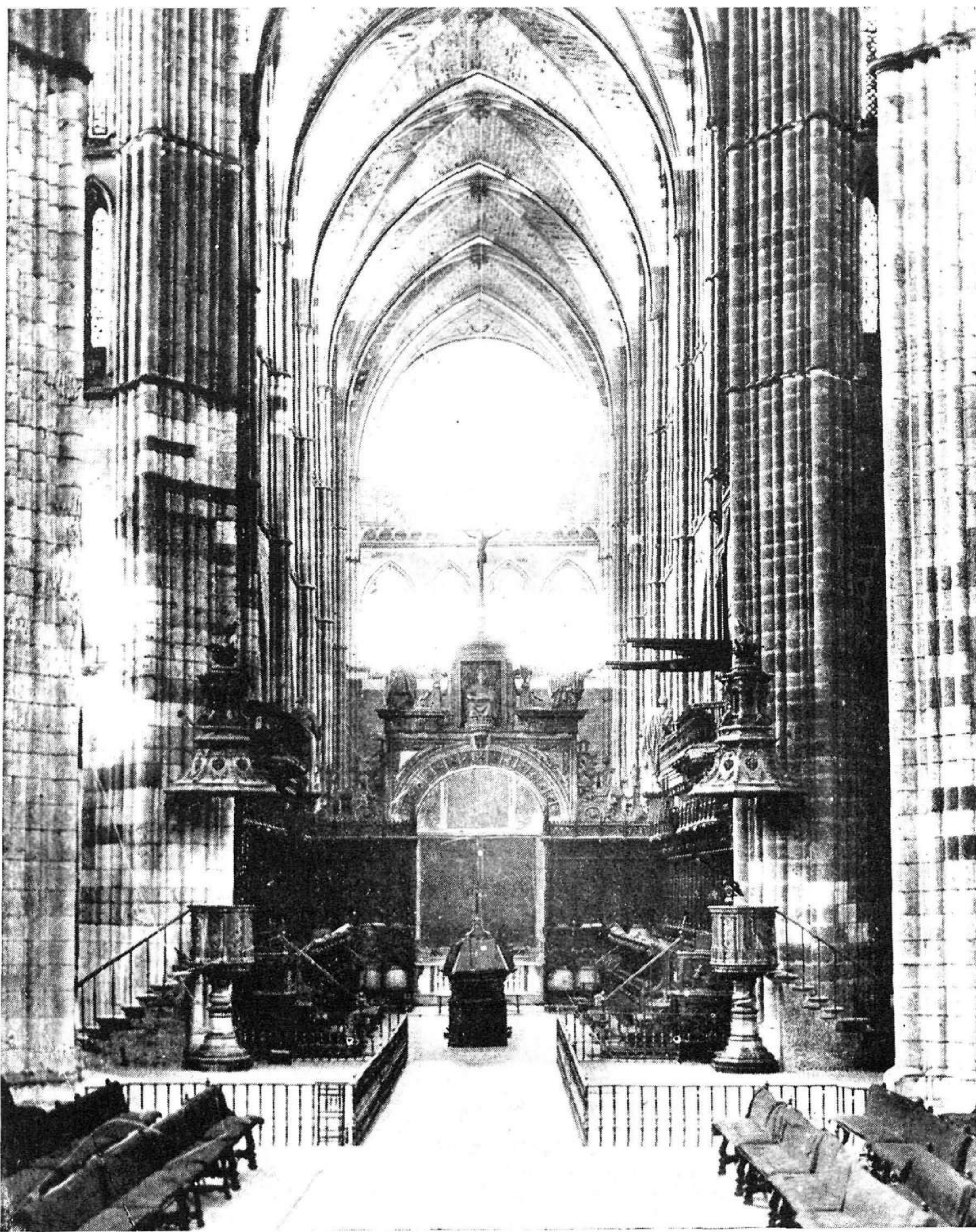
Su primer arquitecto fue el maestro Martín, quien dirigió las obras desde 1227 hasta 1234. Luego, desde esta fecha hasta su muerte en 1291, las dirigió Pedro Pérez. Tiene cinco naves de altura escalonada como en Bourges y un crucero que no sobresale al exterior. Las naves intermedias llevan un triforio encima, cuya arquería lobulada denota influencia árabe. Su más notable peculiaridad constructiva es la manera de cubrir la girola, alternando tramos rectangulares y triangulares. Las capillas adosadas son así algo más grandes y de planta semicircular cuando se abren sobre rectángulos. Menores cuando lo hacen—caso en el que la planta es cuadrada—sobre triángulos. La torre, cuya pareja no llegó a construirse, fue añadida en el siglo xv.

Más allá de la anterior descripción está el hecho de que la catedral de Toledo pertenece a una modalidad estrictamente española de gótico horizontal. El entronque de las naves y la escasa acentuación de la verticalidad de la central, en proporción a las otras cuatro, hace que el espacio, más que comprimirse hacia lo alto o rejonear el suelo para volver a ascender, se extienda en fluidez lateral, sin entreverar con notas de ansiedad su reposo perfecto. Es la menos nórdica de todas las grandes catedrales y predomina en ella la confianza en el hallazgo de un saber de salvación. Hay también en ella un equilibrio pesante, de ritmo espiritualmente arquitrabado—a pesar de que las cinco naves se cubren con bóvedas de purísima crucería simple—, que conserva incluso un lejano regusto clásico en la manera como se realiza la distribución de la luz. Ello bastaría para indicar que es la más española de las catedrales, no sólo en procedimiento constructivo y en recuerdos árabes adjetivos, sino en espíritu.

Entre nosotros, el sustrato siriacopersa de nuestra cultura, no es uno más entre los tres que componen la del Occidente Europeo, sino tal vez el fundamental. Ello es natural en virtud de esa fecunda convivencia con el Islam,



Toledo



León

de la que Toledo, Ciudad de las Tres Religiones y sede de la Escuela de Traductores, fue un símbolo consolador en su tolerancia y en su deseo de integración. Resulta, por tanto, especialmente significativo el hecho de que la catedral de Toledo se debiese a la iniciativa de Rodrigo Jiménez de Rada, hombre de universal cultura europea, que había estudiado en París a finales del siglo XII y que parece ser que ya entonces concibió allí la idea de dotar a España de una catedral «diferente» e íntimamente adaptada a nuestra variante regional de la voluntad de conformación espacial europea. A pesar de ello, no fue él, como insinuaron el marqués de Cerralbo y el padre Fita, el autor del proyecto, sino su inspirador.

IV

La Pulchra Leonina es la más delicada de nuestras catedrales. Es asimismo la más francesa del mundo, incluidas todas las de la propia Francia. Es pura luz y pura fragilidad, a pesar de que ha sabido resistir varias veces el fuego y el agua, cosa que tal vez no lograrían otros edificios más sólidos. Hubo una época en la que se supuso que las obras se iniciaron bajo los auspicios del obispo Manrique de Lara, en 1204. Hoy parece más acertado suponer —y en esta tesis coinciden Gómez Moreno y Pijoan— que las obras se comenzaron después de 1254, fecha en que fue nombrado obispo don Martín Fernández. Como en 1280 estaba prácticamente terminada, resulta que se construyó en tan sólo veinticinco años o algo menos. La profunda unidad estilística, es una prueba más en confirmación de esta hipótesis de comienzo tardío y rapidísima construcción. Se sabe que uno de los arquitectos fue Enrique. No existen documentos sobre su nacionalidad, pero el hecho de que su hija se llamase Elisabeth ha permitido suponer que tal vez fuese francés. Prueba más concluyente en favor de esta nacionalidad francesa del maestro Manrique la constituye el purismo del edificio, en el que no falta una sola característica del gran gótico francés del siglo XIII. Se trata de una linterna de tres naves, de dimensiones más bien reducidas. La planta es, casi sin variaciones, la de la catedral de Reims, aunque reducida en longitud a cuatro quintos de la que le sirvió de inspiración. El crucero no se acusa al exterior y tiene una característica muy notable: en su parte más próxima a la fachada principal, tiene como habitualmente sucede, una sola nave lateral, pero en la que da hacia la cabecera, tiene dos en vez de una. Se trata, por tanto, de un esbeltísimo crucero asimétrico de cuatro naves, aunque la última quede como embebida en el juego de la girola y en el ritmo de sus cinco capillas absidales.

El triforio es enteramente traslúcido. La superficie total de vidrieras es de 1.800 metros cuadrados. La Pulchra Leonina es así—si se exceptúan algunas construcciones recientes de esqueleto metálico—el edificio del mundo que tiene una mayor proporción de superficie traslúcida. Las paredes no existen, y lo único que se ve cuando se penetra en su interior es la gloria inmarcesible de su vidrieras. Aquí, más que en Amiens o que en Chartres, consiguió el gótico francés convertir en realidad su maravillosa ambición de hacer que la piedra desapareciese como envoltura tangible y de que la luz fuese la verdadera forma arquitectónica primordial que nos espiritualiza y envuelve.

Los pilares son esbeltísimos, pero tienen, no obstante, el grosor suficiente para que se aloje en ellos el triforio traslúcido. Las torres van adosadas a los lados de la fachada, en vez de hallarse una sobre el comienzo de cada nave lateral. Esta mayor separación contribuye a la amplitud serena del exterior. Se sabe que con el maestro Enrique colaboró un segundo arquitecto llamado Juan Pérez, quien era español, y continuó solo la obra desde 1277, fecha de la muerte del genial constructor, hasta el momento de su terminación. Del arquitecto que antes de Enrique inició los trabajos nada se sabe. La restauración que en el siglo XIX hizo Madrazo, cuando la exquisita maravilla se hallaba en peligro de desmoronarse, fue técnicamente perfecta, y tuvo además la buena cualidad de no añadir al conjunto un solo elemento extemporáneo.

V

¿Qué representan estas maravillas góticas de Burgos, León y Toledo en relación con nuestro espíritu nacional? ¿Se inventó en ellas España su propia voluntad de conformación espacial? ¿Se hallaban condicionadas ya por nuestra anterior evolución visigótica, ramiriese, romántica y cisterciense? ¿Es posible seguir a través de ellas una línea evolutiva que a través del puente estrictamente español del plateresco,

desemboque en nuestro barroco supranacional? Cada una de estas interrogantes exigiría un nuevo artículo. Creo, no obstante, imprescindible dejar constancia de que las aparentes diferencias entre nuestras tres máximas catedrales castellanoleonesas no resultan arbitrarias, sino que se anclan en estratos muy profundos de nuestro propio espíritu. A lo largo de nuestra Edad Media estaba inventando España su variante personal del espíritu de Occidente. En ella cabían por igual la ansiedad nórdica y un afán de equilibrio provocado por la necesidad del hombre hispánico de poder sentirse protegido tan envolventemente como el islámico en sus mezquitas.

No se realizaron en la España románico-gótica obras enteramente cerradas sobre ellas mismas, porque ese camino de la intuición espacial se hallaba reservado a nuestros antepasados de Al-Andalus, quienes no habían recibido el fermento de las invasiones germánicas. Nuestros otros antepasados, los que en la España cristiana terminaron de estructurar nuestro ser nacional, podían mantener una nostalgia de los equilibrios mediterráneos y otra nostalgia mucho mayor aún de las matrices protectoras de las mezquitas. A pesar de ello, o hicieron obra estrictamente europea, dado que habían elegido por vocación ser europeos, o limaron las tensiones del gótico en una horizontalidad en la que confluyen por igual los ecos espirituales de los templos arquitrabados griegos y la musicalidad envolvente en sus resonancias de caracola marina, característica de algunas mezquitas. En el primer caso surgió la Pulchra Leonina, la más francesa de las catedrales del mundo, la más europea por tanto y una de las más españolas por eso mismo, dado que España es también por vocación y libre elección, una de las más representativas provincias del Occidente europeo. En el segundo caso surgió la compleja Toledo, con su mezcla de estilos y su deseo impetuoso de ser simultáneamente santuario cristiano, templo griego y mezquita islámica. En el fiel de la balanza se halla Burgos, europea en su estructura, pero con una tensión desrealizada en la filigrana de sus nervaduras, que le permite remansar la fiebre expansiva y alzar un cimborrio que al igual que la cúpula de la bizantina Santa Sofía, más que dispararse hacia Dios, parece hallarse simplemente colgado del cielo «con una cadena de oro».

Así ratificó España en piedra y cristal su cristianismo y su europeidad diferente. Las viejas piedras no sólo son el libro de la Historia, sino también la radiografía de la sociedad cuyos hombres las labraron. España deja transparentar en ellas—tanto en sus tres máximas catedrales góticas como en la románica Compostela o como en su imaginería y su pintura entrañables— toda una manera personal, compleja, sintética, de estructurar en su pensamiento la imagen del mundo y de intuir el espacio. Son así arte y servicio, documento cultural sobre un alma colectiva y bella objetivación de esa misma alma en piedra y cristal.



MARIA ANTONIA DANS ENTONA EL HIMNO A LA ALEGRIA

Por LUIS LOPEZ ANGLADA

GALERIA *Kreisler*

MADRID - MARBELLA

COLECTIVA
DE LOS PINTORES
Y ESCULTORES
DE LA GALERIA

SERRANO, 19 - MADRID-1
TELEF. 226 05 43

¿E S naif o no es naif? El poeta se resistía a emplear esta palabra, que tan poca gracia le hace. Pero los tiempos son así, y lo naif se encuentra ahora en plena alzaprima. Maria Antonia Dans no se preocupa mucho por las palabras. A ella lo que le interesa es la realización de la pintura, y nos contesta después de haber pensado un instante la respuesta.

—Lo naif deforma las medidas. Lo que le pasa a lo mío es que tiene alegría.

Fraga Iribarne, que a veces hasta ha escrito sobre pintura, dijo de estos cuadros de Maria Antonia Dans:

«Hay una tristeza radical, al lado de una alegría dionisiaca, en esta pintura vitalista e immanente.»

Es bueno que los pintores preocupen a políticos y a poetas. A Maria Antonia Dans lo que le ocurre es que todavía le dura en las venas ese mágico impulso de los gallegos que salen de su país en busca de aventuras, y en lugar de dejarse apalear, como quijotes, ironizan y observan lo que pasa a su alrededor. Ella había nacido en Oza de los Rios, cerca de Betanzos, y al «final de un terraplén había una cruz, porque allí el tren había matado a un hombre», y afirma: «Nosotras jugábamos alrededor de la cruz.»

Seguramente sigue jugando alrededor de muchas cruces, y por eso Fraga veía juntas la tristeza y la alegría, y ella mira al mun-

do como queriendo que se le convierta todo en juego de colores y anécdotas. Hasta el poeta José Hierro, que sabe mucho de esto de la pintura, se vio en la necesidad de decirle:

¡Si el mundo fuera como el mundo
que ven tus ojos; la retama
dorada, el carmin, el azul
pulsando sus mágicas arpas!

Lo gallego en los cuadros de Maria Antonia lo vemos más cerca de lo que tiene de dulzura y de amor por la vida su tierra que de la tristeza y la «morriña», de la que no hay más remedio que hablar. Estas mujeres, estas niñas con muñecas, estas escenas de conversación cotidiana que nos enseña, están pintadas con el gusto de quien lo ha visto y no se resigna a que los demás no se percaten de lo bello que es esto de vivir todos los días la vida corriente.

La alegría
me ha dado los buenos días,
y tus niños, Maria Antonia,
me miran como locos desde el cielo
asomándose a las ventanas de tus cuadros

Esto se lo dijo Gabriel Celaya, que también se dio cuenta de que había algo real y mágico en estas gentes pintadas por su mano,

y uno siente, estupefacto, algo del susto que da Dios cuando nos mira a lo profundo.

¿Y qué sientes cuando pintas, María Antonia? ¿Cuál es tu actitud ante el arte? ¿Puede una mujer abrirse paso en España?

María Antonia Dans, a la que la suavidad gallega convierte en una deliciosa interlocutora, que no se molesta por muchas preguntas que se le hagan, nos afirma que lo que le ocurre es que, a la hora de sentir la neurastenia porque la obra de arte se resiste o porque son muchas las horas de trabajo, lo que ella quisiera es olvidarse de que tiene que pintar y dedicarse a eso tan sedativo que es vivir.

Ahora anda preocupada por un nuevo sistema que han inventado algunos pintores para convertir los cuadros en materia de regalo social. Temblarán, a no dudarlo, las editoriales que comercian con las grandes ediciones de lujo para aquello de la elegancia social. Estos pintores han preparado su ofensiva artística, y a nosotros se nos van los ojos detrás de una breve tabla en la que María Antonia Dans ha puesto mucho de ese cosquilleo que le nació mirando el mar en Betanzos.

—Para una mujer todo son dificultades para triunfar. Lo de la sensibilidad es distinto.

La tarde cálida de julio se cuele por el estudio de María Antonia. Ella, que limpia los pinceles en su propia bata de trabajo, se mueve por entre los cuadros como si se le hubieran ido pegando caprichos abstractos y colores desprevenidos. Esto de los colores ha sido tema para que los críticos dictaminaran sobre su pintura. Y el llorado Sánchez Camargo, que se había dado cuenta a tiempo «del dulce corazón que conoce que la verdad se halla en alguien que existe y pasa inadvertido», había dicho:

«Tan bien dispuesta queda la materia, tan apurada en términos, tan trabajada hasta conseguir extraer su jugo íntimo y esencia, que parece que están los colores puestos en la tela por arte de birlibirloque.»

Birlibirloque y romería, la tienda de telas y la máquina de coser, el campo y los niños, el burrillo que ella vio subiendo las colinas de Oza y el escaparate de la confitería, al que María Antonia se asoma con nostalgia de sus tiempos de niña, cuando un escaparate de confitería era toda una promesa de bienaventuranzas.

Los cuadros pasan y pasan, traídos y llevados por la mano de la pintora, que, en tanto nos los muestra, nos habla de la última boda de rumbo y de cómo riñó con un novio para hacerse pintora, y de todo lo bueno que es hablar con la sincera explicación de quien ve la vida con ojos acostumbrados a mirar el mar.

No. Seguramente no es naif la pintura de María Antonia Dans. Ella no tiene por qué fingir infantilismos, ni deformar medidas, ni hacerse la ingenua. Su pintura está elaborada, trabajada en firme, conquistada hasta llegar a la hora de la neurastenia y de la evasión hacia la vida. Luego los periodistas le cambian las cosas que ella dice, pero la pintora no se enfada, porque sabe que, digan lo que digan, siempre habrá un poeta dispuesto a entender lo que quiso decir y a comprender su actitud. Sin ir más lejos, Angel González vino a escribir:

Para ti, la manzana;
para mí, la alegría
de morderla; para todos,
su piel, su carne fresca, su perfume.
Y si se oye un susurro a ras del suelo...,
pisala y no hará daño:
para mí, para todos, para ti, la alegría.

Se ha escrito mucho sobre María Antonia Dans, y pensamos que aún ha de escribirse más, porque hay pintores a los que se les admira y se les elogia el talento y se les envidia la maestría, pero hay otros —y aquí entra nuestra protagonista— en que nos deja algo extraño en los ojos, que se nos cuele para los adentros del espíritu y nos obliga a darle vueltas y a pensar que hay algo más que técnica y que imaginación en los cuadros. Y que la poesía no es sólo cuestión de versos y palabras, sino que cuando se moja el pincel en una gota de emoción —emoción por la vida, amor por lo que nos rodea— ya no se puede borrar de allí, por mucho tecnicismo que queramos darle a las palabras. Por eso los poetas han cantado, como cantarían los pájaros delante de los cuadros de María Antonia, y los ministros se han olvidado del último dictamen administrativo, y los críticos, que por regla general aguzan la vista y el ingenio para explicar lo inexplica-



ble, se dejan de sutilezas y dicen lo que han visto, yéndose siempre hacia los cerros de la poesía.

Y qué más quiere el escritor que llegar a esta conclusión. Para él la tarde de julio en que la ha visitado en su estudio de la

calle Álvarez de Castro le ha dado motivo más que suficiente para cerrar los ojos y abrir los oídos, porque por ellos, sin querer, mientras oía hablar a la pintora, le iban entrando las melodías del himno a la alegría.

MARTINEZ NOVILLO

Por A. M. CAMPOY



EVOCO al Martínez Novillo de hace veinte años frente a un cuadro suyo de aquella época: un paisaje entre rústico y urbano de no sé qué lugar de Castilla, en ocres y tierras de un realismo literal, sucia cal en las casas, bajo cuya cáscara asoman los adobes, y un cielo grisáceo que ya anticipa los argentados grises de las etapas posteriores del pintor. Es un cuadro simple, más bien esquemático, en cuyos vigorosos trazos es fácil advertir un sentimiento lírico del paisaje, el cual, para poetizarse, no necesita decorarse con elementos intencionadamente poéticos. Aquí no hay más que unas casas solitarias.

Hace veinte años, Cirilo Martínez Novillo era un pintor que buscaba su propia expresión, y que, buscándola, iba de una posibilidad a otra sin quedarse decididamente en nin-

guna. Tenía mano ágil, ojos seleccionadores, intuición de lo verdaderamente plástico, y una paleta que naturalmente se vertía en mitigados expresionismos. Le interesaba todo: el paisaje urbano y la figura (Martínez Novillo es autor de retratos magistrales, como el del pintor Juan Barjola), las playas de cambiante luz, los pueblitos castellanos, el campo desnudo, y en su taller ensayaba estudios de calidades componiendo deliciosos bodegones. Era entonces uno de aquellos vocacionales pintores de la llamada «escuela de Madrid», como sus amigos Alvaro Delgado, Redondela, García-Ochoa.

Después le llegó su hora de París, la ampliación de su horizonte de pintor, pero, cabalmente, a medida que se adentraba más y más en el quehacer de París, más y más volvía a sus temas iniciales, a sus paisajes

españoles, ásperos y espléndidos como España misma. Y fue incorporando a su pintura una manera más refinada, desrealizando los duros contornos, jugando los perfiles y las luces hasta confundirlas en nubosidades colorísticas de—ahora sí—más poética intención. La paleta se hizo sorda, más cálida, más inciertos los horizontes, menos definitivo el dibujo, más sugerente, en fin, la composición. Hoy, los campos y el mar, las casas, las gentes, se sugieren y entrelazan en la atmósfera del cuadro, velado todo él por grises que mitigan la fuerza del color.

Hace veinte años, Cirilo Martínez Novillo decidió ser pintor, como pudo decidirse a ser escritor. Es un madrileño observador e irónico, capaz de definir una cuestión con muy pocas palabras, entre las que casi siempre desliza su buen humor, nada avinagrado por cierto, sino comprensivo y tolerante, muy barojiano. Lector lleno de sutileza, aficionado a la música, muy vital, nuestro pintor no desdena ninguna posibilidad dinámica, incluido el deporte. Es un grato conversador y no gusta de criticar negativamente la labor de los compañeros. En la tertulia sabática de Gaya Nuño, Martínez Novillo es un elemento irremplazable. Siempre tiene algo nuevo que contar, una insospechada observación que advertir. A veces recordamos los tiempos de aprendizaje y sacrificio, tan lejanos ya. El, sin embargo, sigue siendo el hombre cordial y sencillo de siempre.



DE nuevo el Palacio de los Deportes de Madrid comienza a ser testigo de un ciclo de Festivales de Madrid, que en esta ocasión han quedado bajo la grata temática del «ballet». No es la primera vez que lo comentamos, pero conviene recordar lo que los Festivales de España han hecho y hacen en favor de la difusión del «ballet», que hasta hace muy pocos años parecía reservado a públicos limitados. Por una parte estaba el precio—necesariamente alto—; por otra, la irregularidad de los espectáculos de «ballet», que difícilmente podían crear un «clima». El panorama ha cambiado. Incidiendo sobre el tema, se ha conseguido algo que merecía la pena del esfuerzo. La afición al «ballet» se ha expandido. Ya es posible llenar un local como el Palacio de los Deportes, lo que a su vez permite que los precios sean más asequibles, aunque no es posible olvidar que el poner en movimiento de «tournée» a estos grandes conjuntos representa cifras muy importantes. Aquí está, pues, el «ballet» de nuevo, con una programación variada y de especial interés. Tiene algo de «vista general» del género, con lo que es de esperar que se consigan nuevos adeptos que engrasen las crecientes filas.

No cabe duda de que el «ballet», o mejor su difusión, era un problema de constancia con resultados seguros. Lo prueba el carácter popular que tiene en otros países. Faltaba la tradición, el «convencer» al público medio de que no se trataba de un espectáculo de minorías. El tiempo así lo ha demostrado, y deseamos para este Festival de Madrid de 1970 el éxito de público que los conjuntos que intervienen y el esfuerzo realizado se merecen.

Cerramos esta crónica cuando están a punto de comenzar, precisamente con uno de los grupos españoles, la Compañía de Baile Español de Antonio Gades. Sus actuaciones en Televisión Española han «informado» de los elementos de novedad que Antonio Gades ha introducido en el baile español, sin que éste perdiera su fisonomía, sus características básicas. Así su programa lo integran obras de Infantés, Barrado, Albéniz, Turina, Ramón Jiménez y otras populares. Bailarín y coreógrafo, Antonio Gades busca nuevos ángulos al tema, y los encuentra, partiendo de las reglas fundamentales del juego del baile español.

estafeta
ARTE

FESTIVALES DE MADRID



Danzas populares de Rumania

Con él figuran en los primeros puestos Luisa Romero, Cristina Hoyos, Daniel Mora, Pilar Cárdenas, Antonio Alonso y el total de su compañía. Ramón Jiménez se ocupa de la parte musical, y suya es la jota que figura en el programa.

El ciclo incluye el Ballet de la Opera de Noruega, que visita España por primera vez y que fue fundado en 1957; y a partir de 1965

actúa bajo la dirección de Sonia Arova. La orquesta está a cargo de Zdenko Peharda y de Zoltan Bela Szilassy. Los programas a presentar están compuestos fundamentalmente de obras de repertorio, del repertorio tradicional, aunque con coreografías reformadas, alternando con obras propias. En primer lugar ofrecerán *La Siljide*, música de Herman Severin Lovenskiold, sobre una idea de Augusto Bournonville, y coreografía de Erik Bruhn. La segunda obra será la *Sinfonia en Do*, de Bizer, con coreografía de George Balanchine.

El segundo programa lo componen *Serenade*, de Tchaikowsky, coreografía de Balanchine; *Apolo y las musas*, de Strawinsky; también sobre coreografía de Balanchine, y *Napoli*, con música de

skield, sobre una idea de Augusto Bournonville, y coreografía de Erik Bruhn. La segunda obra será la *Sinfonia en Do*, de Bizer, con coreografía de George Balanchine.

Gade, Helstad, Paulli y Lumbye, sobre una idea de Bournonville. Las principales figuras del grupo son Anne Borg, Thor Sytowski y Hanne Skram.

Cubriendo otro ángulo de extraordinario interés, se presenta el Ballet Folclórico Nacional de Rumania «Ciocirlia», creado después de la segunda guerra mundial, con la idea de conservar los valores populares de su país, las tradiciones, la música, las danzas, representativas de su cultura. Incluso la orquesta, que dirige Victor Predescu, responde al tipismo de la música, con su mismo carácter folclórico. Dirige el ballet Ghoerghe Popescu-Judet, figurando Hero Lupescu como director artístico.

Todas las obras incluidas en los distintos programas que presentan corresponden a danzas y ritmos populares, porque el conjunto tiene entre sus misiones la de conservar ese acervo lírico y rítmico en toda su pureza. La gran ventaja de lo folclórico es que posee una fuerza especial que lo mantiene, que le hace superar el tiempo, y aun los menos conocidos pronto nos suenan familiares, próximos en función de los dominadores comunes en la expresión de los pueblos.

La programación hace una nueva pasada por España con el Ballet Español de Pilar López, con Aurora Pons como primera bailarina y Martín Vargas como primer bailarín. El conjunto, que fue creado por la Argentinita, conserva su nombre, pese a que todo el esfuerzo de los últimos años corres-



Antonio Gades



Viva la Gente



El «ballet» romántico, simbolizado en «Las sílfides»

ponde, sin duda, a Pilar López. De nuevo, los autores españoles en los atriles: Gustavo Pittaluga, Tomás Bretón, Manuel Infante, T. Ríos, Albéniz, Sort y García Lorca, con Debussy y Ernesto Lecuona.

El Ballet Bolchoi (Gran Ballet), de jóvenes estrellas, de la Escuela Coreográfica de Moscú, viene bajo la dirección de Sofia Golovkina y con Alexei Ermolaiev como director artístico, y cuenta con la intervención extraordinaria de Margarita Drozdova e Iouri Grigoriev, solista del teatro Stanislavski, de Moscú, y Marina Leonova y Alexandre Bogatyrev, del teatro Bolchoi, también de Moscú.

Programas variados que permitan mostrar la calidad del conjunto y de los solistas son los elegidos para su presentación: *El lago de los cisnes* (segundo acto); *Las ninjas*, de Gounod; *Los guerreros*, del Ballet «Spartacus», de Khatchaturian; *Unidad*, de Filippenko; *Prometeo*, de Karentnikov; *Vals*, de Strauss; *Paso a dos*, de Adam; *Gopak*, de Soloviev-Sedei; *Danza zingara*, de Tchoulaki; *Pasacalle*, de Hændel, y *Gran pas*, del Ballet «Paquita». La orquesta está a car-

go de Gueorgui Jemtchoujine y Rouben Vartanian. La misma idea preside el segundo programa, en el que, junto a la *Sinfonía clásica*, de Prokofiev, han sido incluidas obras breves para lucimiento de los distintos elementos del conjunto.

Como contrapunto local, se anuncia la presentación de Lucero Tena en un recital de danza y castañuelas, con obras de Mozart, Bach, Corelli, Rodrigo, Soler, Rossini, Ernesto Halffter, Jiménez, Albéniz, Rimsky Korsakov y temas populares españoles.

En esta misma línea, pero con una plástica bien distinta, se presenta el Ballet de España de Mariemma, con la intervención especial de Pedro Azorin y la Orquesta de la Radio Televisión Española, dirigida por Enrique Luzziaga.

Las obras elegidas muestran una serie de novedades. *La técnica* se basa en la música del *Concierto de Brandenburgo número 3*, de Bach; *La expresión* tiene como música *Trois gnossiennes*, de Satie; *El argumento*, la *Alborada del gracioso*, de Ravel, y, por último, *El recital* comprende música de Bretón, Iscar, Soler, Larregla y popular. El segundo programa está formado por arreglos de Iscar de *Boleros y flamencos y Aragón*.

Vuelve a estos Festivales el grupo norteamericano «Viva la Gente» («Up with People»), que hemos visto en diversas ocasiones. La idea de este grupo, mostrando una América tradicionalista, pero progresista; una América de «pelo corto», es el más fuerte contraste con las informaciones que llegan a través de los medios regulares de comunicación. No se trata de hacer comparaciones, sino de marcar esos contrastes reales que nos muestran dos ángulos distintos en las concepciones norteamericanas. «Viva la Gente» es un espectáculo activo, contagioso, que proyecta su entusiasmo al público con viejas y nuevas melodías del amplio repertorio de música americana.

* * *

Con esta programación, los Festivales de Madrid van a cubrir, como decíamos al principio, un amplio panorama de la música y del «ballet», que desde *El lago de los cisnes* a los ritmos norteamericanos, pasando por lo español, parece englobar lo fundamental.

DOS COMEDIAS

AGUSTIN MORETO: De fuera vendrá quien de casa nos echará. *Teatro: Corral de Comedias de Almagro. Dirección: Francisco Abad. Principales intérpretes: Blanca Sendino, María Masip, Paloma Pagés, Alberto Fernández y Victor Valverde. Coreografía: maestro Ramos. Elementos escenográficos: Alcorlo. Fecha de estreno: 27 de junio de 1970.*

LOPE DE VEGA: La discreta enamorada. *Teatro: Corral de Comedias de Almagro. Dirección: Roberto Carpio. Principales intérpretes: Alicia Hermida, Luisa Sala, Mercedes Barranco, José Franco y el cantante Ismael. Coreografía: maestro Ramos. Fecha de estreno: 4 de julio de 1970.*

He podido asistir a tres de las cinco obras constitutivas del IV Ciclo de Teatro Clásico Español, producido por la segunda cadena de Televisión Española en el Corral de Comedias de Almagro. De la primera —*La prueba de las promesas*, de Ruiz de Alarcón— di un forzosamente encapsulado juicio en el número anterior. Hoy puedo juzgar las dos restantes con más amplitud. Pero antes quisiera decir que, por primera vez, este año el ciclo del Corral de Comedias contaba con el aliciente de premios para la mejor dirección e interpretaciones femenina y masculina. El de dirección lo ha obtenido, con pleno merecimiento, Francisco Abad, y los de interpretación han sido para Blanca Sendino y Alberto Fernández. El premio consistía en la reproducción en miniatura del propio Corral de Comedias, enmarcado por la Cruz de Calatrava. Se trata, por tanto, de una distinción meramente honorífica, pero de tan profunda significación que uno quisiera que todos nuestros mejores profesionales aspirasen a conseguirlo en ediciones sucesivas. ¡Ahí es nada, haber sido «el mejor» actuando en el Corral de Comedias de Almagro!

Y tras esta digresión vamos con las dos comedias.

* * *

Entre la oscilante luz de los candiles y el fulgor de los focos de TVE., transcurrió gozosamente la obra de Moreto, a la que Francisco Abad ha dotado de unos condicionamientos escénicos de gran calidad plástica, con sugerencias enriquecedoras del texto e irónicas actualizaciones, al servicio siempre de la trama. Magnífico empeño el de Abad, que se ha planteado de manera totalmente responsable la escenificación en 1970 de una comedia escrita tres siglos y pico antes, para un público con mentalidad actual, pero representada en un corral pretérito.

Francisco Abad llevó a efecto su función coordinadora con todos los pronunciamientos favorables, de modo tal que el público evidenció su capacidad de atención, primero, mediante un religioso silencio, y su sonoro entusiasmo al



Lucero Tena

estafeta
MUSICA

AS EN ALMAGRO

término de los tres actos de una comedia inteligentemente clarificada, incluso con elementos de avasallador anacronismo—acaso, acaso, un tantico polemizantes—que, en mi opinión, suponen un reforzamiento más de los propósitos caricaturescos—textuales o de situación—de Moreto, respecto al teatro «de capa y espada» de sus inmediatos e insignes predecesores.

Quizá abrumados por el peso específico de los dramaturgos que lo antecedieron—Lope, Calderón, etc.—, los tratadistas han dado en calificar a Agustín Moreto como elaborador y refinador de temas teatrales, más que como inventor. Pero dicha tesis—válida ante comedias «de figurón», tales como *El lindo don Diego* y *El desdén con el desdén*, en las que está más atento al retrato de los caracteres que a la

propia peripecia escénica—se vienen abajo ante la sorprendente catarata de invenciones que ofrece *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, con distorsiones lingüísticas poco menos que ionesquianas y rípios tan audazmente concebidos que, más que restar, suman en el haber del autor.

Abad ha montado la obra con pareja osadía, añadiendo a la escena unos semáforos latera-

STARHEMBERG Y SU VERSION DE «EL PRINCIPITO»

El pasado día 25 de junio, en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo, tuvo lugar un acto-homenaje a Antoine de Saint-Exupéry, en el que, tras unas palabras de introducción de Antonio Nieto, el príncipe austríaco Enrique de Starhemberg interpretó su versión escénica de «El principito», dando expresión al cuento de Saint-Exupéry en un monólogo que puso a prueba su ductilidad interpretativa, sobre todo en los pasajes que obligaban a cambios de voz para cada uno de los personajes de la obra.

Enrique de Starhemberg es hijo del que fue vicecanciller de Austria, príncipe Ernesto Starhemberg, y de la actriz Nora Gregor. Con ésta se trasladó a Hispanoamérica cuando tenía él seis años, para comenzar un exilio político de tres lustros, vividos en Argentina y Chile.

Cursó estudios de Derecho y de Filosofía en la Universidad Católica de Valparaíso, y en las dos naciones anteriormente citadas colaboró durante varios años en diferentes programas radiofónicos; incorporado a grupos de teatro vocacional, tuvo en ellos actuaciones descolantes como intérprete.

A la muerte de su padre, en marzo de 1956, regresa a Austria para ejercer responsabilidades vinculadas al título heredado, y continúa su dedicación teatral. En 1958 interpretó a Dürrenmatt en Viena y dirigió un grupo de teatro austríaco, con el que obtuvo éxitos resonantes también como actor, representando su propia obra «La tercera muerte». Es también autor de «La capa española», escrita en 1968. Ambas obras están traducidas al castellano por el mismo Starhemberg, residente en Madrid siempre que sus obligaciones en Austria se lo permiten.

Sorprende relativamente la dedicación al teatro de un príncipe, dado que es hijo de actriz y que, con toda probabilidad, durante la infancia y juventud en el exilio encontraría abundantes oportunidades de entrar en contacto con el mundillo mágico del teatro. Se advierte que ha cala-

do en él la responsabilidad de ser actor. De lo más accesible, responde muy cordialmente a dos preguntas que le formulo, en la creencia de que han de contribuir muy mucho a perfilar la personalidad de este hombre de gran estatura que es príncipe por nacimiento y actor por vocación, además de autor y de director, «Pero, fundamentalmente, actor», me aclara.

—¿Qué significa «El principito» para usted?

Enrique de Starhemberg medita unos segundos, no demasiados:

—«El principito» es para mí un gran amigo y compañero. Amigo, a través de toda la vida, y compañero, en la escena, puesto que tantas veces hemos salido ya juntos a ella. Dicen que no es una obra cristiana. No soy quién para pronunciarme, que doctores tiene la Iglesia, pero le diré que, a mi juicio, sí lo es, aunque sólo tenga el bautismo del deseo.

Starhemberg habla pausadamente, con gran capacidad de convicción. Hablamos de problemas escénicos y se manifiesta inquieto ante los seguros riesgos que entraña el desempeño simultáneo de las funciones de intérprete y director. Aunque circunstancialmente las ha ejercido, comparte del todo mi criterio de que no es posible repicar y estar en la procesión. De improviso, le hago el segundo de los interrogantes que traía pensados:

—¿Cuál es el momento más emotivo que ha pasado usted con «El principito»?

—La lectura de una carta relacionada con mi representación en Lisboa. Estaba dirigida a unos amigos míos y éstos me la dieron a conocer. Firmaba el escrito una señora importante de la vida cultural portuguesa, y en ella decía que, al final de la representación, «era tal el clima de intimidad suscitado entre el príncipe grande y el pequeño príncipe, que los espectadores casi llegaban a tener la sensación de molestar con una presencia indiscreta».

Esta vez, Starhemberg ha respondido sin pensarlo poco ni mucho. Como quitándose un peso de encima.



les, cuyas luces roja y verde se completan con las leyendas «Esperen» y «Escena», en tanto que la intermitente ambarina hace sus guiños durante la graciosa pantomima que abre y cierra cada acto, en coreografía del maestro Ramos y siluetas móviles dibujadas por Alcorlo. Además, el director hace que los intérpretes abandonen la escena para integrarse en el público y, desde allí, actuar como consuetas para sus compañeros en acción, con simulados fallos auditivos, etc. A la vista de las muchas sugerencias que todavía hoy puede hacer un texto de Moreto a los profesionales del siglo xx, no es de extrañar que su teatro haya servido de punto de partida e inspiración a tantos dramaturgos posteriores.

Los intérpretes alcanzaron un nivel muy estimable, con sobresalientes actuaciones de Blanca Sendino—excepcional matizadora de los perfiles irónicos de su cometido—y Alberto Fernández, que vocaliza impecablemente y dice con gran valentía cuanto el autor pone en boca de su personaje.

El IV Ciclo de Almagro concluyó con la representación de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, en la que al embolismático en-

redo tomado de Boccaccio—y en nuestro siglo utilizado de nuevo por los autores de la zarzuela *Doña Francisquita*—, el ingenio teatral del Fénix agregaría un penetrante estudio de caracteres y la magia de una versificación en la que se aúnan, con increíble eficacia, valores tan heterogéneos como anarquía y disciplina poéticas.

Este es el Lope que en su *Arte nuevo de hacer comedias* confiesa: «...cuando trato de hacer una comedia / encierro los preceptos con seis llaves.» Así es: ni respeto a las tres unidades, ni pureza lexicográfica, ni verosimilitud en el alocado desenlace. Una vez más Lope forja la trama a impulsos de su descomunal capacidad dramática..., y el resultado es esa auténtica obra maestra—aunque en tono menor—, a la que lo único objetable es la desproporción que existe, en el retrato de los caracteres, entre uno y otro sexo: Lope acumula malicia, inteligencia, voluntad, discreción y entendimiento en sus criaturas femeninas—que son las que en todo instante conducen los hilos de la intriga—, en tanto que a los personajes varones los relega a la condición de meros comparasas, sin que pierda ocasión de ridiculizarlos.

Consciente de la ruptura con la unidad de lugar pretendida por el autor, Roberto Carpio

la ha reforzado, en su dirección escénica, señalando con simples letreros indicadores los diversos escenarios: «Una calle de Madrid», «Prado de San Jerónimo», «Sala en casa de Belisa», etc. Para la escena nocturna del Prado de San Jerónimo, Carpio recabó el concurso del cantante Ismael, con lo que contribuyó a dar a la obra la ambientación requerida. Ismael es un cantante-juglar que, con la mayor naturalidad, retrotrae a sus ayentes a siglos pretéritos.

Además, Roberto Carpio concibió una pantomima coreográfica que, a manera de loa o jácara, sirve de introito o prólogo a cada una de las partes de la comedia propiamente dicha, tal y como era costumbre en los antiguos «Corrales de Comedias».

De los intérpretes, rayó o gran altura Alicia Hermida. Su «Fenisa» fue un prodigio de buen hacer y bien decir, dando a cada frase toda su intencionalidad y a cada situación los gestos y movimientos pertinentes. Sin duda, es una de nuestras pocas actrices jóvenes que saben expresarse en verso. La siguieron, en orden de aciertos, José Franco, Luisa Sala, Mercedes Barranco, Rogelio Romero—eficaz, aunque en demasia mimético—y Antonio Cerro.

AL PAÑO

I FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MADRID

Continúan desarrollándose los trabajos preparatorios del I Festival Internacional de Teatro de Madrid, que se celebrará en el próximo mes de octubre. Se han iniciado las gestiones a través de los organismos oficiales correspondientes de los distintos países, para la participación de una destacada compañía profesional de Suecia, Rumania, Portugal, Italia, Inglaterra, Francia, Alemania y Polonia. Asimismo intervendrán en el festival, en representación de España, una compañía privada y otra de los Teatros Nacionales.

Paralelamente se celebrarán unas conversaciones internacionales, en las que tomarán parte destacados técnicos y profesionales del teatro de todo el mundo y que tendrán como tema «las nuevas tendencias teatrales».

Asimismo, y dentro del marco del festival, en el Palacio de Exposiciones y Congresos se celebrará la I Exposición Nacional del Teatro en España, en la que se pretende presentar un amplio panorama de la historia de nuestro teatro, reuniendo lo más significativo del inmenso material que se halla disperso por distintos museos, bibliotecas y colecciones particulares de España y del extranjero.

AMPLISIMAS RESONANCIAS POPULARES DE LA CAMPAÑA «SEMANAS CULTURALES DE PRIMAVERA»

Durante todo el mes de mayo, 232.888 espectadores han contemplado 512 actos diferentes en 63 localidades, donde, con gran éxito artístico y de público, se está celebrando la campaña «Semanas Culturales de Primavera» que promueve y organiza el

Ministerio de Información y Turismo, a través de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, en estrecha colaboración con las autoridades locales y provinciales donde se desarrolla.

Tanto la calidad de los hombres de cultura que participan, como la selección de conjuntos teatrales, de danza y solistas, todos ellos enraizados en lo auténticamente popular, dan testimonio evidente de la gran categoría y ambicioso plan de esta operación cultural, que ha hecho posible encontrar abarrotados de público muchos de los teatros y auditorios donde han tenido lugar las diversas manifestaciones artísticas, de carácter culto—exposiciones y conferencias—y las genuinamente populares.

Las «Semanas Culturales de Primavera» han conseguido amplísima resonancia popular en los sesenta y tres pueblos de las provincias de Almería, Avila, Badajoz, Burgos, Cáceres, Cádiz, Ciudad Real, Cuenca, Huelva, La Coruña, León, Logroño, Lugo, Orense, Palencia, Pontevedra, Salamanca, Segovia, Sevilla, Valladolid y Zamora, donde ya se han celebrado.

A lo largo del mes de junio se seguirán celebrando estas Semanas hasta completar la cifra de cien localidades y setecientos actos culturales.

FESTIVALES DE ESPAÑA EN MADRID

El día 7 de julio se han iniciado los festivales de España 1970 en Madrid, organizados por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, con la colaboración del Ayuntamiento de la capital. En recepción ofrecida a los medios informativos en el Salón Goya de la Casa Consistorial, el subdirector general de Teatro, don Antolín de Santiago, pronunció unas palabras razonadas de la preferencia absoluta que se da al ballet en la

edición madrileña de Festivales de España: en otros géneros—dramático, ópera, etcétera—Madrid goza de una situación de privilegio respecto a otras ciudades españolas.

Los espectáculos programados son: Compañía de baile español de Antonio Gades; ballet de jóvenes estrellas del Bolshoi; ballet de la ópera de Oslo; ballet español de Mariemma; ballet folclórico nacional de Rumania; Luce-ro Tena; «Viva la gente»; y ballet español de Pilar López.

Acompañaron a don Antolín de Santiago en la presidencia del acto los segundo y tercer tenientes de alcalde y varios concejales, así como el delegado municipal de Cultura, señor Aparisi.

ANA MARIA NOE

El día 9 de julio falleció en Madrid la actriz Ana María Noé, víctima de un colapso.

Nacida en Palma de Mallorca hace cincuenta y seis años, inició sus actividades teatrales en Barcelona y las prosiguió en Madrid. Entre sus interpretaciones descolantes recordamos las de Diálogos de carmelitas, Réquiem por una mujer, Largo viaje hacia la noche y Seis personajes en busca de autor. Igualmente ha actuado frecuentemente en Televisión Española. Fue actriz de voz muy peculiar, inteligentemente acomodada a la característica propia de cada uno de los personajes corporeizados. Descanse en paz.

NOTA DE LA DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR SOBRE «LOS NIÑOS»

El autor de la obra teatral «Los niños», galardonada con el premio «Lope de Vega» 1969, estrenada en el teatro Español, de Madrid, por la compañía titular, ha hecho pública una carta en diferen-

tes diarios y revistas, a la que consideramos necesario contestar, ahora que la obra no está en cartel, puntualizando algunos conceptos y rectificando algunas inexactitudes.

Primero: El autor afirma—lo cual es cierto—que las fotografías que «jugaban» en su texto no debían pertenecer a un país «determinado», dada la «intención humanística» de su obra. Y, efectivamente, para que no perteneciesen todas a un «determinado país—los Estados Unidos—fueron sustituidas algunas de ellas por otras que reflejaban acciones de guerra de numerosos y distintos países, como Checoslovaquia, Alemania, Inglaterra, Oriente Medio, etc. Entendemos, por tanto, que con esta diversidad de fotografías se cumplía fielmente la «intención humanística» del autor, salvo que él mismo considere fundamental para su «intención humanística» que apareciese en el escenario una monumental fotografía del presidente Kennedy y su familia, como prototipos de una importante familia industrial, lo cual hubiera resultado, además de inexacto—los Kennedy no son familia típicamente industrial, sino política—, tendencioso y vejatorio para la persona del fallecido presidente de los Estados Unidos.

Segundo: Otro de los motivos de fricción durante el montaje escénico de la referida obra fue la retirada de una fotografía en la que prosiguiendo con la «intención humanística» que impregnaba la obra, y sin que en el texto—totalmente autorizado por la censura—figurase su descripción, se reproducía en grandes dimensiones una moneda de los Estados Unidos.

Deseamos puntualizar que un Teatro Nacional como lo es el Español, no puede ni debe ofender pública y gratuitamente a un país con el que mantiene cordiales relaciones. Puede y debe realizar, naturalmente, un montaje en

el que se ataque la violencia y la opresión, se produzca aquella donde se produzca y realice ésta quien la realice. Otra cosa sería injusticia y partidismo. Es esta una norma común que se respeta en todos los países civilizados, siempre que los estrenos de las obras o los actos culturales sean realizados oficialmente. En la cuatrienal teatral que se celebrará el próximo mes de julio de 1971, en Praga, y en la que participará nuestro país, una de las cláusulas referentes a la admisión de trabajos dice textualmente: «El Comité se reserva el derecho de exclusión de aquellas obras que puedan ofender a alguno de los otros países» El texto de la obra «Los niños» fue respetado y representado íntegramente, sin que la censura suprimiese una sola palabra o frase, limitándose el director escénico, siguiendo las instrucciones del ensayo general para la censura, a universalizar el problema de la violencia en el mundo, sustituyendo fotografías que habían sido elegidas por el autor, y cuya discriminación particularizada no figuraba en el texto, como fácilmente puede comprobarse en la edición publicada por la Editora Nacional.

Tercero: Se lamenta, asimismo, el autor de que la «intención humanística» de su obra se vea perjudicada porque alguna de las fotografías no se ajustaba, en detalle, a la descripción que daba en el texto.

Queremos dejar bien definido que el director artístico de la obra intentó, por todos los medios, a través de las agencias gráficas nacionales e internacionales, filmotecas, etcétera, encontrar documentos verídicos que se ajustasen lo más posible a las citadas descripciones del autor. Finalmente no creemos que la ausencia de un determinado detalle, inexistente en los archivos, perjudicó gravemente la «intención humanística» de la obra y mucho menos su calidad literaria y teatral.

LOTERIA

Pueden jugar

(Viene de la pág. 2)

nes Literoy se compromete formalmente a mantener secreto, a todos los efectos, el nombre de los autores y los títulos de las obras no seleccionadas. Si la calidad de las obras presentadas no alcanzara el nivel necesario para asegurar la concesión del premio a una obra digna de él, o el número de las seleccionadas fuera inferior a cinco, el premio quedará declarado desierto—en cuyo caso no llegaría a constituirse el Jurado—y las obras seleccionadas pasarán automáticamente a incorporarse a la convocatoria siguiente del Premio Literoy, pudiendo sus autores, si lo desean, retirarlas del mismo dentro del plazo de diez días a partir del momento en que reciban de la editorial notificación del resultado del certamen.

El premio consistirá en un emblema de oro con la leyenda «Premio Literoy 1970», y, además, el galardonado percibirá derechos de autor dobles sobre los primeros 10.000 ejemplares que se vendan de la novela premiada.

Ediciones Literoy publicará la obra premiada en el plazo máximo de un año, a contar desde el día del fallo del Jurado. Ediciones Literoy disfrutará, sin plazo de caducidad, derecho exclusivo de publicación y difusión en España y en el extranjero de la obra premiada. Las traducciones, adaptaciones, etc., deberán ser en todo caso autorizadas por Ediciones Literoy.

Las liquidaciones de derechos de autor serán semestrales y ascenderán al 10 por 100 del precio de venta al público de los ejemplares vendidos, salvo lo determinado en la base quinta respecto a los primeros 10.000 ejemplares, que devengarán derechos dobles y cuyas liquidaciones ascenderán, por tanto, al 20 por 100. Serán estudiadas independientemente por el Jurado las novelas de fondo autobiográfico que, escritas por jóvenes de uno u otro sexo menores de veinticinco años, reflejen con absoluta sinceridad la evolución emocional del autor o autora a lo largo de su descubrimiento del mundo real, dentro de un ambiente y circunstancias auténticas y actuales, sin deformaciones ni exageraciones en las formas de pensar, de obrar y de hablar. En el caso de que alguna de estas novelas lo merezca, Ediciones Literoy podrá conceder, a propuesta del Jurado, un premio especial de idénticas condiciones generales y prerrogativas económicas al premio Literoy. Ediciones Literoy, una vez recibida del Jurado la propuesta de concesión de este premio a una obra determinada, comprobará la edad, medio social, geográfico y económico del autor o autora, y sólo si responden exactamente a lo descrito en la novela concederá el premio. Las novelas que aspiren a él llevarán en la portada la indicación «Novela autobiográfica». Ediciones Literoy tiene el propósito de prestar particular atención a esta clase de novelas en todas sus convocatorias anuales de premios.

El nombre de las personas encargadas de la preselección y selección no será hecho público y la composición del Jurado permanecerá secreta hasta el momento del fallo. El fallo será inapelable y su fecha se anunciará oportunamente, por carta personal, a los autores de las obras seleccionadas. No se mantendrá correspondencia con los concursantes ni se les informará sobre el desarrollo del certamen hasta después de recaído el fallo del Jurado.

Entre las obras presentadas y no premiadas, hayan sido o no seleccionadas, Ediciones Literoy elegirá

todas aquellas cuya publicación considere interesante, en el mayor número posible, para proponer a sus autores su edición en un plazo no superior a un año.

Para los puntos relativos al concurso y al premio no previstos en estas bases, el editor acordará las soluciones que considere justas y oportunas, sin que contra ellas quepa recurso ni acción de tipo alguno.

El hecho de presentar sus obras en este certamen encierra la declaración implícita de sus autores de que conocen y aceptan íntegramente las presentes bases y se someten a ellas. Presentado un original, su autor queda comprometido a no retirarlo del concurso y a no renunciar al premio, si le fuere concedido. En caso de litigio por la interpretación de las presentes bases o por su aplicación, los concursantes renuncian a su propio fuero y se someten expresamente a los Juzgados y Tribunales de Madrid.

PREMIO «JAUJA» DE CUENTOS 1970

★ Por undécima vez consecutiva y con el fin de fomentar y estimular la atención de los escritores españoles, hispanoamericanos y filipinos, por el género de cuentos o narraciones cortas, la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el concurso de cuentos Premio Jauja 1970.

Podrán concurrir al certamen cuantas personas lo deseen, cualquiera que sea su residencia y hayan publicado o no obras de este género. Cada concursante puede presentar más de un cuento.

Los cuentos tendrán que ser escritos en idioma castellano, con una extensión no inferior a 15 folios ni superior a 20, a máquina, a doble espacio y por una sola cara. Deberán presentarse por triplicado, en original y copias convenientemente unidas. La extensión de 15 a 20 folios, se entiende en un solo relato. Los cuentos deberán ser rigurosamente inéditos.

Los originales deberán ser dirigidos a la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, plaza de España, s/n., con la indicación «Para el Concurso de Cuentos Jauja». Vendrán firmados, indicando el nombre, apellidos y dirección detallada del autor.

La devolución de los cuentos no premiados, podrá solicitarse durante el mes de noviembre de 1970, pasado este plazo, los que no hayan sido solicitados serán destruidos.

El plazo de admisión comenzará en la fecha de publicación de la presente convocatoria y expirará el 31 de agosto de 1970.

El jurado será designado por el consejo de la institución, a propuesta de la presidencia, y estará compuesto por representantes de dicho consejo y por personas de conocido relieve en la vida cultural. Su fallo será sometido a la aprobación del consejo, cuyo acuerdo será inapelable.

Se establece un premio en metálico de 25.000 pesetas. Dicho premio será entregado públicamente el día 31 de octubre: Día Universal del Ahorro, en un acto organizado por la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. Este premio será indivisible y no podrá declararse desierto.

Esta institución editará el cuento premiado; en todas las ediciones figurará Premio Jauja de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.

El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

CONCURSO DE PINTURA Y ESCULTURA 1970

★ La Caja de Ahorros Provincial de Valladolid convoca el X Concurso de Arte para otorgar premios de Pintura y Escultura, que corresponderán al año 1970.

Se establecen dos premios de escultura, uno dotado con 25.000 pesetas para artistas profesionales y otro de 5.000 pesetas para noveles. (Se entiende por novel, aquel artista que no haya expuesto su obra en público y que no se haya presentado a concursos convocados para artistas profesionales. Para presentarse al concurso en calidad de novel no se deberá exceder de los treinta años de edad.)

Igualmente se establecen dos premios de pintura, uno dotado con veinticinco mil pesetas, para pintores profesionales y otro de cinco mil pesetas para noveles. Podrán optar a estos premios los artistas noveles o profesionales que lo deseen. Las obras premiadas quedarán en poder de la Institución, sin que ésta deba abonar a sus autores cantidad alguna más que la cuantía de cada premio, estipulada en las bases primera y segunda.

Las esculturas que opten al premio establecido en la categoría de profesionales, podrán ser presentadas al concurso en escayola, pero el autor de la obra que resulte premiada, quedará obligado a entregar ésta en materia definitiva—madera, piedra, bronce, etc.—, dentro de los seis meses siguientes a la fecha en que fue pronunciado el fallo.

No se admitirán copias, debiendo ser originales todas las obras presentadas. Cuantos deseen tomar parte en este concurso, deberán solicitar su inclusión, cumplimentando el impreso, que le será facilitado en cualquiera de las Oficinas de la Institución, remitiéndole a la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Plaza de España, s/n., indicando en el sobre «Para el Concurso de Arte», dentro del plazo que finalizará el 30 de septiembre de 1970. Al mencionado impreso deberá acompañar la obra u obras que participen en el concurso, o indicar por qué medio se ha efectuado su envío. Cada concursante podrá presentar un máximo de tres obras a cada una de las secciones de pintura y escultura.

Con las obras seleccionadas por el jurado se organizará una exposición que será abierta al público, en la Sala de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. El jurado será designado por el Consejo de Administración de la Caja, a propuesta de la Presidencia, y estará compuesto por representantes de dicho Consejo y por personas de reconocida competencia y formación en las materias objeto de este concurso.

La Caja de Ahorros Provincial no se responsabiliza de los desperfectos que las obras puedan sufrir a causa del transporte, siendo los gastos del mismo por cuenta del concursante. Las obras deberán enviarse convenientemente embaladas, y serán devueltas en las mismas condiciones. Las obras no premiadas serán devueltas a petición de sus autores, durante el mes de noviembre de 1970; pasado este plazo, la Caja les dará el destino que estime oportuno. El hecho de presentarse a este concurso implica la aceptación de las bases.

BASES PARA EL I CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFIA «FESTIVALES DE ESPAÑA»

I. Concurstantes: Pueden participar cuantos fotógrafos profesionales y aficionados se ajusten a las presentes bases, españoles y extranjeros.

II. Derechos de participación: Gratuitos.

III. Temas: Todos los concernientes a FESTIVALES DE ESPAÑA, incluidos dentro de las siguientes modalidades:

- Montajes.
- Recintos.
- Ambientación.
- Puesta en escena.

IV. Obras: Un máximo de cuatro por procedimiento y concursante. (Cuatro monocolor y cuatro diapositivas en color.)

V. Tamaño y presentación: Fotografías sobre papel montadas sobre soporte rígido, sin márgenes. Dimensiones máximas aceptables 60 centímetros, y mínima, 24 centímetros.

Las transparencias en color serán de formato mínimo de 24x36 milímetros y máximo de 6x6 centímetros, preferiblemente este último, e irán montadas en sus marcos correspondientes.

VI. Identificación: Al dorso de las obras presentadas en papel fotográfico y en los marcos de las transparencias, figurará el lema del autor. Bajo sobre cerrado, en cuyo exterior se indicará el lema, se harán constar los siguientes datos: nombre, apellidos, nacionalidad y domicilio.

VII. Envíos: Exclusivamente por correo. No serán retirados los que devenguen derechos no satisfechos por el concursante.

Los envíos serán dirigidos a: Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Ministerio de Información y Turismo. Avenida del Generalísimo, número 36. Madrid-16. Poniendo en el sobre y en lugar bien visible: Para el I Concurso Nacional de Fotografía «Festivales de España».

Se aconseja a los concursantes que pertenezcan a Agrupaciones fotográficas o entidades culturales, envíen las fotografías colectivamente a través de las mismas.

VIII. Plazo de admisión: Hasta el día 1 de octubre de 1970.

IX. Premios: Sección monocolor:

- Premio excelentísimo señor Ministro, dotado con 25.000 pesetas y Toro Ibérico dorado.
- Premio Director general de Cultura Popular y Espectáculos, dotado con 15.000 pesetas y Toro Ibérico plateado.
- Premio Director general de Promoción del Turismo, dotado con 10.000 pesetas y Toro Ibérico bronceado.

Sección color: Los mismos premios.

X. Devolución de obras: Utilizando el propio embalaje, serán devueltas por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, sin gasto alguno para el participante y en el menor plazo posible, las obras no seleccionadas.

El resto se devolverán una vez finalizada la Exposición.

XI. Autorizaciones: Todo concursante deberá acompañar (Sección monocolor) una copia 18x24 centímetros de las obras que presenta.

Las obras premiadas quedarán en poder de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Aquellas obras no premiadas, pero seleccionadas, podrán ser utilizadas para los fines culturales e informativos del Departamento.

Se considera que, por el simple hecho de concurrir a este I Salón de Fotografía, queda autorizada la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos para reproducir, con fines de información y publicidad, las fotografías seleccionadas.

XII. Jurados de admisión y calificación: Serán nombradas por el director general de Cultura Popular y Espectáculos las personas que deberán formar parte de la Comisión de selección y del Jurado.

El secretario del Jurado será designado por la Subdirección General de Teatro.

Observaciones: Se entiende que, por el hecho de concurrir a este Certamen, los expositores aceptan incondicionalmente estas Bases, así como cualquier resolución que se adopte por incidencias no previstas, ateniéndose siempre a las normas generales en esta clase de Exposiciones.

EL CASTELLANO DE LA TELEVISION

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

LAS ALUSIONES que hice en estas mismas páginas a ciertos defectos de pronunciación en quienes hablan en la pequeña pantalla han dado motivo a que reciba muchas cartas de distintas personas, que me han pedido escriba sobre este tema de modo más completo y sistemático, y así lo hago por creer que con ello puedo prestar un pequeño servicio a ese gran transmisor de la cultura que es la televisión.

No es preciso que diga que sigo la labor televisiva siempre que puedo y que, naturalmente, observo la buena y mala pronunciación de quienes hablan en ella. Estas líneas que siguen son el resultado, acaso incompleto, mas no caprichoso de mi labor; al margen de las satisfacciones que me produce la televisión en casi todos sus aspectos, que no es ocasión de enumerar aquí.

EL PROBLEMA DE LA EXTENSION Y SUS EFECTOS

Empecemos por recordar, para tenerlo bien presente, la inmensidad de público que sigue cotidianamente la televisión, lo mismo que sucede en los demás países, y que la mayoría de ese público son niños, que están empezando a hablar o van corrigiendo su pronunciación y formando su vocabulario.

Pues bien, los efectos fatales que puede producir la extensión de la televisión son precisamente en los pequeños telespectadores, cuya indecisión en la pronunciación y vocabulario y gramática del idioma se une a su interés por cuanto en la pantalla aparece. La televisión —y no es poco— logra la tranquilidad del hogar cuando vuelven los niños del colegio. Es el anestésico de que echan mano sus padres, sin meditar mucho los efectos que puede hacer. Los niños, los que a fin de cuentas tienen su castellano en formación ardua y débil todavía, al tiempo que poseen para el idioma, como para todo, una receptividad asombrosa, tienen, casi cotidianamente, sus programas especiales y es inevitable que vean otros, así como que contemplen y escuchen los anuncios que se interpolan hasta en sus programas mismos y aprenden inmediatamente, sobre todo los «slogans» pedagógicos.

Muy a menudo contemplo la televisión teniendo al lado un niño de cinco años. Es un niño de tipo medio, corriente, pero al que han enseñado a pronunciar, con perfección nada frecuente, nuestro idioma en el Colegio

Santa María, de Madrid —y lo digo como elogio de su dirección y profesorado, ya que tanto se ataca a la enseñanza en estos tiempos—, y muy a menudo sus preguntas me revelan los nefastos efectos que puede producir en este sentido junto a tantas cosas buenas de la pequeña pantalla.

Cuando no me comunica: «¿Verdad que se dice así y no así?», tengo que explicarle qué son las cursilerías de «un trago largo», de «and rocks», de que sea así —un previo desorden fotográfico, entre deportivo y ordinario— cierta bebida coleóptera; cosas que podría evitar una previa censura del mal gusto, como la que no permite anuncios pornográficos. Otras veces le he de aclarar las innumerables atrocidades del castellano, con su pringosa entonación, que los niños aprenden e imitan perfectamente, si no se evita, aclarándolo, en las espantosas versiones, en un sedicente castellano, de las películas norteamericanas, por otra parte en su mayoría excelentes y de gran valor educativo fuera de las dedicadas a exaltar la violencia.

DEFECTOS GENERALES EVITABLES

No he de referirme más a estas versiones últimamente citadas porque no tienen remedio mientras los doblajes no se hagan como es debido, y esto no es culpa de la televisión, sino de los productores, que no saben ni palabra de nuestro idioma.

No obstante, he de referirme a uno que está haciendo estragos en nuestra lengua porque tiene relación directa con ella, que es el **seseo**.

He dicho más de una vez que el **seseo** tiene un cierto apoyo histórico, y que si se sometiera a votación democrática de los hispanohablantes, el **seseo** ganaría, pero, naturalmente, en absoluto la fonética del castellano, que volvería al confusiónismo semántico de los seseantes, que han de evitarlo a menudo de mil modos: «salgo de caza» y «salgo de casa», por ejemplo, suenan igual y son cosas bien distintas.

Cuando en la Edad de Oro se fueron unificando los matices del **seseo** en una **s** alveolar, fricativa, sorda, continua, la reacción fue, sin duda, buscar una diferenciación fonética entre palabras que sonaban igual, pero significaban cosas distintas, y se fue adoptando un sonido próximo: la interdental, también fricativa y sorda —ortográficamente **c** y **z**, como es sabido—, que triunfó en el centro

de la Península, matriz del castellano, y no fue adoptado por ciertas regiones, como Andalucía y Canarias, puertas las más directas para Hispanoamérica y causa, sin duda, de su **seseo**.

Ahora bien, el castellano correcto, el vivo, no tiene por qué adoptar las formas seseantes de tiempos pasados, anquilosadas fonéticamente en las demarcaciones citadas a no dudar.

Sin embargo, la emigración masiva de hispanoamericanos a Norteamérica, que crecientemente se dedican a enseñar castellano a los **gringos** —como ellos los llaman— ha dado lugar al disparate, difundido por estos hispanohablantes de que el **seseo** y el **ceceo** son prestativos en castellano, y así les enseñan un castellano seseante y les doblan —por el cje, a decir verdad— las películas —aportando, además, dialectalismos propios—, como **golpisa** y no **paliza**, por ejemplo, uno de los más graciosos de los innumerables que tengo recogidos; pero como ya los norteamericanos que vienen a España en cantidad no menos creciente aprenden el idioma como es debido y se les explican estas circunstancias, cada vez va perdiendo terreno, tan inseguro, lo de los **partidos**, del **seseo** y del **ceceo** —sólo nos faltaban éstos!—, con las más disparatadas leyendas que me han expuesto algunos alumnos hispanoamericanos directamente, y merecen que se conozcan para jolgorios peninsulares ceceantes y aun seseantes; hélas aquí:

1.^a Un mejicano me preguntó: «¿Cuándo ordenó Franco que se **ceceara** hablando con la **ce**?» Y mientras descansaba del esfuerzo hecho, contesté imperturbable: «el 2 de agosto de 1940 —como hubiera podido citar otra fecha. Y añadí—: Vea en esto una prueba de nuestra obediencia entusiasta al Jefe del Estado. ¡Ojalá tengan ustedes uno que les obligue a lo mismo!»

2.^a «Mi profesor de español —me explicó un norteamericano— dice que se **cecea** en España por que **ceceaba** Felipe II, que era afeitado.» Me contuve y le dije que era imposible dudar la virilidad de Felipe II biografiado por el gran historiador norteamericano Walsh, y que la palabra vulgar «sarasa» **sesea** precisamente.

3.^a Más contundente. Otro norteamericano creyó hallar la clave: «Después de visitar Andalucía he visto que la aristocracia, como es decadente, **cecea** y el pueblo **sesea**.» Y se quedó tan pancho, como dirían en su tierra.

¿A qué seguir? Cosas de este tipo podría contar bastantes más. Pero volvamos a lo nuestro. Admito que en la televisión **seseen** quienes incidentalmente estén en ella, en una entrevista o algo semejante, pero no habitualmente quienes actúan en ella sistemáticamente: los que interpretan folclore andaluz, canario o hispanoamericano, pero no aquellos que, por imitación, siendo a lo mejor de Valladolid o de Burgos, crean que es «más fino» cantar **seseando**; y me recuerdan una chacha que estuvo sirviendo en casa de unos hispanoamericanos, y decía —imitando muy bien por cierto su acento y entonación— que había aprendido **idioma venezolano**, también de puro fina.

Si muchas de estas personas han aprendido idiomas extranjeros y los hablan con cierta corrección, ¿por qué se permiten no aprender a pronunciar el suyo propio, como es debido, y nos parecen personajes de los Quintero, sin gracia? Que se les exija, y ya lo aprenderán por la cuenta que les tiene.

He de seguir sobre el tema en otros aspectos.

ALMORZAR, COSA IMPORTANTE



JOSE MARIA PEMAN:
«Mis almuerzos con
gente importante».
DOPESA. Barcelona,
1970. 242 págs. Ø16 x
x 22Ø.

NADIE le negará ingenio y salero a don José María Pemán. Si alguien los pusiera en duda, cambiaría de opinión ante «Mis almuerzos con gente importante». ¿Se le habrán indigestado a alguno? De ser así, carecería de sentido del humor. Aunque el autor haga humorismo a costa de los demás.

Pemán pretende dar un cursillo intensivo de historia de la España contemporánea (intrahistoria), apelando a sus recuerdos. Narra con sencillez e ironía lo que escuchó, lo que se dijo en ágapes a los que asistiera para almorzar con personajes de toda índole. A veces se le va el santo al cielo y expone más de una vez la misma anécdota. En ocasiones no parece tomar a pecho, o entre pecho y espalda, el rigor histórico. Pero este volumen no es el festín de Baltasar, sino un documento de época: vivo, sutil, sonriente. Lo utilizarán los historiadores futuros, así como los de hoy, al escribir sobre griegos y romanos, utilizan también a Petronio, Luciano y Diógenes Laercio.

A la idea de la razón vital contraponen el escritor gaditano la idea de la razón estomacal, la razón del Arcipreste: el «por haber mantención». Somos humanos, hemos de yantar, y, a la hora del almuerzo, en la euforia de los manjares alibiles y gustosos, desvelamos parte de nuestra intimidad, arrojamos la máscara del secreto bancario, de la discreción autoimpuesta, de la reserva oficial. Imposible mantenerse enigmático ante una fuente de langostinos. Pemán lo sabe y lo dice. Señala las ventajas del convite cuando se quiere obtener una información, una prebenda, un apoyo, un simple intercambio de opiniones. «Porque está técnicamente demostrado —escribe— que el personaje convidado a almorzar que viene de estar seis horas en su despacho gubernativo, viene ya entregado y convertido en aprovechable chatarra» (pág. 12). En consecuencia, la fisiología del gusto equivale a un arma política, y embajadores hubo cuyos éxitos diplomáticos surgieron en su cocina. Talleyrand, el «coquin insigne», no habría sacado los cuartos a unos y a otros de no contar con la colaboración de sus cocineros.

Los placeres de la buena mesa lliman asperezas, que se habrían convertido en púas relegadas al trámite burocrático. Un personaje eufórico y con buen saque es un hombre triunfador y dispuesto a la generosidad. Triste, en cambio, el poderoso inapetente, hipocondríaco. Difícilmente otorgará un favor. El único capítulo angustioso de los «Almuerzos» trata de una comida con Manuel Fraga Iribarne. Pemán le ve alicaído, sumido en la angustia del consomé y el plato de apios y escarolas, y opina que la alimentación de un ministro es «res publica» in-

dependiente del capricho del interesado. «Es inevitable fisiológicamente —le dice— que algunos acabarán pagando tu dieta vegetal» (página 297). Apenan los estadistas que viven a régimen de verduras, si es por gusto y no por régimen. Hitler fue vegetariano. Y Gandhi. Pero Gandhi, por el hecho de serlo, por el hecho de que la India y el hinduismo imponen la dieta vegetariana, tenía la atención de no sentar a su mesa a sus huéspedes extranjeros. Hacían rancho aparte. No. Un hombre vegetariano resulta triste. Como decía Luis de Tapia: «Dicen que Fulano come brecolera. / Podrá ser, pero siempre se exagera.»

Estos «Almuerzos» aluden en su mayoría a la preguerra y la guerra civil, aunque también se refieren a la posguerra. Primo de Rivera, José Antonio, Azorín, Ossorio y Gallardo, Gabriel Maura, Cambó, Eugenio d'Ors, Ortega, Millán Astray, Cabanellas, Queipo de Llano, el cardenal Segura, pasan por estas páginas con motivo de comidas oficiales o de refacciones de «plato único» (donde lo único era el plato). Luego, con la paz, aparecen los restaurantes de varios tenedores y los políticos de hoy. Hay almuerzos romanos, académicos, cerebrales, oficiales, diplomáticos, americanos y enciclopédicos. En plan ecuménico cada colación. «El ecumenismo viene a ser como un gigantesco almuerzo a nivel planetario» (pág. 12). La comida en común ha tenido siempre sentido relevante en cualquier religión. Entregar el pan y la sal indica intenciones pacíficas para con el extraño. El sacramento por antonomasia del cristianismo es el Banquete Divino, la Eucaristía.

Varios de estos almuerzos han traído cola. Ciertas personas trajeron a colación al general Primo de Rivera. Por uno de ellos nos enteramos de un José Antonio dramaturgo, que permanece inédito. No estimo haya hiel en las alusiones a los familiares del general. Pese a que don José María tome a guasa, en plan de lucimiento personal, cosas que desde el punto de vista de los aludidos son serias e intangibles. Ahora bien, si todos nos ponemos serios, engolados y ceñudos, se perderá el sentido del humor, que, con el amor a las cigalas, nos distingue de las cigalas. Porque las cigalas tendrían que estar de muy mal humor para comerse unas a otras. No nos pongamos serios. Hasta Primo de Rivera fue un hombre divertido, si bien de ideas confusas, aun cuando no admitiera objeciones, cosa lógica por otra parte. Por ello mismo, le agradaba se reconociesen esas dotes de estadista que en vida, generalmente, le negaron, y que hoy, por lo general, no se le discuten. Pemán apostilla: «He pensado siempre que de un modo general los grandes soldados agradecen ser celebrados como

políticos» (pág. 29). Eso creía Napoleón, aunque le engañasen Fouché, Talleyrand y Metternich.

En la imposibilidad de aludir ni de pasada a los más interesantes de estos almuerzos—don José María Pemán y don José María de Cossío son los más abnegados almorzadores de España—, fijémonos en la opinión del autor respecto a varios de sus más ilustres comensales.

Perón: «El general Perón es de origen italiano, y basta hablar con él un cuarto de hora para comprender que está un oyendo a un "Perone" más maquiavélico que guerrero; más parecido al prudente Ulises que al iracundo Aquiles» (pág. 54).

D'Ors-Ortega: «Ortega y D'Ors mantuvieron durante toda su vida una especie de duelo con guantes de seda.» Comentario dorsiano al tomo I de las «Obras completas» de don José: «Al fin, Ortega ha logrado dar unidad a sus obras. Si bien ello sea unidad de encuadernador... Pero lo menos que puede hacer el incongruente es disimularse en tomos varios» (pág. 96).

José Antonio: «José Antonio no era nada apasionado, y cuando lo parecía era porque con sus herramientas de intelectual había logrado fabricar la apariencia de una pasión» (pág. 131).

El cardenal Segura: «Podrá discutirse esto o lo otro en sus decisiones u opiniones como arzobispo, pero lo que nadie puede discutirle es que su entereza castellana y extremeña le había convertido en un sevillano espectacular» (pág. 143).

Benavente: «Luego, cuando se liberó Valencia, a donde Benavente había sido trasladado, se le vio aparecer en el balcón del Ayuntamiento, y gritar a los que le ovacionaban: "Tres años fingiendo... ¡Por algo soy comediante!"» (pág. 198).

Serrano Súñer: «He admirado el garbo y consecuencia con que ha rectificado mucho sin renegar de nada» (pág. 237).

No es posible acertar sin más «todas» las opiniones pemanescas. Pemán insiste, en casos concretos, en un rasgo determinado, pero no determinante, de una persona. Ahora bien, una cierta reserva no supone un sentido tonto de oposición al autor. Oposición en mí inexistente y cuya arbitrariedad ilustra él mismo al recoger unas palabras de José María Sánchez-Silva: «Todos los escritores jóvenes que nos metemos con usted lo que deseáramos es ser usted» (pág. 201). Implica tan sólo el reconocimiento de que el autor ha evolucionado y a veces nos desorienta. Recordamos otro Pemán, dulce para el piñarismo. No es crítica recordatoria. Probablemente, en «Mis almuerzos con gente importante» nos da el escritor varias lecciones de sabiduría vital. A saber: el hombre inteligente evoluciona; el in-

telectual se diferencia del fanático en que rectifica a tiempo y escucha y comprende a los demás; llegado a la última vuelta del camino, el intelectual ve con sonrisa indulgente hechos y dichos ante los que fue oportuno callar un día. Don José María está ya de vuelta de casi todo y se permite el lujo de ver y enjuiciar salomónicamente la historia de España en las últimas décadas —la pequeña historia o intrahistoria—, considerándola como realmente fue. Los «Almuerzos» me llevan a pensar en los «Recuerdos» de un ilustre coterráneo suyo: Antonio Alcalá Galiano. Además, en este juicio mío quizá se produzca un fenómeno óptico: acaso no tenga debidamente en cuenta el fondo de la cuestión. Examinado serenamente el ideario de Pemán —el de ayer y el de hoy—,

advertimos una fidelidad soterrada a unos postulados íntimos. Ignoro si Pemán volvería a escribir, y cómo, «El divino impaciente»; no dudo de que Pemán fue, es y será radicalmente católico. (Católico sin beaterías. Por eso escribí «Los tres etcéteras de don Simón».) No sé si redactaría otra vez el «Poema de la Bestia y el Ángel»; estoy seguro de que, en un caso extremo, lo volvería a recitar «in mente». Puede que sus ideales hayan sufrido matizaciones, por causas ajenas a su voluntad; pero siguen siendo los declarados en «Por Dios, por la Patria y el Rey», en el «Salmo a los muertos del 10 de Agosto». Sucede, empero que con los años se pierden muchas ilusiones juveniles y, conforme se vuelve uno más ponderado, más ecléctico, se tiende a una mayor liberalidad,

a una mayor libertad de juicio; se agarra uno a la duda metafísica.

No hace falta recomendar este libro. Su éxito popular —lo hemos visto leer en el metro, en el autobús, en plena calle— exime al crítico de cualquier recomendación. Los «Almuerzos» constituyen una de las lecturas más divertidas y aleccionadoras de los últimos tiempos. La prosa de Pemán —suelta, irónica, sencilla, con alguna incorrección: «porque la juventud no le interesaba nada de su persona literaria» (página 200)— deleita e instruye, regocija y hace pensar. En España no abundan los libros de memorias políticas. Este es uno de los mejores. Su mayor virtud: nos distancia de nuestra propia época.

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

NUEVOS NARRADORES



ANA MARÍA MOIX: *Julia*. Colección Nueva Narrativa Hispánica. Ed. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1970. 220 págs. Ø13x20Ø.

Si nos creemos a pie juntillas lo que Ana María Moix dice de sí misma, hay que atribuirle el título de mujer sincera. Esto en primer término, porque hemos leído su poética, aparecida junto a sus versos en la última y arriesgada antología de Castellet. En dicha poética, Ana María Moix confiesa que a ella lo que de verdad le gusta es «tocar la trompeta en una calle oscura». Pues bien, eso es lo que acaba de hacer, con fuerza e insistencia, al publicar *Julia*. *Julia* es una novela como un solo de trompeta que hiere los timpanos de toda una sociedad, hasta reventárselos y hacerle chorrear los sesos, para que conozcamos su atrofia de serrín envenenado. Hay que tener ánimo para hacerlo, sí. Y máxime si se pertenece a esa sociedad a la que se le descubren los trapos sucios, las mezquindades más alevosas, o sea la «moral» del apañío, los instintos maléficos de una tradición. Ana María Moix lo hace así, desde dentro. Al menos esa es nuestra impresión, a la vista de su poética y de su novela. Coinciden. Lo cual nos lleva a creer fácilmente que en *Julia* hay mucho —¿casi todo?— de autobiografía, especialmente en lo esencial. Por otra parte, y esto es tan importante como lo señalado anteriormente, Ana María Moix se nos muestra, a sus veintitrés años, como una excelente narradora, sin trucos, sin trampas ni cartón. Una anomalía más de estos tiempos, que en este caso concreto resulta un hecho positivo. La joven escritora cuenta con un desparpajo muy personal, con sencillez y llaneza, y, con precisión casi matemática, de dos pinceladas nos presenta un personaje y nos aclara sus sentimientos. De tal forma, que en una tragedia que termina donde empieza, donde todo se deja en el aire, para que cada cual piense lo que quiera, se ha dado el gusto de plantear una cuestión candente, conflictiva, realista, impregnada de matices sociológicos, graves y nefastos. Paso, pues, a su «trompeta», porque con este primer clarinazo tal vez despierte muchas conciencias, puede que se revuelvan muchos estómagos

de esa burguesía catalana cuyos defectos se denuncian. Decisión y originalidad, desfachatez si se quiere, lucidez en resumen, son los condimentos de *Julia*, una novela donde está claro y patente el antagonismo de unas generaciones, la que se resiste y la que empieza. Tanto es así, que si Ana María Moix no escribiera otra novela más, casi no importaría, porque con *Julia* ha cumplido una misión, un deber inapelable, al parecer, para ella. Pero la Moix seguirá escribiendo, lo presentimos y lo deseamos. Y que sea en el mismo tono y con igual mordiente.

MANUEL RIOS RUIZ



FRANCISCO FAURA PEÑASCO y ANTONINO GONZÁLEZ MORALES: *Lloraré por vosotros*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1970. 231 págs. Ø15x21Ø.

Es difícil penetrar en el estilo y en la idiosincrasia particular de cada uno de los autores que escriben una obra en colaboración. Sus páginas, línea a línea, párrafo a párrafo, están retocadas y supervisadas por plumas de distinto corte, por ideologías que no siempre se complementan totalmente.

Estimamos, por otra parte, que una novela no es un trabajo de investigación ni tampoco labor de equipo. Es, diríamos, literatura de una sola pieza, de estilo muy personal que se debe regir por la idea motriz y la pluma de un autor. Pese a esto, y saltando los moldes habituales, aquí y ahora, nos encontramos ante una novela escrita por dos autores.

Francisco Faura Peñasco y Antonino González Morales son dos autores casi noveles. De los dos, es González Morales el más conocido literariamente. Cultiva, bajo seudónimo, el género policíaco, habiéndose traducido algunas de sus novelas al francés, portugués y flamenco. En estos momentos prepara un ensayo también sobre temas policíacos.

Asalto a Europa —novela-documento sobre el desembarco de Normandía— ha sido el «best-seller» de su carrera, que cuenta con algunos otros títulos,

como *Historia de Fátima*, traducida al francés por la Editorial Mame, de París.

Lloraré por vosotros, escrita, pluma a pluma, con Faura Peñasco, es el segundo paso importante en su historial literario, al conseguir con ella el «Premio Inmortal Ciudad de Gerona 1969». Deseamos y esperamos nuevas obras de ambos, publicadas independientemente, para profundizar más en el estilo personal de cada uno.

La lapidaria frase de Robert L. Stevenson estampada en el pórtico de este libro, representa la síntesis más completa y exacta del argumento de esta novela, porque, efectivamente, sus personajes «llegaron a saber lo que era la mansa resignación, lo que era estallar en infantiles cóleras contra el destino y lo que era sumergirse en el sopor de la desesperanza».

Diríase, y lo hemos llegado a pensar en el transcurso de su lectura, que las doscientas treinta y una páginas que vienen a continuación de esta frase son el desarrollo del contenido de la misma. Es como si las palabras de Stevenson hubieran marcado un camino por el que los dos autores se han ido adentrando. Por ello merece la pena considerar con detenimiento las reacciones de estos personajes, ya que vienen a confirmar, momento a momento, la expresión de Stevenson. No obstante, y pese a esta observación, la novela tiene capítulos interesantes, profundos, dramáticos y tensos creados por iniciativa de los propios autores al correr de sus ideas y sus plumas.

El acierto mayor de *Lloraré por vosotros* radica en la descripción psicológica de los personajes. En ágiles pinceladas se traza el retrato de un grupo de soldados mercenarios que luchan en tierras africanas para cortar un brote revolucionario de unos centenares de simbas.

Maldonado, Costa, Miranda, Dextries, Ramos, Jiménez y Carvajal, junto a otros personajes secundarios, son el «alma mater» de esta trama tensa y dura, desgarrada y cruenta que se ofrece en *Lloraré por vosotros*. Es la novela de la desesperanza, del odio, de la resignación, del amor carnal y de las dudas en torno al Más Allá. Son hombres hastiados de sus vidas anteriores —ya por estrecheces económicas, ya por tedio—, que cifran su meta y su credo en el brillo del dinero, pese a que en algunos momentos, el corazón de alguno —como Carvajal— dé muestras de caballerosidad, sentimientos y hombría de bien.

Junto a ellos, la misionera sor María de los Angeles viene a ser el contrapunto necesario para encontrar el equilibrio. Es el símbolo de la bondad, de la virtud, de la entrega al sacrificio y al riesgo por un ideal tan noble y hermoso como es la religión. Ella, que no perseguía nada ni a nadie, cuyo único móvil era su amor desinteresado y absoluto para con Dios, infunde un soplo de esperanza y de bondad en estas páginas cargadas de momentos tensos y brutales.

Las reacciones de la misionera y sus

diálogos con Carvajal invitan a reflexionar íntima y calladamente sobre el destino del hombre, en su proyección terrena y universal. Este podría ser, y lo es, sin duda —contado en estilo ágil y directo—, el mensaje de la novela, una novela de hoy y de siempre; de mañana, quizá también, si el odio y las bajas pasiones humanas siguen anidando en el corazón de los hombres.

ROBERTO RIOJA

CARGENIO TRIAS: *Santa Ava de Addis Abeba*. Tusquets Editor. Barcelona, 1970. 120 págs. Ø10,5x18Ø.

A veces recuerda alguna secuencia de Fellini: colegio de religiosos, obsesiones sexuales, sadismo, deformación... Esta novela corta de Cargenio Trias parece una secuencia, sí, separada del resto de la producción. Queda indecisa y sin forma. *Santa Ava de Addis Abeba* es un ejemplo de imaginación puesta al servicio del travestismo literario.

El juego de la mentira sirve para escribir una parodia de novela policíaca en la que se remedan algunas situaciones sociales muy comunes. Son historias de cronopios desinflados, fofos y tan sin vida como los delantales colegiales que cuelgan de varias páginas. En resumidas cuentas, no hay más que aire y un cierto olor a podrido.

Con una técnica variable, lo que demuestra la falta de técnica definida, Cargenio Trias pasa del objetivismo al relativismo, al subjetivismo y a lo que le parece bien. Declaraciones, interrogatorios, visiones oníricas, descripciones realistas, son el tinglado de la nueva farsa. Hay suplantaciones de personalidad hasta el infinito; hasta la del autor mismo está suplantada por una especie de nota biográfica demencial. Y, sobre todo, predomina en la coctelera un recargo de sacristía y santos de ocasión, un ir y venir de santos, martirios y sadomasoquismo. Buen conjunto.

Todo ello estaría perfectamente si *Santa Ava de Addis Abeba* tuviera un estilo; pero queda dicho que es una mezcla informe. El autor aprieta muchos resortes: unos son falsos y otros están estropeados. Un leve humorismo parece dominar las situaciones, y al fondo de los pasillos por donde siempre resuena el tam-tam de las pisadas, dice, se escucha también una débil risa. Es que el autor se ríe, y hace gala de unas obsesiones neuróticas que están presentes en su relato como en buena parte de la novelística actual.

Pero el hilo da vueltas y más vueltas, pasa por los mismos lugares, y el laberinto no tiene puerta de entrada ni de salida. Los personajes de la novela nacieron encerrados en él, así que sus evoluciones son inútiles. Son personajes tarados, hasta el punto de que un aparato ortopédico tiene función de protagonista. Y lo que es peor, viven esclavos de un lenguaje que nada dice al lector, que no le comunica nada, que ni siquiera celebra una confusión. La incoherencia simbolista cansa, la obsesiva presencia religiosa aburre. Y todo se pierde al diluirse en unas palabras que ni jugar saben.

ARTURO DEL VILLAR

ENSAYOS LITERARIOS

JOSEP MELIÀ: Informe sobre la lengua catalana. Novelas y Cuentos. Madrid, 1970. Ø11x18Ø.

Queremos pensar que habrá muy pocos españoles dispuestos a no ratificar, tras la lectura del Informe sobre la lengua catalana, de Josep Melià, la frase que Marius Falcón stampa en la presentación: «Este libro ha de prestar un buen servicio a la comprensión entre los hombres y las tierras de España.» Melià ha acertado con uno de los caminos más ciertos en orden a la superación de los antagonismos entre españoles, puestos de relieve cada vez que aparece el tema de la lengua catalana. Nos dice, con toda razón, que la falta de información es un obstáculo para la comprensión lógica del problema.

Una de las claves explicativas del viejo conflicto en la que se detiene Melià es la habitual confusión en el empleo de los términos nación, país, estado nacional, patria y región, en la que, a su juicio, siguen incurriendo escritores rigurosos y abiertos, como, últimamente, Julián Marias. La tesis del Informe, bien contrastada con la realidad histórica, es que para la forja de una unidad nacional no es necesaria la unidad lingüística. Un estado constituido por varias naciones tiene mayores posibilidades de encontrarse instalado dentro de los conjuntos políticos supranacionales que el estado centralista y unitario.

Si el punto de partida del libro de Melià merece el título de sinceramente integrador, su conclusión no es menos sincera e integradora. El problema de la cultura catalana es un problema español; es decir, algo que hay que resolver y que sólo se resolverá si el Estado de los españoles colabora en ello. Melià abandona resueltamente la política de confrontaciones e intolerancias internas o externas a Cataluña y pretende hacer deseable a los españoles todos, el resurgir de la lengua catalana.

En la historia reciente de la lengua catalana hay un episodio en el que pensamos que aún debería haberse detenido más Josep Melià. Cataluña no acepta el juego de Napoleón cuando en plena guerra de la Independencia suplica, a cambio de la proclamación del catalán como idioma oficial, la colaboración de los catalanes. Este gesto resultó para el renacimiento de la cultura catalana tan positivo como negativas han resultado las explosiones autonomistas en lo político que la historiografía moderna localiza en sectores de la alta burguesía del Principado.

Por paradójico que parezca, el acierto poético y popular del centralista y unitario Aribau revela que, desde posiciones nada ambiguas respecto a la comunidad política española, es como mejor se guardan y desarrollan los sentimientos catalanes, incluso cuando se ha colaborado con Javier de Burgos y Remisa en la división provincial de todo el territorio patrio. La estimación colectiva de Maragall, Verdagué, Vicens Vives y Salvador Espriu se explica, en gran parte, porque sin entregas vergonzantes a la llamada España oficial hay evidencia en sus obras de entrega esperanzada a la España real.

De aquí, y de los otros datos reunidos en el Informe Melià, es de donde hay que extraer la lección cara al futuro. Por esto extraña y duele el desajuste incidental, pero reiterado, con que es tratado el señor Eugeni d'Ors i Rovira, el intento de identificar el uso del castellano en Cataluña con las clases sociales más egoístas y alienadoras y la radical condenación que se hace de los textos que han buscado en la posibilidad del bilingüismo una solución temporal de compromiso a los conflictos reales. El halago verbal a los inmigrantes que quieren que sus hijos estudien la lengua catalana no debe ir dirigido, como a veces parece, a desarraigados de su respectiva lengua materna.

El futuro de la inmigración en Cataluña es todavía una incógnita, aunque haya motivos para pensar que el obrero se integrará mejor que las cla-

ses medias en el ámbito cultural de la lengua catalana. Pero, como han visto algunos catalanes clarividentes, este hecho puede producir colapsos y enfrentamientos internos, en la medida en que se rompa la unidad de la propia lengua por cuestiones derivadas de la lucha de clases, del partidismo político o del sectarismo religioso, mucho más que del venerable apego a las costumbres de los mayores.

MIGUEL ALONSO BAQUER

PEDRO SALINAS: Literatura española. Siglo XX. Alianza Editorial. Madrid, 1970. 221 págs. Ø11x18Ø.

Con cuatro estudios sobre temas generales de la literatura española del siglo xx, se inicia este volumen que Alianza Editorial pone en nuestras manos, original de Pedro Salinas, uno de los críticos y poetas más sobresalientes de los últimos tiempos. Con tal estudio, donde se trata de dilucidar los problemas del modernismo en España, conceptos de una generación—la del 98—, ciertas señales literarias contemporáneas y otras cuestiones de gran interés literario y humanístico, nos adentramos en Literatura española. Siglo XX, compilación de escritos y conferencias que el poeta-profesor aportó para el mejor entendimiento de un momento y de unas motivaciones culturales. En la segunda parte del volumen, Salinas estudia a Unamuno, desde diversos puntos de vista, resaltando su cualidad de intranquilizador y de «alma poderosa cargada de las más profundas pasiones vitales». Baroja y Valle-Inclán también pasan por el tamiz catalizador del crítico. Y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Arniches, Bergamín, etc., hasta llegar y profundizar agudísimamente en sus compañeros de generación, de los cuales hace unas interpretaciones que han sido tomadas muy en consideración y que prevalecen como las más acertadas. Así vemos cómo para Salinas la lírica de Cernuda es resistencia contra todo, y Aleixandre un coloso neorromántico, y por qué García Lorca le parece un ejemplo de vitalidad poética rectilínea y el decir de Alberti un temblor medieval.

Esta nueva edición del mejor libro crítico de Pedro Salinas, en una colección de corte popular, la consideramos muy oportuna en favor de nuestra literatura contemporánea.

MRR.

M. CONTAT y M. RYBALKA: Les écrits de Sartre (Chronologie. Bibliographie commentée). Gallimard. París, 1970. 788 págs. Ø14x23Ø.

He aquí un trabajo oportuno, interesante, aleccionador. La personalidad de Sartre ha ido desparramándose por el mundo como si fuese semilla. Con buena o mala cosecha, según unos u otros. Y ahí radica el interés y la oportunidad de conocer al autor a través de sus escritos. Porque con lo ya sabido de mucho ruido y pocas nueces no se va a ninguna parte; necesitamos ruido al haber nueces. Es decir, necesitamos que haya nueces, ante todo. Esa es la trayectoria de un escritor: haber escrito y saber qué ha escrito.

La bibliografía y la cronología son caminos recorridos que no pueden mostrarse en divergencia; la desembocadura es el catálogo detallado con referencias editoriales y demás. Precisamente, ese «demás» es lo que ofrece como novedad, en enfoque bibliográfico cronológicamente establecido y ordenado, la unión de M. Contat y M. Rybalka. Claro que lo enfocan con criterio de simpatía hacia una obra vasta, densa y polifacética. Su mirar (esto es: analizar y sopesar en fechas y cir-

cunstancias de escrito y edición, con algunas notas histórico-editoras) no se para en mientes: el objetivo era buscar y señalar al lector digno de curiosidad intelectual aquello que con la firma de Sartre se ha ido distribuyendo en páginas impresas. Obsérvese que digo impresas, páginas, y ello abarca lo mismo al libro que a la revista, que al periódico. Inclúyense novelas y ensayos, entrevistas y prólogos; toda la gama del pensar de un hombre en la brecha, al acecho de lo que es sociedad, y vale la pena indicarlo, sociedad del siglo nuestro, del mismísimo siglo XX, que está vivo y coleando en nuestras venas, en nuestra sensibilidad y en nuestro acuciante existir de hombres conscientes y (quisiéramos) nada olvidadizos, además de la dosis de ensueño y esperanza. ¿Qué otra cosa es el hombre de hoy y, por ende, el escritor llamado Juan-Pablo Sartre, de nacionalidad gala y rechazador del máximo galardón literario universal?

Lo importante hállase ya señalado al principio, en la página 9. Es una «carta-prefacio» del propio Sartre. No tarda en decir que le parece notable lo hecho por la pareja Contat-Rybalka. Reconoce su veracidad y que es completo recordatorio, con pelos y señales, de todo lo que de su pluma saliera, incluso en manifiestos que él primero redactara y luego firmara.

Todos los escritos, hasta la fecha actual, claro está. Porque ¿cómo reseñar, aunque sea escuetamente, lo aún no publicado, aun cuando esté escrito, y a veces en una casa editora? Por ejemplo, no podía figurar en este amplísimo libro un reciente prólogo (a ello es aficionado Sartre, como suelen serlo, en general, muchos y buenos escritores) a una novela de un escritor joven, y que da la dichosa casualidad que es secretario del mismo Sartre; me refiero a A. Puig en su novela L'inachevé (Gallimard, 1970). Ahí obsérvese un pretexto de Sartre para así poder hablar a su antojo. ¿Qué es el ca-

mino literario y cómo lógase, o no, el destino de un libro? Lo decible, y lo indecible, lo que se dice en sus múltiples ropajes que sirven de disfraz. Acaso pueda yo estudiar en otro artículo lo que Sartre ambiciona, y ver las facetas de la situación cuya frente a lo literario dentro de los amplios sectores de la creatividad literaria: la prosa y el verso. No me atrevo a hablar de «poesía», porque... ¿no es poético todo escribir?

Volvamos a las andadas; o sea al arranque del estudio bibliográfico de Contat-Rybalka. Se deduce algo así como un retrato de Sartre; mejor dicho, como un autorretrato: al darse pormenores de sus escritos, se le va descubriendo, se quita broza y se alcanza con mayor facilidad quién es el autor, qué rasgos ofrece y cómo es su mirar, quitándole las gafas más o menos encubridoras. Rezuma verdad y sinceridad todo este trabajo. Y se ve al fondo, un Sartre de tesis humanas y filosóficas más cercano al común de los mortales y de los lectores. Un retrato intelectual, porque se va jalando la obra con escritos importantes y con pequeños escritos; todos son complementarios, en el sano sentido del vocablo. Etapas de una óptica de mucho relieve para nuestra época. ¿Qué aficionado a la lectura, por muy documentado que esté, se atrevería a hablar de todo lo escrito por un escritor y sin ayuda de la memoria, que simboliza, precisamente, un catálogo de bibliografía especializada en torno a un autor o a un tema? Ese es el papel que desempeña lo realizado por la pareja de ensayistas. Es una necesidad y una preocupación. Información cuyo cometido primordial es no apartarse de las fuentes auténticas: libro a libro, texto a texto, referencia a referencia, en búsqueda incesante de lo firmado por Sartre. Y hállase todo lo publicado. ¿No es tarea sensacional y como soporte de cualquier estudio próximo o futuro relacionado con Sartre? ¿Es pequeña ventaja para estudiosos?

Otro aspecto digno de mención: no se trata de un índice bibliográfico a secas, sino que nos enfrentamos con una bibliografía comentada. No es la rigurosa y fría (todo lo erudito en exagerado empaque me da cien patadas)



RAZON Y FE

REVISTA HISPANOAMERICANA DE CULTURA
PUBLICADA POR LA COMPAÑIA DE JESUS

Ha publicado en sus últimos números entre otros los siguientes artículos:

- LOS JESUITAS EN ESPAÑA, HOY
- EL CAMPO Y SUS PROBLEMAS
- RESISTENCIAS EN LA CHINA DE MAO
- LOS PUERTORRIQUEÑOS, MARGINADOS EN USA
- EL FINAL DEL CONCILIO HOLANDES
- LA SEMANA DE CINE DE VALLADOLID
- LA REFORMA DEL CONCORDATO
- LENIN

Publicará en los próximos números:

- TEOLOGIA Y REVOLUCION
- LA FIGURA DE ALFONSO XIII
- BEETHOVEN, MUSICO DE LA REVOLUCION
- EL PROBLEMA DE LA VIVIENDA EN ESPAÑA
- LA OPINION PUBLICA EN LA IGLESIA
- VISION HISTORICA DEL PROBLEMA DEL CELIBATO
- LA PENA DE MUERTE
- EL TURISMO EN ESPAÑA
- EXPO, OSAKA 70

Para suscribirse dirijase a:
Ediciones FAX, Zurbano, 80 - Madrid - 3
Redacción. Pablo Aranda, 3 - Madrid - 6
RAZON Y FE aparece 10 veces al año
Precios de suscripción 1970: 325 pesetas
Número suelto: 40 pesetas

bibliografía crítica o pomposamente así titulada, sino que son estas casi ochocientas páginas el fruto de un análisis metódico de su situación y de su significación. Es indudable que un texto, dentro de una u otra fecha (sean las que fueren) lleva una significación que puede incluso llegar a mostrarse en oposición. En Sartre, de todos modos, no; se plantea la realidad de una idea seguida, aunque no siempre lisa, claro está; es la continuidad de una razón de tipo social-filosófico al servicio de la lucidez.

Hay, asimismo, un punto de arranque en lo referente al sector biográfico, y dentro del campo más íntimo y completo posible; y es que la cronología de la senda de vida vivida ha sido iniciada en escritos autobiográficos del propio Sartre, y también de un ser que con él comparte muchas épocas de existencia y combate: textos autobiográficos de Simone de Beauvoir. Dedúcese, pues, que la autenticidad está salvada y noblemente protegida.

¿Cuándo empezó el recorrido literario o, si se quiere, para abarcar mayor dominio, el recorrido de textos impresos debidos a Sartre? Exactamente, y es dato del libro que reseño, naturalmente, en 1923, y se refiere a un cuento. El título es *L'Ange du morbide*, y fue publicado en una revista de jóvenes, curiosamente titulada *La revue sans titre*, con fecha de su número 1, 15 de enero de 1923. Es decir, Sartre no había cumplido sus veinte años. Recuérdese que había nacido en 1905. ¿Y cuándo acaba el inventario bibliográfico sartriano? Exactamente, a fines del año 1969, con indicaciones de dos futuros prefacios de libros ya previstos en el plan editorial de Gallimard. Se trata de un prefacio a *Tres generaciones*, de Antonin J. Liehm, y de otro prefacio a *L'inachevé*, de André Puig, ya citado por mí. Trayectoria de intensa resonancia y con importantísimos éxitos dentro de tres sectores: lo novelesco, lo ensayístico-filosófico y lo teatral.

No se crea que la actividad creadora y comentadora de Sartre se limita a esos tres sectores; quise subrayar que ahí brillan obras muy conocidas y cuya resonancia es hasta de obras maestras. No voy a dar títulos, pues todo el mundo los tiene presentes en el recuerdo. Pero sí conviene indicar los comentarios de Sartre a otras actividades del hombre creador en la sociedad contemporánea; por ejemplo, algo que le atrae, como le ocurría a Azorín, y me refiero al cine. Bastante hondura y penetración se ve en sus preocupaciones acerca del arte cinematográfico, y es debido tal vez a que novelas fueron llevadas a la pantalla (y creo que aún se harán otras adaptaciones). Cine, en repercusión de significado. ¿Podría imaginarse otro aspecto según la realidad creadora de Sartre?

Como guía para cualquier acercamiento a este libro de bibliografía comentada, señálese que las fases estudiadas por la pareja Contat-Rybalka se nombran con años concretos. Las dichas fases son las siguientes: 1923-1939, 1940-1944, 1945-1949, 1950-1954, 1955-1959, 1960-1964, 1965-1969. ¿Merecía y exigía tajante delimitación la estructuración del tiempo en la creación sartriana? ¿No hay, acaso, exceso prurito de densificación de años? Aparte la primera fase, que es de orientación primeriza y en período «antes de la guerra» (para Francia, ese «antes de la guerra» tiene ángulos de terminología precisa: la guerra mundial número dos, la comenzada el 2 de septiembre contra Hitler y sus nazis), las demás fases se dividen sistemáticamente en dos mitades: cinco años y otros cinco años, o sea para engarzar las decenas. No me parece que fuera tan ajustado a lo cronológico, ni tan necesario ese corte de referencias anuales. No es reproche; es criterio de comparación, y nada más.

Una aportación de novedad es la serie, extensa, de apéndices. ¿Qué motivo representan esas páginas y qué engloban desde la página 499 hasta la página 745? Es el ofrecer textos olvidados, más o menos descuidados o perdidos entre el polvo de lo inicial: esas preciosas y primaverales revistillas de jóvenes y de amigos, por ejemplo. Pero, asimismo, se ofrecen textos mucho más recientes, dados en revistas o diarios, y que no suelen recogerse en libros después. La abundan-

te presencia de estos textos dados en apéndice son de gran valía para una enumeración adecuada y completa de un itinerario del arte de escribir con huellas directas de una firma única: la de Sartre. Ello obliga a la pareja cuidadora de estas búsquedas y publicaciones a que se den escritos publicados en revistas de lengua extranjera, y concretamente de lengua inglesa; y conviene citar también a que figuran en estos apéndices diversas conferencias cuyo resumen más o menos afortunado fue publicando (o no) en revistas de la época. Acertada visión es la de Contat y Rybalka; los escri-

tos de Sartre están, así, a la disposición de todos, sometiéndose a la avidez de la curiosidad y sin miedo a empaparse de moño en los estantes de las bibliotecas, públicas o personales. Servirá de herramienta de trabajo. Hará que surjan comentarios nuevos, y la literatura saldrá ganando. La literatura nuestra, la del siglo XX, aún no en sus postrimerias y sin fronteras de localización del escritor. Cuando nos encaramos con la obra de alguien que se llama Sartre se borran las lindes y desmorónanse los prejuicios.

JACINTO-LUIS GUERENA

ESTUDIOS HISTORICOS

MICHAEL LOEWE: *La China imperial*. «Revista de Occidente». Madrid, 1969. 376 págs. Ø16 x 22Ø.

La imponente realidad geográfica y humana que llamamos China se ha ofrecido, desde Marco Polo a nuestros días, como una simplificación interesada. Es curioso señalar cómo su conocimiento histórico ha estado casi eliminado de los manuales europeos del bachillerato, mientras el cine y la novela, el periódico y la televisión llenaban nuestros sentidos de imágenes en las que siempre se nimbaba el relato con un halo de exotismo que apenas enmascaraba un profundo desconocimiento. Si hasta la Edad Moderna su evocación se fundía con los relatos alucinantes del Libro de las maravillas, los siglos XVI y XVII nos la suponían como un Estado totalmente distinto de las construcciones políticas europeas, predominando en aquél la razón y la legalidad ordenancista como contrapunto de la irracionalidad que privaba en el viejo continente. En el XIX avanzado, surge la interesada estampa del «peligro amarillo», y en el XX se pasa de considerarla como espacio colonizable y nutrido mercado en potencia, a grave amenaza mundial de un próximo futuro, cuando llegue a estallar la onda expansiva que personaliza Mao Tse Tung. Tal variedad de enfoques ha permitido afirmar que «el símbolo de China, no es tanto el dragón, como el camaleón...»

Michael Loewe, en la sustanciosa perspectiva sintética que ofrece en este volumen—esmeradamente editado por la «Biblioteca de Política y Sociología» de la Revista de Occidente (serie Mayor), y cuidadosamente vertido al castellano por Antonio de la Cuesta—pretende liberarnos de tanto prejuicio y adentrarnos en una perspectiva más correcta que nos permita un mejor conocimiento del pasado de tan inmenso país y una más cabal interpretación de su vida contemporánea. Su texto ha querido ponderar—después de una extensa consulta a muchísimas fuentes modernas y antiguas, orientales y occidentales—los factores principales de la evolución de la historia china, pasando revista penetrante a los componentes de tal reconstrucción del pasado. Véase la sugerente alineación de los títulos de sus diez capítulos en los que una didáctica universitaria facilita la digestión de tan tenso, por apretado, contenido: «Los factores geográficos», «Nacimiento y muerte de las dinastías», «El fundamento de la soberanía imperial y su ejercicio», «La evolución cultural», «Las diferencias sociales», «El ejercicio del Gobierno imperial», «Funcionamiento de la economía», «El nacimiento de las ciudades», «Las relaciones con el extranjero», «Testimonios históricos». Un cuadro panorámico en el que el dato científico, depurado por condensaciones y contrastes de fuentes autorizadas, teje el fondo de la exposición sin concesiones a lo pintoresco o simplemente curioso. Y que por añadidura, se complementa con un «Apéndice» con una muy interesante «guía de pronunciación» de términos chinos, geográficos e históricos; con un actualizado repertorio de «notas bibliográficas» y un bien trazado «índice onomástico y de materias», así como un muy expresivo conjunto de «cuadros», ilustraciones, mapas y planos de ciudades, que ayu-

dan sobremano al lector, satisfecho en definitiva de este «fímico compendio» como tan modestamente lo califica su autor. Modelo, para nosotros, en su técnica de elaboración, de lo que siempre debe ser, un buen «manual universitario», tan difícil de escribir en ese propósito de servicio al rigor científico, a la selección exigente y a la claridad expositiva.

Casi un siglo de humillaciones y de desprecios—1840-1949—ha erizado el orgullo de los chinos que, mirando a su pasado, se estiman como una gran potencia y una civilización superior. Es preciso que los occidentales que quieran honradamente conocer el presente y el futuro de China partan de esta afirmación que puede parecer extraña a nuestro paladar habituado al gusto de unas aseveraciones, tan oportunistas como superficiales. Durante muchos siglos, la imagen de la «muralla» ha extraviado la visión real de una colectividad que, a pesar de las invasiones y de las guerras civiles, ha mantenido en su pensamiento la creencia de una superioridad y primacía que se ajincaba tanto en su filosofía, como en su religión, en su técnica y capacidad de inventiva—recordemos la pólvora, el papel, la brújula y tantas otras aportaciones—como en su racionalismo político y en su minuciosa organización burocrática que, si objeto de burla antaño, parece que se venga en nuestros días con la deificación del funcionariado, tanto en sus ámbitos nacionales como en las actividades internacionales. «Planes», «sistemas programados», «proyectos racionalizados», «funciones especializadas...» son expresiones que, a fuer de sinceros, nos servirían para la terminología adecuada al estudio del funcionamiento de la China imperial. Por ello, es muy recomendable, a cualquiera interesado en otear el futuro, escudriñar, con la guía de libros como el de Michael Loewe, la evolución en el tiempo de este viejo y populoso pueblo al que alguien ha podido matizar como enfiebreado por un nacionalismo de civilización», sobreexcitado por la cruel experiencia de una doble humillación: la de haber descendido del secular pedestal de su primer puesto como poseedora de unas formas de vida que la empujaban sobre el resto de las naciones sometidas a la gama variada de una suerte de barbarie; y la de verse obligada a aceptar una ocupación, militar y cultural, de esos pueblos extraños que han acampado en la última centuria en su solar. La vocación que siente en el momento actual, de abandonar lo que llama la lucha de los países proletarios contra los países capitalistas, viene a ser como un reflejo tardío, transportado a otros campos de acción, de ese sentimiento de superioridad que ha forjado a lo largo de siglos de historia.

En el año 1577, se publicó en Sevilla una de las primeras historias de China. Se trata de la que lleva por título *Discurso de la navegación que los portugueses hacen a los reinos y provincias de Oriente*, y de la noticia que se tiene de las grandezas del Reino de la China, debido al eclesiástico montañés Barnardino de Escalante, y cuya edición facsimil—en Madrid, 1958—debemos al excelente bibliófilo Carlos Sanz. Pues bien: En la dedicatoria del mismo—obra que se consideraba por Felipe II como «muy útil y provechosa a la República»—, ya ponderaba el clé-

OTROS LIBROS

JUAN RAMON CAPELLA: *Sobre la extinción del derecho y la supresión de los juristas*. Ed. Fontanella, Barcelona, 1970; 76 págs. Ø13 x 18Ø.

Bajo título tan sugerente, el profesor de Filosofía del Derecho de la Facultad de Derecho de Barcelona, Juan Ramón Capella, aborda una serie de cuestiones de un interés capital para el estudiante de Derecho, el jurista profesional y cuantos están preocupados por el problema de la transformación del Estado.

CARLOS EDMUNDO DE ORY: *El alfabeto griego*. Col. La Esquina, Barcelona, 1970; 11 págs. Ø14,5 x 20Ø.

El poeta Carlos Edmundo de Ory, uno de los más singulares de la actualidad, demuestra en este cua-

rigo santanderino así a la China de su tiempo: «Que con ser [el rey de China] un príncipe idólatra, y vanísimos él y sus súbditos en la observación de los ritos gentílicos; sean dotados de tanta prudencia y discreción en las cosas naturales y en el Gobierno de sus Repúblicas, que ningunas otras naciones, por políticas que sean, les llevan ventaja ni aun en ingenios para todas las artes.»

NAVARRO LATORRE

HERNAN G. PERALTA: *Don Rafael Yglesias*. Colección La Propia, Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1968. 171 págs. Ø12 x 17Ø.

La primera reflexión que nos sugiere esta penetrante aportación histórica sobre el pasado de Costa Rica—enmarcado en el conjunto del de toda Centroamérica—en la segunda mitad del XIX, es la de que a Thomas Payne, en sus acerbados alegatos contra la monarquía—que tanta difusión alcanzaron en los primeros años de dicha centuria en las recién nacidas como independientes naciones hispanoamericanas—se le olvidó intentar desvanecer la positiva ventaja que el sistema hereditario supone para los cultivadores de la ciencia del pretérito al simplificar el número de personajes que han de ocupar las páginas preferentes de la Historia. Decimos esto a propósito de estos «apuntes para su biografía»—la de don Rafael Yglesias—patricio costarricense nacido en 1861, sin duda desconocido para muchísimos españoles e hispanoamericanos y cuya ejecutoria ilumina sin embargo episodios significativos de las últimas décadas del pasado siglo y primeros años del presente.

El autor—Hernán G. Peralta—parece ha pretendido ofrecer un esquema de la juventud de don Rafael Yglesias más que presentarnos una biografía total del mismo. Pero en los ocho capítulos de que consta su ensayo, anima un cuadro bastante completo y representativo en cuya urdimbre se hallan las luchas entre el partido liberal y el conservador de la República de Costa Rica. Al profesional español de la Historia le parecerá, tal vez, coincidencia, casi caprichosa, el que durante estos postreros años del XIX en los que se inicia la carrera política de quien luego triunfó al frente del Partido Civil, dirigido por el que luego fue presidente de la República, los países centroamericanos oscilen entre un predominio conservador—cuyo símbolo más acusado es la actuación de Carrera en Guatemala—y la reacción li-

dero de pequeñas narraciones las cualidades éticas y estéticas de su mundo literario.



A. F. MOLINA: *En Cejunta y Gamud.* Monte Avila Editores, Caracas, 1969; 65 págs. Ø10×18,5Ø.

Antonio Fernández Molina ha ensayado su capacidad creadora en diversos géneros literarios, incluso en el arte: Poesía, ensayo y narraciones, dibujo y pintura. *Natural de Alcázar de San Juan, en 1951 fundó la revista Doña Endrina, y desde entonces está ligado a empresas literarias y artísticas. Actualmente es secretario de Papeles de Son Armadans, la revista que dirige Cami-*

lo José Cela. Y, últimamente, Fernández Molina ha obtenido el Premio Novela «Ciudad de Palma». Con unos quince libros publicados, Fernández Molina es un auténtico esforzado, un escritor que lucha por encontrar un camino expresivo, una personalidad propia, y no siente ningún temor ante las formas, ni reparo alguno ante un determinado género, yendo de lo real y más cotidiano que puede haber, hasta lo puramente imaginario en su mayor grado, de ahí que sus prosas o versos revistan siempre cierto aire de búsqueda y contengan un singular quid difícil de analizar, aunque el surrealismo esté casi siempre presente, junto a la ironía, en sus escritos. En *Cejunta y Gamud* puede que sea una de sus obras más representativas, pese a que se trata de un libro breve, pues en sus cortos capítulos o pequeños relatos se hallan esos ingredientes de su quehacer literario, resultando en extremo entretenida su lectura.

JEAN MERRIEN: *Historia mundial de los piratas, filibusteros y negreros.* Luis de Caralt, editor, Barcelona, 1970; 467 págs. Ø16×22Ø.

Historia mundial de los piratas, filibusteros y negreros, volumen que acaba de aparecer en la prestigiosa



colección «Cultura Histórica», de Luis de Caralt, editor, puede decirse que es una obra de contenido apasionante, dada su temática y el arte literario expositivo de su autor, Jean Merrien. A lo largo de sus páginas se recogen las aventuras que en el mar tuvieron lugar, con los corsarios como protagonistas. Junto al interés puramente histórico de este libro, debemos resaltar su calidad de amenidad y de viveza narrativa, así como la rigurosidad con que se relatan los acontecimientos, «deshaciendo mitos, mostrándonos el perfil real de los hechos figurados por la literatura popular del siglo pasado». Pocos li-

bros más completos sobre el tema que éste de Jean Merrien, al que enriquece, si cabe, una colección de grabados ilustrativos.

GILBERTO MOLINA CORREA: *Sismo y abismos.* Editorial Santo Domingo, Quito, 1969; 199 págs. Ø16×23Ø.

Dario Guevara, que prologa esta novela de Gilberto Molina Correa, escribe: «Escrita en estilo ágil, con un valioso generador de sensibilidad, se afirma por la trama sencilla, como un recado que se va al pueblo, juez universal para expedir el fallo en lo que de histórico lleva o en lo que a los corazones se nos oculta.» Sismo y abismos es un acusador anticipo a la historia del terremoto ecuatoriano de 1949.

CARMEN LAFORET: *La niña y otros relatos.* Col. Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio, Madrid, 1970; 249 págs. Ø11×18Ø.

Tras un prólogo casi confesional, la gran novelista Carmen Laforet recoge en este volumen una serie de cuentos y relatos que demuestran, una vez más, su categoría literaria.

beral, triunfante en la década de los 70 en la que el guatemalteco Barrios arrolla en su país la influencia de la Iglesia católica y desencadena una violenta persecución religiosa, cuyos ecos tardíos habían de traspasar las fronteras de Costa Rica en 1884. El episodio sirve al señor Peralta para trazar unas bellas imágenes sobre la continuidad geográfica del gran istmo centroamericano que se rompe a partir de los lagos nicaragüenses en los llanos costeros costarricenses, interrupción que el autor desea también para los fenómenos históricos, resaltando la singularidad geopolítica de su país; a pesar de lo cual, según decimos más arriba, se vio contagiado del fervor anticatólico que la onda persecutoria del presidente guatemalteco Barrios había tratado de difundir más allá de los confines de su propio país.

Los jesuitas, expulsos de Guatemala, encontraron en la ciudad de Cartago acogida donde desde enero de 1876 dirigían el Colegio de San Luis Gonzaga. Al carácter tradicionalmente hospitalario de Costa Rica en los episodios de tensión política y religiosa de los otros pueblos centroamericanos, se añade en esta ocasión el apoyo de una muy importante política de signo conservador y de matiz católico y la acción—para muchos ejemplar—del doctor Bernardo Augusto Thiel, prelado alemán de Costa Rica y que fue envuelto en la marea de culpabilidad con la que algunos de los miembros del gobierno de San José quisieron justificar—empujados por la presión externa—la singular medida que se tomó el 18 de julio de 1884 procediendo a la expulsión de la Compañía y del obispo Thiel, acusados en documento oficial por el presidente costarricense, general Próspero Fernández, de intentos para «trastornar el orden público, con el fin de apoderarse de la dirección de los negocios que solamente incumben al poder público constitucionalmente establecido». Las ideas anticlericales y la influencia de las logias masónicas, además de la ya citada influencia coactiva guatemalteca habían consumado el hecho y cuando el papa León XIII quiso aplacar los efectos de la misma, el gobierno de San José rompió sus relaciones diplomáticas con el Vaticano. Al decreto de expulsión del 18 de julio de 1884 siguieron pronto otras disposiciones como el de la secularización de los cementerios... Con poca precisión histórica—pues se emparejaban hechos cuyas circunstancias sociales y de pensamiento se hallaban separadas por más de un siglo de distancia—ciertos areópagos, parlamentarios e «intelectuales» de Costa Rica (y muy especialmente el órgano periodístico «La Hoja»), rememoraban a

Carlos III, a Floridablanca, a Campomanes y a Aranda... (?)

El ensayo concluye con la reacción operada en las elecciones de 1893 en la que nueve años después de la que Peralta califica de «exótica» persecución religiosa ya aludida, con el triunfo, al poco defraudado, de la Unión Católica cuyo justificado malhumor estalló en un levantamiento que favoreció poco después la victoria de don Rafael Yglesias y de su Partido Civil, al que el autor atribuye un significado pacificador y a medio camino entre los extremos liberal anticlerical y «sectario pro católico». Proclamado presidente Yglesias en mayo de 1894, ocupa en dos ocasiones tan alta magistratura, cuya ejecutoria nos deja Peralta sin conocer, después de ponernos en este ensayo la miel al alcance de los labios.

NL

EDUARDO ARZE QUIROGA: *Historia de Bolivia.* Editorial Los Amigos del Libro. La Paz. Cochabamba (Bolivia), 1969. 468 págs. Ø11×19Ø.

La excelente editorial boliviana Los Amigos del Libro, en su pulcra colección «Enciclopedia Boliviana», presenta este volumen, en el que Eduardo Arze Quiroga—profesor, diplomático y concienzudo y honesto historiador—nos ofrece una panorámica de la evolución, densa de hechos y sólidamente apoyada en prestigiosas fuentes, de la sociedad que se origina en el siglo XVI—centuria clave en Hispanoamérica, «siglo de la audacia y de la aventura»—cuando las consecuencias de la epopeya de Pizarro afrontan la grandiosa realidad del Imperio andino de los incas.

Menéndez Pelayo calificó el altiplano boliviano como «algo híbrido». Si hasta 1778 dependió del virreinato de Lima, a partir de tal fecha pasó al de Buenos Aires. Y esto, que es indudablemente cierto, significa que la tierra a la que quiso marchar Miguel de Cervantes se hallaba en una situación geopolítica excepcional—que ya intuyó el Libertador y patrono del bautismo de la nación que había de ocupar el Collasuyo incaico—, sometida por su estratégica posición al doble tirón de quienes desde las dos costas oceánicas americanas—Perú y el Río de la Plata—quisieron incorporar esta bella y fría altiplanicidad a sus respectivas esferas de influencia, pacífica o atlántica. Por ello, la tersa prosa narrativa de Arze Quiroga aprovecha tal cons-

tante vectorial de doble influencia para tejer sobre el pasado de Bolivia un excelente y nutrido cuadro de lo que fueron las «fases del proceso hispanoamericano»—la historia inicial hispánica de la gran zona de América del Sur que hoy abarca con Bolivia amplios sectores de Argentina, Perú, Paraguay y trozos importantes del Brasil, de Chile y aun del Ecuador y Uruguay—, centrados esencialmente en los «orígenes de la sociedad boliviana—patría del autor—del siglo XVII».

El proceso de la instalación permanente de la Administración española en estos difíciles y encantadores paisajes está embaldado por una constelación de evocaciones que apenas necesita otro comentario que el de citar simplemente los nombres de quienes lo protagonizaron: Francisco Pizarro y sus hermanos, los dos Almagro—el extremeño y el mestizo, el «Joven», Solís, Alejo García, Gaboto, Cabeza de Vaca, el virrey Toledo, el oidor Matienzo y tantos y tantos otros exploradores, conquistadores, pobladores, legisladores, aventureros, soldados como quienes dejaron su humana huella en las comarcas que rodean o llegan al legendario Tihuanaco, en cuya «Puerta del Sol» colocan algunos el «eje del mundo americano», en cuyas orillas del Titicaca paseaban los súbditos del fabuloso «Rey Blanco», la llamada «raza del sol», cuya fama de riquezas argentíferas haría torcer hacia el altiplano el empuje explorador de las expediciones dispuestas para alcanzar el Estrecho de Magallanes, deslumbradas por la noticia primero, y la resplandeciente realidad después, del cerro del Potosí. Todo esto es concienzudo y sagazmente analizado en las prietas páginas del estudio histórico de Arze Quiroga, quien polemiza con el insigne maestro mejicano don Carlos Pereyra sobre la identificación, más o menos generalizada, de la expresión «Alto Perú» con Bolivia, pues considera que la misma se debió a los emancipadores argentinos del siglo XIX, difundida en las guerras de separación de España. Ya que, como subraya el historiador y académico Raúl de Labougle en el excelente prólogo puesto a esta obra, «la historia de Bolivia en el siglo XVI es la historia del Río de la Plata», pues «ambas regiones se integran política, judicial, eclesiástica y económicamente», o como simbolizará Giménez Caballero en su centelleante ensayo *Maravillosa Bolivia*, al hablar de la «tetracefalidad—o cuatro nombres distintos—con los que ha sido conocida la capital de derecho de la República del altiplano: «Chuquisaca fue la cabeza india; La Plata, el rostro del conquistador minero; Charcas, la golilla del jurista, y Sucre—su deno-

minación actual—, un casaquín de libertador».

Después de un enjundioso prefacio, en el que en seis apartados Arze analiza desde el proceso de la nacionalidad (boliviana) hasta la historiografía y bibliografía de Charcas en el siglo XVI, despliega en diecinueve capítulos un recorrido completísimo de la evolución histórica de estas regiones en la decimosexta centuria—la de Carlos I y Felipe II—, con títulos tan sugerentes como—a guisa de ejemplo—el III, «La conquista simultánea del Perú y el Río de la Plata»; el XIV, «Núcleo de Chaves y su acción general en la Nueva Toledo» (franja de mar a mar otorgada por Carlos el Emperador a Diego de Almagro el 21 de mayo de 1534, en la que se halla incluida la Bolivia actual), o el XVII, «Potosí en el siglo XVII», estupenda reconstrucción de la «Sierra de la Plata» en el siglo mismo en que adquirió fama universal.

¡Potosí!, aquel mágico nombre que, como dice Ernesto Giménez Caballero, es el que más repite Cervantes en su ansia de ir hacia América. La «ciudad imperial» que tan bien describe Arzans Orsúa y Vela, remodelada en su aspecto urbano y magnificada en su potencial económico por el virrey Toledo en 1573, cuyos «quintos reales» desde 1545 permiten al Imperio español en Europa hacer frente a todas las empresas que consolidan su predominio y la defensa del catolicismo, pues en versos del franciscano Buenaventura Salinas, merced a sus riquezas España era «Rebenque del Turco—Envidia del Moro—Temblor de Flandes—Terror de Inglaterra», y la Virgen de Copacabana cobijaba bajo su manto el cerro argentífero—el «Sumaj Orco» de los incas—, en cuyas falladas nace una de las ciudades más populosas y trepidantes del Nuevo Mundo, que en 1610 llega a la cifra increíble de 160.000 habitantes—76.000 indios, 3.000 españoles criollos, 40.000 mestizos y 6.000 negros y mulatos—, cuyas cuadrículadas calles contemplan un alto nivel de vida originado por sus riquezas, a las que afluyen, como Madariaga consigna, los productos más estimables y variados de todos los continentes, y que ve alterada su paz y su alegría por las endémicas contiendas civiles—a las que por cierto Arze dedica poca atención—entre «vascos» y «vicuñas», con episodios que esperan de nuestra novelística colonial mayores y más inspiradas producciones. Y del estudio erudito a la ficción literaria, la *Historia* de Arze brinda espléndidas posibilidades y motivos.

NL

LA ECONOMÍA, A EXAMEN

L. A. COSTA PINTO: *Desarrollo económico y transición social*. Ediciones Revista de Occidente. Madrid, 1969; 268 págs., Ø13x19Ø.

Aunque con rigor conceptual y terminológico, este denso ensayo sociológico editado por la Revista de Occidente en su serie «mizor»—textos de pequeño formato, excelentemente impresos y encuadernados—, nos enfrenta con un haz de análisis y reflexiones que con valor crítico nos adentra en problemas que constituyen preocupaciones palpantes e inesquivables de la hora actual. A pesar de su uso tan generalizado—casi podríamos acotar que «abusivamente»—cabe declarar, como lo hace el autor al iniciar su estudio, que «desarrollo» no es sinónimo de «crecimiento», «modernización» o «evolución», pues responde mejor a un fenómeno de conjunto por el que se pretende transformar, de forma intencionada, la estructura total de aquellos Estados nacionales que, por diversas causas, han visto pararse—o retrasarse sensiblemente—su ritmo de avance y progreso respecto al de los países que se hallan en plena explotación de la «revolución industrial». En otra expresión: un verdadero «plan de desarrollo» no supone exclusivamente una «operación técnica», cuyos resultados se aquilatan con el aumento físico—¡oh, las deidades modernas de la estadística!—de los niveles de producción, sino que comporta unos cambios profundos en la sociedad considerada como un todo y no exclusivamente como una acumulación opulenta de bienes de consumo, muy desproporcionadamente distribuidos.

Las meditaciones en letra impresa—fueron antes texto de conferencias—, del profesor Costa Pinto, catedrático de la Universidad Nacional del Brasil y más recientemente director del Departamento de Sociología en el Instituto de Formación e Investigación de las Naciones Unidas, se escalonan en siete capítulos que suponen un enfoque analítico y plagado de sugerencias en torno al latido mundial del presente acerca del fenómeno del «desarrollo». Aborda, en primer término, «la transición y sus procesos», en el que destaca la conducta de tantas gentes que observan, ante el hecho del paso de una situación social a otra, una actitud pasiva, casi inerte, que Costa encuadra en esta frase feliz: «se soporta la Historia pero no se participa activamente en su flujo, ni se procura conscientemente intervenir en ella»; «marginalidad y tensión» es un apartado que le brinda ocasión para contemplar escrutadoramente los problemas del freno que para el desarrollo de algunas naciones modernas—especialmente en el caso de los pueblos hispanoamericanos y africanos—representa, tanto la inercia de tradición como «la conspiración del pasado y del presente asociados contra el futuro», con agudas introspecciones sobre el liberalismo y el socialismo modernos; en el tercer capítulo examina «Cómo se convierten las situaciones en acciones», esto es, siguiendo las teorías y contribuciones de Hagen, analizar en qué momento las situaciones sociales, en trance de cambio, generan en individuos y en grupos, actuaciones concretas que revelan cómo el «desarrollo» que las ha producido no es sólo una «operación técnica», sino un «proceso social»; el cuarto, «Transición y alineación», compendia de paso una perspectiva interesante sobre los llamados «grupos de presión», aunque su definición de que los tales «no aspiran al poder, sino a influir sobre él» nos parece que queda muchas veces superada por la realidad histórica contemporánea, pues en el proceso de ambición y dominio que tales sectores propugnan, difícilmente se resignan a dirigir sus intereses a través de terceras manos (el tema es sugestivo para más amplios estudios de base rabiosamente histórica); Costa Pinto no desdeña introducirse en las cuestiones más discutidas de nuestro

tiempo como la de la «descolonización» en la que recuerda cómo buena parte de su origen ha podido calificarse de «occidentalización contra Occidente», es decir, el proceso por el que minorías intelectuales de las colonias francesas e inglesas han podido aprender en la Sorbona o en la «London School of Economics» los ideales de independencia y autodeterminación; el capítulo quinto plantea un viejo problema, siempre actual, el de «Educación y transición»: la formación del «hombre ideal», ¿creación de los Centros de Enseñanza?, o ¿modelación en la escuela del tipo «creado» por la sociedad de su tiempo? El autor aquí—y su prestigio de sociólogo internacional y «al día» debe ser tenido en cuenta—reitera que, en contra de lo que se cree y se proclama, el problema más grave de las sociedades en desarrollo, «no es el analfabetismo, sino la semi-alfabetización», es decir, que una superficial y formalista enseñanza impide, en vez de estimular, la búsqueda de aquello que le falta como ingrediente básico de la personalidad; y sienta algo, que, por desgracia, tampoco oímos precisamente en estos días: «La educación es algo caro, muy caro, tanto o más caro que la guerra y debe ser pensada y planeada en función y como parte de una política general...» Los dos últimos capítulos se dedican a «El mito nacionalista y el desarrollo latinoamericano»—con reflexiones singulares sobre estas tendencias políticas en el continente sureño del Nuevo Mundo—y a «Reflexiones sobre la política exterior de las naciones en desarrollo», centradas preferentemente en las posibles perspectivas de la política de las grandes potencias en sus relaciones con los países del «tercer mundo».

Como puede apreciarse, el proceso del cambio social de nuestros días tiene en este lúcido e intencionado conjunto de ensayos una aportación que bien se puede estimar como contribución importante a esclarecer tantos y tantos problemas nacionales y mundiales como rozamos en nuestra existencia cotidiana. De particular relevancia consideramos—y nos permitimos recomendar su lectura despaciosa y reflexiva—las páginas 140 a 166, sobre el papel de los «intelectuales» en las modernas sociedades de transición y de modo especial la «enfermedad infantil» de determinada posiciones públicas de aquellos que buscan en dichos apelativos, más una plataforma que un modo concienzudo de ejercer una profesión elevada.

NL



JUAN MUÑOZ, SANTIAGO ROLDÁN y JOSÉ LUIS GARCÍA DELGADO: *La economía española, 1968*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1969. 371 págs., Ø14,5x21Ø.

Los autores de este libro han elaborado un amplio informe, una especie de Anuario Económico del año 1968, estructurado en cinco capítulos, donde, prácticamente, se encuentran recogidos los temas destacados de la economía española durante el período de tiempo acotado.

En el primer capítulo se analizan algunos aspectos de la Política Económica, ofreciendo, siempre desde un ángulo polémico, la significación de las medidas adoptadas en el año anterior. El segundo capítulo estudia la Banca privada a la luz de la opinión pública, seguramente «el tema del año», con una serie de datos y cifras que arrojan nuevas consideraciones sobre tan importante sector económico. A continuación, una selección cronológica de hechos destacados nos parece el capítulo más vivo del libro, utilizando fuentes informativas de distinta procedencia. Otro acierto del libro es el Índice de Legislación económica, que incluye amplias referencias a las más importantes disposiciones legales aparecidas en el «Boletín Oficial del Estado». Por fin, los autores han recogido y sistematizado una extensa documentación bibliográfica referida a

las cuestiones económicas teniendo como eje los trabajos y estudios que fueron apareciendo a lo largo de 1968. Se han reunido más de mil cien títulos, en los que se incluyen tanto aspectos estructurales como coyunturales.

El libro, aun dentro de su objetividad, tiene un marcado acento polémico. Está bien documentado y escrito. Su estilo, que no rehúye los tecnicismos, es, no obstante, claro y capaz de ser comprendido por amplios sectores de público.

Los autores, por otra parte, lo han enfocado con perspectivas de continuidad, deseando realizar estudios similares en años sucesivos. Con ello demuestran un criterio científico llamado a aportar ideas válidas para la configuración total de nuestra economía.

FERNANDO PONCE

FILOSOFÍA, TAMBIÉN

ALFONSO QUEREJAZU: *Filosofía. La verdad y su historia*. Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1969; 547 págs., Ø17x24Ø.

Lo primero que se ve al hojear este libro es que es una historia de la filosofía en toda la extensión de la palabra y en toda la extensión del tiempo que va desde los eleáticos hasta nuestros días. Si no leyésemos más, nos quedaríamos con la idea de que el autor ha compuesto un sencillo manual de historia de la filosofía; las materias estudiadas y el índice delatan esa intención. Pero en cuanto nos adentramos en el libro, aunque sea unas cuantas páginas, nos damos cuenta, en primer lugar, de que no es un sencillo manual, y luego, de que la historia de la filosofía, que a tantos y tantos profesores sólo les sirve para enseñársela a sus alumnos, le ha servido a Querejazu para hacer un estupendo ejercicio que consiste en repensar la historia del pensamiento. Tal vez por eso ha subtitulado su libro «La verdad y su historia». Suponiendo que la verdad estuviese de algún modo en la historia de la filosofía, la historia de la verdad vendría a ser la historia del esfuerzo humano por alcanzarla. Quizá se hubiera alegrado mucho Lessing viendo un subtítulo así en un libro cuya materia se dilata en casi treinta siglos. ¿Qué haríamos más que bostezar si desde los primeros pensadores hubieran agarrado a la verdad por los cuernos y nos la sirvieran monda y lironda? El libro de Querejazu nos consuela dándonos la certidumbre de que todavía podemos seguir buscando a la verdad ni más ni menos que Parménides o Heráclito. Es un don del cielo que tenemos que agradecerle como el don más precioso entregado jamás a los hombres. Comparado con este don, el don del fuego de Prometeo es un juego de niños.

Alfonso Querejazu no ha escrito un libro para que se lo estudien los niños y lo reciten de memoria ante el tribunal. Por el contrario, para gustarlo bien se requiere el conocimiento de la historia de la filosofía; el autor lo da por supuesto y precisamente el ejercicio que ha hecho consiste en decir con precisión, no lo que fueron las ideas que se estudian como materia nosotológica, sino lo que son para nosotros, es decir, para unos hombres que han llegado a la altitud de los tiempos. Ya se sabe que los tiempos tienen tantas altitudes por lo menos como altibajos la historia; pero es claro que desde cualquiera de ellas puede y debe mirarse el pasado con el mismo derecho y la misma forzosa con que lo miraron nuestros padres. De aquí que esa filosofía perenne de que habla Alfonso Querejazu no sea otra que la actitud humana que inquiere el arcano de las cosas, de acuerdo con la idea de Kant, que pedía que se enseñara, no filosofía, sino a filosofar. Las filosofías hechas, escritas, conclusas, son historia, y gracias a que ello es así hay historia de la filosofía. ¿Cómo seguir filosofando si se hubiese descubierto de una vez y para siempre la verdad? ¿Y, por

consiguiente, cómo hablar de la historia de la verdad?

Estamos tan libres como los eleáticos y el mundo entero se tiende ante la mirada como una tierra incógnita que ni siquiera se ha adivinado. ¿Hay una incitación más estupenda para los que quieren lanzarse a la aventura de la filosofía? El libro de Querejazu lo muestra así, como no podía por menos, y si ahora, como sospechaba Ortega y Gasset en sus últimos años, nos hallamos acaso en un momento en que haya que cambiar la filosofía por otro quehacer, hasta hace cuarenta años florecía una de las tentativas más pujantes del pensamiento filosófico inspirada nada menos que por Edmund Husserl, Max Scheler, Heidegger, Bergson... Me ha satisfecho de verdad la exposición que nos hace Querejazu del existencialismo, y me ha satisfecho, sobre todo, porque en ella se revela su conocimiento y su comprensión de la poesía, de la novela y, en general, de la estética. No es libro de un simple profesor el que nos ha dado Querejazu; es más bien la obra de un hombre que se preocupa de muchas cosas y cuenta, sin proponérselo, la historia de su alma. Las citas de Machado, Azorín, Unamuno y otros grandes escritores de nuestro pueblo nos previene en seguida contra el temor de habérnoslas con un tratado abstruso y engolado como los que todos los días arrojamos sobre la mesa sin haber sentido curiosidad de entreabrirlos. Por eso es tan claro, tan suelto y tan expresivo el estilo de Querejazu. Otra cosa que se echa de ver en seguida y que merece elogio es su capacidad de comprensión para todas las tendencias y su resuelto propósito de eludir todos los lugares comunes que van creando las polémicas de estos días, demasiado inquietos e inseguros de sí mismos para colocar cada idea en el sitio que le corresponde. No se ha escrito este libro para enseñar muchas cosas; ya he dicho que a menudo las presupone el autor en sus lectores; se ha escrito para que las respensemos con calma y busquemos luego las que más nos interesen en autores y libros que son también conocidos. Porque si la filosofía es algo consistente de lo que podamos hablar sin equívocos, es justamente lo contrario de la erudición. El conocimiento de que en ella se habla no tiene nada que ver con el de la filología, pongo por caso. Pero todo esto y mucho más que esto puede verlo el lector si tiene tiempo y ganas de sumergirse en las páginas de este libro de Alfonso Querejazu, que, aunque acaso no nos haya revelado la verdad, nos ha contado al menos su historia. Después de todo, ¿cómo conocer la verdad sin verla desplegándose, rehaciéndose para deshacerse en seguida y volver a rehacerse luego? De no ser así, la verdad correría el peligro de convertirse en un objeto quieto, inerte, cerrado sobre sí mismo y hermético. Y es lo que diría el hombre de buen sentido que no sabe siquiera que filósofo: ¿qué me importa a mí de ese pedrusco? Y la verdad tendría que convertirse en posesión de filósofos y profesores de filosofía. Afortunadamente, Alfonso Que-

rejas nos ha narrado la historia de la verdad y presumimos que va a ser larga y sugestiva. Por lo menos, tan larga y sugestiva como el mundo.

EMILIANO AGUADO

CARLOS CASTILLA DEL PINO: *Naturaleza del saber*. Taurus Ediciones. Madrid 1970.

El carácter oral primitivo de *Naturaleza del saber* aporta a la lectura de lo que fue texto de una conferencia en la Facultad de Ciencias de Madrid una indudable amenidad y una gran claridad expositiva. El pensamiento de Carlos Castilla del Pino sobre el lector; pero es justo añadir que también queda reducido a líneas demasiado simples. Todas las implicaciones del saber con la creencia, pongo por caso, se eliminan de raíz con el pretexto de estarse ocupando exclusivamente del saber científico. A ello hay que añadir que una velada acusación de irracionales aplica a todas concepciones del mundo religiosas o filoficoides.

La contundencia de las expresiones de Castilla del Pino arranca, posiblemente, de su filiación al pensamiento materialista dialéctico. De aquí, que el pilar básico de su concepción se establezca sobre la siguiente tesis: «Del hecho de que un saber se nos revele como inoperante podremos concluir que es falso.» Pero, ¿quién puede decir en términos absolutos que un saber es o será inoperante? ¿Quién podrá darse por satisfecho con cualquiera de las formas con que un saber se hace operativo para concluir en su autenticidad? La apelación a criterios de verificación y de comunicabilidad que sigue a la tesis muestra, por sí misma, que la primera simplificación no satisface a Castilla del Pino. Inmediatamente después tiene que añadir que todo juicio sobre algo es un proceso y, como tal, requiere tiempo. Pero, ¿cuánto tiempo? Se nos contesta que el que deba ser comprendido como presente histórico. Pero, ¿quién acepta, sin discusión, por ejemplo, que 1915 es todavía hoy, en 1968, nuestro presente histórico?

La lectura de la conferencia de Castilla del Pino no logra hacernos perder la impresión de que estamos siendo sometidos a una selección arbitraria de saberes auténticos a los que se sacrifica a ser saberes temporales para corregir lo que esta selección tiene de momentáneamente absolutizadora. La corrección tiene un nombre muy del gusto del materialismo dialéctico. «Todo saber científico resulta ser un saber revolucionario porque mediante ese saber aparece notoriamente invalidado el saber anterior.» Todo saber se define, en suma, como la lucha contra otro saber, «aunque los procesos históricos jueguen con dimensiones de tiempo superiores a nuestros breves tiempos personales». Nunca podrán establecerse en las estrechas paredes de una discusión científica acuerdos fundamentales. En lo único que cabe el acuerdo es en decir que un saber está en crisis para el hombre inteligente en la medida en que lo percibe como auténtico. El primero que deberá señalar su crisis será en dialéctica ortodoxa el mismo hombre que alcanzó el saber. Criticarlo entonces es ponerse en la proa del movimiento histórico. ¿Pero es psicológicamente posible en el espíritu de un hombre de ciencia hacer, simultáneamente, la afirmación y la negación del mismo objeto?

El anexo de *Naturaleza del saber* nos ofrece los frutos del diálogo y de la discusión que siguió a la conferencia. Aquí la complejidad de las respuestas alivia en gran medida la impresión de tesis cerrada que produce el texto. En torno al uso del saber, Castilla del Pino se muestra mucho más flexible que en torno a su definición.

La contraposición ética entre la persona y el poderoso, como antes distintos e incompatibles conduce a Castilla del Pino a consideraciones prácticas de añejo sabor cristiano, tales como el desprendimiento hacia los objetos inútiles como signo de madurez de la persona y el darse a los otros como valor máximo en orden a la realización personal.

Naturaleza del saber es, con todo, una muestra de un estilo de pensar cuya existencia no puede ser ignorada por el hombre de hoy.

MAB

PASION DE VIDA



MARÍA LUISA CHICOTE: *Esquina doblada*. Colección Poesía. Editora Nacional. 82 págs. Ø12 x 21Ø.

Realmente la *garra* no suele llevar membrete femenino, digo en poesía, porque en otra clase de felinidad, la mujer tiene una larga y rica tradición. Como en tantas ocasiones, hay que volver la vista a Gabriela Mistral, con sus vertientes, para explicarse algunas mutaciones del fenómeno poético protagonizado por féminas. Entre nosotros, la posguerra les ha dado un desenvolvimiento superior al de siempre, y en poesía se han acabado, o casi, las discriminaciones por cuestión de sexo.

La poesía de Marisa Chicote tiene *garra*, identificable con lo que en otra hora llamamos mucho tremendismo, que tanto tiene de provocación a la realidad, hiréndola para que sangre y grite y sepamos que está ahí. *Soy antorcha de luz que desafía... / Me flagelo de luz a todas horas... / Que mis ojos son dos llamas de fuego*. He aquí tres notas muy expresivas de esa temperatura a la que se encuentran estos poemas. Pero junto a las referencias calóricas y luminosas hay que poner otras notas de suyo éticas: *El hombre es un anfibio que no intenta / salirse cuando el charco es muy escaso o / Qué llanto sobre el lodo le florece / que limpia la basura de su traba?* Por aquí anda la antítesis, anda algún Quevedo, anda la lucha entre la tiniebla y la claridad, anda la angustia, anda la búsqueda de sí y el amor. Buscando las raíces se le ocurre *Profanar de una vez el cementerio / donde yacen tus restos de vampiro / y arrancar tu cadáver de rechazo*.

Marisa Chicote hace de los endecasílabos de sus sonetos hierros que se clavan, rotundidades que buscan la carne, vocablos bravíos. Habría de llegar el exceso, aunque incluso ese exceso responde a una justificación personal, no a un verbalismo o ripio: *Hay que sembrar, aunque se siembren mocos*. (Un comunicante me indica la diferencia entre reseña y crítica: en la reseña se citan textos; en la crítica, no. Curioso criterio, del que podría deducirse lo que sigue: Quien reseña lee los libros, pues que cita; quien hace crítica no ha de tomarse esa molestia; puede escribir sobre lo que quiera, ajustándose o no al libro que tiene delante. Quien reseña va por el texto; quien crítica va por libre. ¡Qué suerte poder permitirse esto último, tan cómodo! Perdón por el no breve inciso.)

La visión de la realidad que aquí deja ver Marisa Chicote es como de encrucijada, y en ella es sólo el amor, entendido en su plena acepción, el que puede abrazar contrarios, doblar la esquina. Para ello, sin pérdida del vigor

ni del léxico tremante, se produce una serie de distensiones, y la llamo así no sólo porque escapan del ámbito formal del soneto, sino porque alargan la voz e incitan al desbordamiento. Se desborda la luz. / *Incendia, arrasa, prende, / irrumpe en el callado letargo de los sueños / y hace añicos las sombras*. El ejemplo más exacto de esa exaltación amorosa se halla en el poema, último del libro, *Arenga sobre un epitafio*, lleno de logros. La autora lo dedica a Carmen Conde. Justo es porque Carmen Conde ha traído a la poesía femenina española ese grado de tensión y de superación de la anécdota sentimental por el que se orientan algunas de nuestras mejores mujeres poetas. Es claro que Marisa Chicote sigue esa ruta, que aquí muestra dos modos de concretarse: por el rigor del soneto y por la canalización fluyente del poema. Es frecuente el trazo pesimista en el primero, y la sensualización en el segundo. Yo la valoro más en este segundo orden, entendiéndole que caben en él superiores posibilidades. La invitaría a no confundir vigor con tremendismo, pues el agotamiento de éste es una letra a la vista, y a exigirse lo que no tenga límites en ejemplos ilustres. Pero su crujido y fuerte acento no lo debe abandonar, entre otros motivos porque la libra de cualquier tentación sensiblera, a la que, ay, lo femenino poético se apunta alguna vez que otra.

LUIS JIMENEZ MARTOS



JULIO ANTONIO GÓMEZ: *Acerca de las trampas*. Ediciones Javalambre, 4. Colección Fuentetodos. Zaragoza, 1970. 110 págs. Ø21,5 x 23Ø.

El hecho físico del libro importa siempre, aunque de ello no resulte su valor decisivo. Es infrecuente que los libros de poesía tengan una forma exterior rica, llamativa, sólida—salvo que la poesía esté complicada con otro género—; por esto es justo señalar la presencia tipográfica, fuera de lo común entre nosotros, que Ediciones Javalambre da a su colección Fuentetodos. Lo que puede parecer, y hasta cierto punto, un lujo editorial, sirve plenamente a la gráfica del poema, lo valoriza en ese aspecto.

Julio Antonio Gómez es quien dirige estos volúmenes. A modo de títulos de crédito añadido los nombres de Javier Climent, editor; Eduardo Valdivia, director de ediciones, y Luciano Gracia, supervisor. Aquí se ve que funciona todo un equipo.

El autor de estos poemas había publicado en 1960 un libro con este título nada menos: Al oeste del lago Kivú, los gorilas se suicidaban en manadas numerosísimas; formó parte el poeta del grupo zaragozano cuya cifra máxima de inquietud fuera Miguel Laborde, a quien los más han descubierto después de su muerte. ¿No hay remedio para esta barbaridad? ¿Seguirá la necrofilia dándose de cuando en cuando grandes banquetes?

De buenas a primeras, Julio Antonio Gómez se llama a sí mismo triste-poeta-funerario-español-inútil, y este adjetivo último va a cuenta de sentirse vacío ante la finalidad de la propia obra, incluidos algunos sueños. Los sueños son sombríos ante la realidad España, que es ardida lanza, memoria muy infantil de guerra—el poeta tiene ahora treinta y seis años—y de posguerra, y de ella surge una visión—Zaragoza amarilla—que se compone de notaciones autobiográficas—yo te amaba en la ceguera / de mis octubres / de pantalón corto..., y de alguna testimonialidad más que todo de ambiente posbélicos—las recién estrenadas viudas de guerra / contemplaban tristísimas el mear de sus perros / hambrientos / y un ala gigantesca fantasmal silenciosa / nos tapaba los ojos haciéndonos ¿felices?

Esta experiencia que, salvo en muy pocos casos, no se aparta de ser íntima, aparece pronto contrapesada por la hermosa brisa del amor. En la poesía hay una balanza pronta a entrar en uso. El amor impulsa a Julio Antonio Gómez a servirse de sonetos, dísticos, poemas de breve alentar, romanticismo pasado por ese surrealismo que es lo que queda en el fondo del vaso de la gran revolución estética. Pero aquí, a tono con el tema, domina un lenguaje sin aristas y por supuesto sin convulsiones expresivas, aunque sí sentimentales: Despierta, querido corazón, despierta. / Nuestro amor es más grande que nosotros.

Todavía nos aguarda otra fase de esta pasión—amor bien corporizado—en la atmósfera de París, con alguna intercalación de aire colectivo, como ésta: Plantadores de olivos lejanos, / servidores de mesas extrañas, / españoles / de España. Ya no resta sino la dinámica, brillante, mágica y también crítica secuencia que supone Drugstore, donde la alucinación conserva siempre sentido para hacerse aún más transparente en los últimos versos: Y esa amargura tuya, casi humana, / te sigue y te persigue / eternamente insomne, / como perro.

He querido describir al lector la trayectoria de este poemario, porque ella tiene alcance de autobiografía: niñez dolorosa; amor alegre; asomo a una trascendencia vista con una pupila semejante a la de los esteticistas, pero sin quedarse en el esteticismo. Y ese orden del libro es, a mi juicio, el orden de su valor. Es decir, Drugstore tiene la marca del rotundo acierto y es una consecuencia terminal del esfuerzo de Julio Antonio Gómez, formado en la poesía de rompiente, mas en la que no pretende nunca sobrepasarse; dueño permanente del ritmo, en la pluralidad de formas; saltando con su palabra expresiva por sobre las trampas del mundo, seguro de que la vida no se repite nunca. Julio Antonio Gómez cruza por la testimonial y por lo romántico para llegar a un poema claramente simbólico y de tono universal. Esta es por ahora su estación de llegada; pero todo su viaje poético tiene interés.

JM.

estafeta discos

SCHUBERT, FRANZ: Sinfonías núms. 4 (trágica) y 5. The Menuhin Orchestra. Director: Yehudi Menuhin. *La Voz de su Amo* J 063-01.856.

Señala Hugh Massy en la cubierta que cada día son más frecuentes las interpretaciones de las seis primeras sinfonías de Schubert y con ello no hace sino dejar constancia de algo que se deja sentir en casi todas las latitudes. En estas mayores o menores frecuencias podríamos encontrar la curva de una especie de moda, condicionada a causas que merecería la pena analizar. Lo importante es que con Schubert sucede y que esta grabación recoge dos de las que más figuran en los programas de los conciertos. Su distinta concepción se pone aún más de manifiesto escuchándolas seguidas, para mostrarnos como un resumen muy completo de la capacidad creadora del compositor.

La especialización de orquesta y director en la música del XIX trasciende en las versiones que Yehudi Menuhin cuida con especial detalle.

RESPIGHI, OTTORINO: Los Pinos de Roma y Las Fuentes de Roma. STRAVINSKY, IGOR: Fuegos artificiales y Circus Polka. New Philharmonia Orchestra. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. *Odeón* J 061-01.975.

Las obras más consistentes y sin duda las mejores, del repertorio de Respighi, son las dedicadas a los Pinos y a las Fuentes de Roma. Dentro del impresionismo, buscan en sus efectos orquestales los elementos descriptivos o convencionalmente descriptivos que caracterizan a los poemas sinfónicos del XIX. Pero las orquestaciones reflejan el paso de Rimsky y de Debussy. Rafael Frühbeck de Burgos, titular de nuestra Orquesta Nacional, lleva seguro a la New Philharmonia Orchestra, y nos ofrece dos excelentes versiones.

Otras dos obras, también espectaculares, aunque bien distintas, de Stravinsky, completan la grabación de indudable interés para el aficionado.

TCHAIKOVSKY: Concierto número 1 para piano y orquesta. Orchestre de Paris. Director: Herbert von Karajan. Solista: Alexis Weissenberg. *Emi* J 063-02.044.

Esta grabación, realizada en París el pasado febrero, reúne en una obra de gran brillantez a dos intérpretes de primera fila. Director y solista figuran, con igual derecho, en los primeros puestos de sus especialidades respectivas. La presentación de este disco en España se ha hecho coincidir con las actuaciones de Alexis Weissenberg, cuyas cualidades pianísticas pueden calificarse de excepcionales, porque se ha considerado que también la grabación era de excepción. Así es, lo que no parece fácil existiendo en el mercado varias versiones de intérpretes de primerísima línea.

Herbert von Karajan, a quien también hemos tenido entre nosotros en la presente temporada, ha puesto todas sus posibilidades al servicio del solista.

MENDELSSOHN: Octeto en mi bemol, Op. 20, y SPOHR: Doble cuarteto en re menor, Op. 65. *La voz de su amo*, J 063-01.935.

En el campo de la música de cámara se siente la necesidad de «ir más allá», de conocer nuevas obras, distintos modos de hacer, y esta grabación es un buen paso para ello, porque tanto el Octeto de Mendelssohn como el Doble cuarteto de Spohr no suelen figurar con frecuencia en los conciertos.

El Conjunto Melos, de Londres, es el intérprete de ambas obras. El Octeto de Mendelssohn es obra bien construida, a lo que se suma

el mérito de haber sido compuesta cuando el compositor contaba dieciséis años de edad. La definición de Zelter parece aún hoy la más apropiada: «un octeto lleno de vitalidad». Porque esa vitalidad es la que está presente en todo el desarrollo de la obra.

Spohr, bastante olvidado en nuestro tiempo, merece este «recordatorio» con su Doble cuarteto, en el que cada grupo interviene con su propio sentido de unidad y, por tanto, de modo muy distinto a la construcción del «octeto», en el que se conserva el equilibrio de los ocho instrumentos.

VIVALDI, Antonio: Cinco obras inspiradas por la Pasión de Cristo. Los solistas de Milán. Director: Angelo Ephrikian. *Emi*, J 063-10.778.

La grabación reúne cinco obras de Vivaldi menos difundidas pese al renacimiento que hemos comentado de la música barroca. Bajo el concepto de inspiración por la Pasión de Cristo, se presentan el Stabat Mater, la Sinfonía «al Santo Sepulcro», la primera y la segunda introducción al «Miserere» y Sonata a cuatro «al Santo Sepulcro». La gracia de la obra profana de Vivaldi está presente, con su expresión dramática, en las religiosas, que permiten conocerle y comprender mejor el conjunto de su repertorio.

La versión de Angelo Ephrikian está imbuida del espíritu religioso de las cinco obras, colaborando en la misma dirección Los Solistas de Milán: Mariella Sorelli, al órgano, y la contralto Aafje Heynis.

GRANDES DÚOS DE ZARZUELA. Orquesta Lírica Española. Director: Federico Moreno Torroba. *La voz de su amo*, J 064-20.109.

De las versiones cinematográficas realizadas por Televisión Española de varias zarzuelas se han tomado unos cuantos dúos que recorren varios de los mejores títulos e intérpretes. Seis dúos en total de *La Revoltosa*, *El huésped del sevillano*, *Bohemios*, *Maruxa*, *La canción del olvido* y *Las golondrinas*.

Los intérpretes, bajo la dirección de Federico Moreno Torroba, incluyen a Isabel Rivas, Luis Sagi-Vela, Carlo del Monte, Dolores Pérez, Josefina Cubeiro y Vicente Sardinero, con el Coro «Cantores de Madrid», dirigido por José Perera.

Grabación atractiva, bien realizada, como todo el sonido de las versiones para Televisión Española, con fuerza y justificada presencia en el esfuerzo por mantener y conservar los valores de nuestra riqueza zarzuelera.

C. J. COSTAS

MANUEL CANO: Colección de tonadas andaluzas. *Hispanvox*, HH 10-374.

Una vez más, Manuel Cano hace con su guitarra una importante aportación al folclore andaluz, revalorizando y rescatando del olvido un conjunto de tonadas populares y componiendo sobre poemas y canciones sugestivos nuevos aires andaluces, con fina sensibilidad y su indiscutible categoría artística. Los títulos de estas tonadas, canciones y poemas, sobre los que Manuel Cano se ha inspirado, son los siguientes: «Los reyes de la baraja», «Canción de Belisa», «Café de Chinitas», «Tres morillas», «Zarabanda», «La Tarara», «Zorongon», «La nana», «Los cuatro muleros», «Romance andaluz», «Bodas de sangre», «Los peregrinos», «Las tres hojas», «Anda jaleo» y «El vito».

No tenemos por menos que felicitar al gran concertista andaluz, que ha logrado un disco sumamente rico de matices, poniendo de relieve su continua evolución, su infatigable búsqueda en las más puras fuentes de la música popular.



El cante de Fernanda y Bernarda de Utrera, Hispanvox, HH(S) 10-379.

Los nombres de *Fernanda y Bernarda de Utrera* quedarán brillando para siempre en la historia del cante flamenco con todos los de la mejor ley, como quedaron, ya sonando a míticos, los de La Andonda o La Serrana, envueltos y vivificados en ese halo de lo legendario que rodea y nimba a las más famosas figuras del arte andaluz.

Fernanda y Bernarda, o *Bernarda y Fernanda*, tanto monta, monta tanto, son dos cantaoras excepcionales, dos gitanas de tronío, dos artistas sin par, y nunca mejor empleado el término. Difícilmente podríamos encontrarles similitud con las voces de su tiempo. Las hermanas de Utrera son—sobre todo—las conservadoras y las revalorizadoras de unos cantes antiguos y jondísimos, de unos ecos heredados directamente de su vieja ralea gitana, como bien lo demuestran en esta grabación, al interpretar *Fernanda* unas cantinas de su abuelo El Pinini, y *Bernarda* los aires de bulería por soleá de su tía María Peña, y unas siguiriyas, de intensa modulación, aprendidas de su padre José Jiménez. Igual que en los citados estilos, en los demás cantes que completan este LP., *Fernanda y Bernarda* justifican, una vez más, ese duende inconfundible del cante gitano, del verdadero cante jondo. Es sencillamente estremecedor el grito desgarrado de *Fernanda*, como herida en las salias por una docena de cuchillos, como sacudida por unos vientos que le taladraran hasta la sangre, por misteriosas espinas en el corazón, en la osamenta, en la garganta... y es un asombro, una sensación que no se puede explicar con palabras, ese genio que *Bernarda* imprime a su voz, puro galope de sonoras emociones, y los quiebros que en ella se suceden como llamas que volasen, como un salterio de estertores de la pena.

En el cante de *Fernanda* y de *Bernarda* se hallan arremolinados y debatiéndose toda la gama de los mejores sonidos negros, desde los tangos a la siguiriya, pasando por la soleá o el fandango, las cantinas, las bulerías y los tientos, pero milagrosamente, tal si las reglas de los mismos tomaran auténtico y, a la vez, nuevo molde en sus voces, estos estilos de antaño se tornan personales e inconfundibles, hasta convertirse en ejemplos patentes de cante personalísimo, sin dejar en ningún instante, melisma o tercio, de ser—repetimos—el cante de los gitanos porque recrudescen e intensifican su desolación y soliviantan su garbo, arrancan el escalofrío por lo atávico, conmueven, suscitan el súbito ole de pecho arriba.

Fernanda, con su voz rota, tronchada como un junco, voz de bruja o eco de fosa, y *Bernarda*, con su ímpetu, con la clamorosa tormenta de sus quejíos, las dos, con el sentimiento puro que les hierve por las venas, tal corresponde a su casta, personifican el más legítimo cante flamenco, porque en ellas el cante va y viene más allá del contenido de la copla, y alcanza una dimensión y un sentido mucho más profundo, algo que se podría comparar con el cuerpo del espíritu gitano, si se nos permite la metáfora, dada la queja viva que es su racial expresión. Y por eso, *Fernanda y Bernarda*, las gitanas de Utrera, nos pellizcan con sus cantes las carnes del alma.

MANUEL RIOS RUIZ