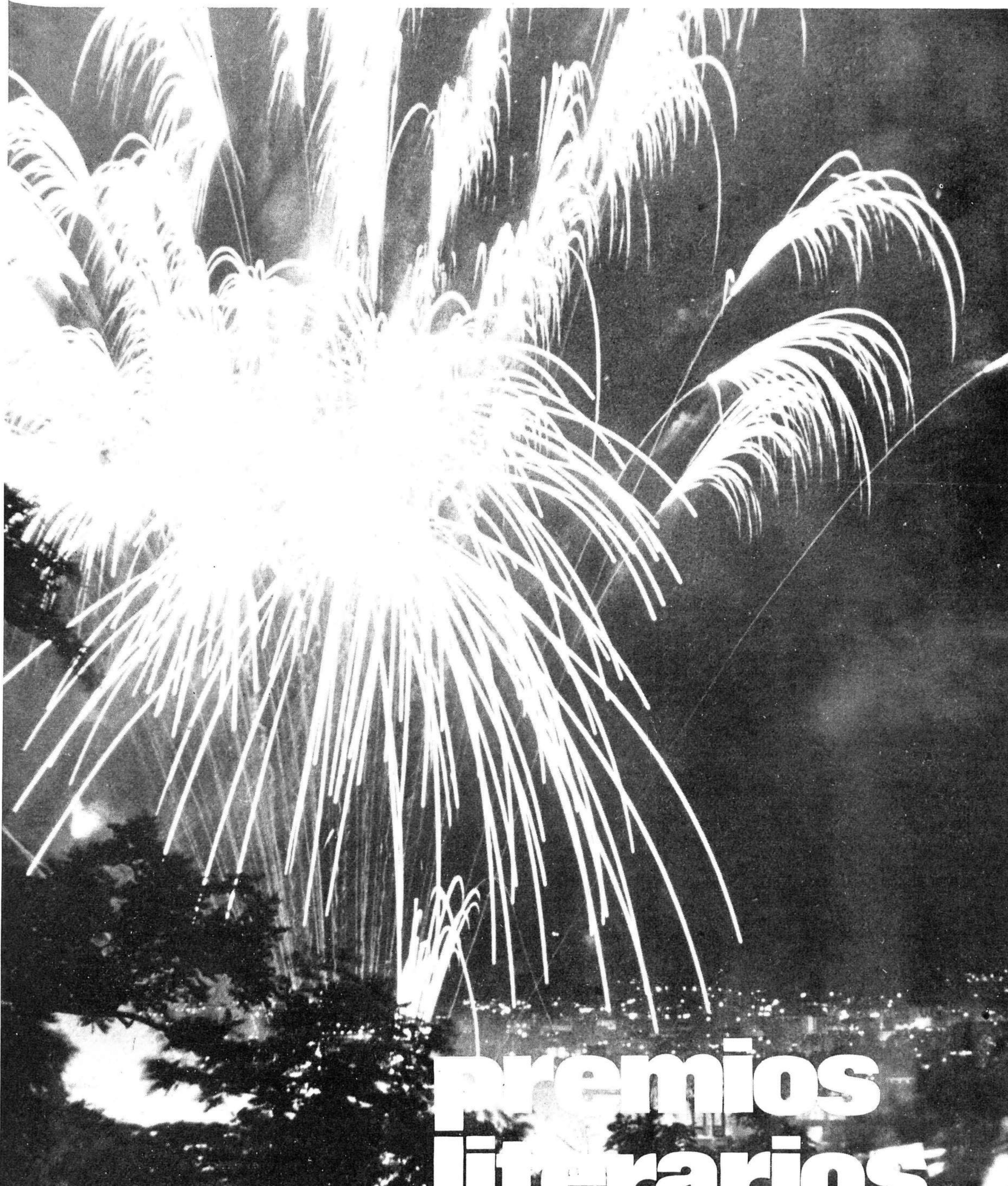


la *literaria*

estafeta

15 ENERO 1970
NUM. 436
15 PTAS.



**premios
literarios**

Lotería de las Artes y de las Letras

DEBEN (DE) HABER COBRADO

75.000

Don Mateo Carbonell Razquin, premio «Aedos» de ensayo.

40.000

Don Esteban Carro Celada, premio de novela «Provincia de León».

12.000

Don Juan Antonio Villacanas, premio de poesía navideña en Alar del Rey.

7.000

Don Alfonso Martínez Garrido, don Domingo Manfredi Cano, doña Albina Caballero Chueca, don Rafael Bisbert y don Jorge Ferrer-Vidal Turrull, premiados en el concurso de cuentos «Hu-cha de Plata», respectivamente; doña Rita Gaeda, premio de poesía «Carabela de Oro».

3.000

Don Jorge G. Aranguren, premio «Hispanidad» de poesía.

2.000

Don Ramón Bello Bañón, premiado en el certamen de poesía navideña de Alar del Rey; don Máximo del Valle, premio de poesía «Carabela de Plata».

1.000

Don Graciano Pieraita, premio de poesía «Carabela de Bronce».

HAN COBRADO

50.000

Don Adolfo Muñoz Alonso, don José Antonio Escudero López, don Luis Jiménez Martos, don Luis Berenguer, don Jaime Salom, don Alonso Zamora Vicente, don Antonio Iglesias Laguna y don Lorenzo Villalonga, premios nacionales de Literatura, 1969.

Suma y sigue:

577.000 ptas.

PUEDEN JUGAR



AYUDAS MARCH A LA INVESTIGACION

★ *Dotación y división en grupos.*—Se crean 10 ayudas a la investigación por la Fundación Juan March, año 1970, dotadas con 600.000 pesetas cada una, para ser atribuidas a los españoles que se comprometan a realizar en el plazo de dos años, a partir de mayo de 1970, y en las condiciones que se determinan, un trabajo de investigación comprendido en los grupos siguientes:

- Estudios técnicos e industriales (de este grupo se adjudicarán dos ayudas).
- Ciencias físicas.
- Ciencias agrarias.
- Ciencias médicas, Farmacia y Veterinaria.
- Ciencias sociales.
- Ciencias económicas.
- Ciencias históricas y filosóficas.
- Arquitectura y urbanismo.
- Ciencias de la información.

Beneficiarios.—Podrán optar a dichas ayudas todos los españoles graduados en la especialidad correspondiente cuyos trabajos y méritos científicos anteriores ofrezcan garantía suficiente de que realizarán satisfactoriamente la investigación propuesta. No podrán concurrir quienes hubieren sido favorecidos con alguna de las ayudas de las precedentes convocatorias. En el desarrollo de su investigación, los concursantes podrán actuar individualmente o bien valiéndose de los colaboradores que estimen pertinentes, bajo su dirección.

Documentación.—Los peticionarios remitirán al Consejo de Patronato de la Fundación los documentos que se indican por el orden siguiente:

1. Instancia en la que consten el nombre, apellidos, nacionalidad y domicilio del concursante, así como, en su caso, los de sus colaboradores, y la designación específica del grupo en que deseen ser clasificados, según impreso que facilitará la Fundación.

2. Memoria relativa a la investigación propuesta, especificando con precisión el enunciado del tema objeto de la misma, el plan de actuación y los medios con que cuenten y aquellos que juzguen precisos para la realización del trabajo.

3. *Curriculum vitae* del concursante y, en su caso, de los colaboradores, con indicación de sus respectivos títulos y méritos, y de las obras y trabajos, publicados o inéditos.

De los expresados documentos se remitirán seis ejemplares, uno de los cuales será original, pudiendo los demás ser copias simples, autorizadas con la firma del solicitante o fotocopias.

Se acompañarán además cuatro fotografías recientes, tamaño carnet, de cada concursante, firmadas por éste al dorso.

Los peticionarios deberán indicar la vía a través de la cual han tenido conocimiento de la presente convocatoria. Podrán también presentar además todos los documentos que estimen pertinentes.

La Fundación no quedará obligada a la devolución de los referidos documentos.

Plazo de presentación de la documentación.—La documentación deberá presentarse en la forma antes expresada en las oficinas de la Fundación (Núñez de Balboa, 70, Madrid-6) antes del día 14 de febrero de 1970.

Reunión de los jurados.—Los jurados se reunirán para iniciar sus deliberaciones en el lugar que oportunamente se designará, a partir del día 15 de abril de 1970, y emitirán sus fallos antes del día 15 de mayo de 1970.

Indivisibilidad de las ayudas.—Las ayudas serán indivisibles y deberán atribuirse a una sola solicitud.

Entrega de las ayudas.—Los favorecidos con cada una de las ayudas recibirán 90.000 pesetas en el mes de mayo de 1970. Otros tres plazos de 90.000 pesetas cada uno se pagarán antes de los días 30 de noviembre de 1970, 31 de mayo de 1971 y 30 de noviembre de 1971, contra presentación de las oportunas declaraciones de avances de los trabajos realizados hasta la respectiva fecha fijada. Las últimas 240.000 pesetas se pagarán contra entrega del trabajo totalmente terminado, antes del 31 de mayo de 1972. Todos los pagos se efectuarán al director del equipo de trabajo cuando éste haya indicado que se valdrá de la colaboración de otras personas.

El Consejo de Patronato, previo informe del respectivo jurado, podrá suspender, en su caso, el pago de los plazos que en cada momento hubiese remanentes, si estimase

adecuado adoptar tal medida, atendido el curso que siga el trabajo correspondiente.

Terminación de los trabajos. Su propiedad.—Los trabajos objeto de la ayuda se presentarán totalmente terminados al Consejo de Patronato de la Fundación antes del día 31 de mayo de 1972.

La propiedad de los trabajos pertenecerá a sus respectivos autores, pero éstos no podrán publicarlos total o parcialmente sin autorización expresa de la Fundación.

La Fundación se reserva el derecho de proceder a la publicación total o parcial de dichos trabajos, anunciando previamente el ejercicio de tal derecho al autor.

Incidencias.—El Consejo de Patronato podrá introducir en la reglamentación de las ayudas las variaciones que aconsejen las circunstancias, así como resolver, sin ulterior recurso, todas las incidencias que ocurran.

BECAS MARCH DE ESTUDIO EN ESPAÑA

★ *Dotación y división en grupos.*—Se crean las becas de estudio en España Fundación Juan March, año 1970, dotadas con las siguientes cantidades y en las condiciones que se determinan:

1. Estudios técnicos e industriales, 175.000 pesetas.
2. Ciencias matemáticas, 150.000 pesetas.
3. Ciencias físicas, 150.000 pesetas.
4. Ciencias químicas, 150.000 pesetas.
5. Ciencias biológicas, 150.000 pesetas.
6. Ciencias geológicas, 150.000 pesetas.
7. Ciencias agrarias, 150.000 pesetas.
8. Ciencias médicas, farmacia y veterinaria, 150.000 pesetas.
9. Ciencias jurídicas, 150.000 pesetas.
10. Ciencias sociales, 150.000 pesetas.
11. Ciencias económicas, 150.000 pesetas.
12. Ciencias históricas y filosóficas, 150.000 pesetas.
13. Ciencias sagradas, 150.000 pesetas.
14. Arquitectura y urbanismo, 150.000 pesetas.
15. Ciencias de la información, 150.000 pesetas.
16. Literatura y filología, de hasta 150.000 pesetas.
17. Artes plásticas, de hasta pesetas 150.000.
18. Música, de hasta 150.000 pesetas.

Beneficiarios.—Podrán optar a las becas, individualmente, todos los

españoles que estén en posesión de un título superior de Facultades universitarias, civiles o eclesiásticas, o de escuelas o centros superiores o se hallen cursando el último año de la respectiva carrera. Excepcionalmente podrán ser becarios quienes, no reuniendo las expresadas condiciones, tengan méritos suficientes para ello, a juicio del jurado.

Documentación.—Los peticionarios dirigirán al Consejo de Patronato de la Fundación los siguientes documentos por el orden que se expresa:

1. Instancia en la que consten el nombre, apellidos, nacionalidad y domicilio del concursante, con indicación específica del grupo en que desee ser clasificado, según el impreso que facilitará la Fundación.
2. Memoria relativa al estudio, investigación o trabajo que se proponga realizar, especificando con precisión el enunciado del tema, el plan de actuación, los medios con que cuente y los que juzgue precisos para el trabajo.

3. *Curriculum vitae* del concursante, con relación de sus títulos y méritos y las obras o trabajos publicados o inéditos.

4. Certificado del expediente académico, en el que conste, en su caso, la fecha de obtención de su título superior o situación académica actual.

De los expresados documentos se remitirán seis ejemplares, uno de los cuales será original, pudiendo ser los demás copias simples, autorizadas con la firma del solicitante o fotocopias.

Se acompañarán, además, cuatro fotografías recientes, tamaño carnet, del concursante, firmadas por éste al dorso.

No están obligados a presentar certificación de expediente académico los solicitantes del grupo número 17. Artes Plásticas. Si no lo aportan deberán, sin embargo, presentar un informe de un centro o persona calificada que acredite sus méritos.

Los solicitantes de becas del grupo de Artes Plásticas deberán presentar dos obras originales o, en su defecto, varias fotografías de trabajos realizados.

Si los solicitantes así lo desean, la Fundación devolverá las obras de arte presentadas, pero no quedará obligada a la restitución de la documentación aportada.

Los peticionarios podrán también presentar todos los demás documentos que juzguen pertinentes.

Plazo de presentación de la documentación.—La documentación deberá presentarse en la forma expresada en las oficinas de la Fundación (Núñez de Balboa, 70, Madrid-6) antes del día 14 de febrero de 1970.

Reunión de los jurados.—Los jurados se reunirán para iniciar sus deliberaciones en el lugar que oportunamente se designará a partir del día 15 de abril de 1970, y emitirán sus fallos antes del día 15 de mayo de 1970.

Los fallos de los jurados serán firmes e inapelables.

Indivisibilidad de las becas.—Las becas serán indivisibles y deberán atribuirse a una sola solicitud.

Entrega de las becas.—Los becarios percibirán el 20 por 100 del importe de la beca en el mes de mayo de 1970; otro 20 por 100 lo percibirán a los seis meses, contra presentación de la oportuna declaración del avance efectivo de los trabajos realizados hasta el momento; el restante 60 por 100 será entregado si el Consejo de Patronato, previo informe del respectivo jurado, y a la vista de la presentación final de los trabajos realizados por el becario, estima que éste es merecedor de ello.

El Consejo de Patronato, previo informe del respectivo jurado, podrá

(pasa a la pág. 37)

sumario

CUBALIX

Tal es el nombre que adjudica Fernando Quiñones a la nueva criatura que viene a incrementar su eutrapélico bestiario particular. Se trata, claro, de una bestezuela vinícola, y aunque su descripción es testimonio de la capacidad imaginativa de Quiñones, no faltan en ella elementos reales. Se trata de una desusada narración o de un insólito artículo. (Págs. 4 a 7.)



GARCIA PAVON

Para la sección *El escritor, al día*, Francisco Umbral rememora algunos episodios compartidos con García Pavón, y así traza los rasgos más definitorios de la personalidad del escritor, para concluir con la visita que le ha hecho para felicitar al amigo por su reciente premio Nadal. Como es norma en esta sección, dos fotografías de García Pavón en su hogar y la ficha biobibliográfica complementan los datos literarios. (Páginas 8 y 9.)



PREMIOS LITERARIOS

En Madrid y en Barcelona, en Barcelona y en Madrid, enero ha sido un mes pródigo en premios literarios. Damos extensa información del acto de entrega de los ocho Premios Nacionales de Literatura, celebrado en el Club Internacional de Prensa. El acto estuvo presidido por el ministro de Información y Turismo, señor Sánchez Bella. Y Julio Manegat, en su *Carta de Barcelona*, comenta los premios Nadal y Pla, y también los que para literatura catalana se conceden en la noche de Santa Lucía. (Págs. 14 a 19).



CONCURSOS «LA ESTAFETA»

El marginal, de Ana María Navales, y *El desquite*, de Carmen Vázquez-Vigo, son los dos cuentos seleccionados para nuestro concurso; de su ilustración se ocupan, respectivamente, Begoña Izquierdo y González Collado. En cuanto a poemas, publicamos *Trayectoria*, de Rafael Talavera, y *A Ignacio Aldecoa, in memoriam*, de José Luis Jover. (Págs. 21 a 25.)

ESTAFETA-CINE

Abre esta sección una nueva entrega filmográfica de Angel Falquina, esta vez relativa al naturalismo francés, con lista de sus novelas que han sido trasladadas al cine. Además, la crítica de Luis Quesada y el comentario de Eusebio García Luengo. (Págs. 26 a 29.)



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)

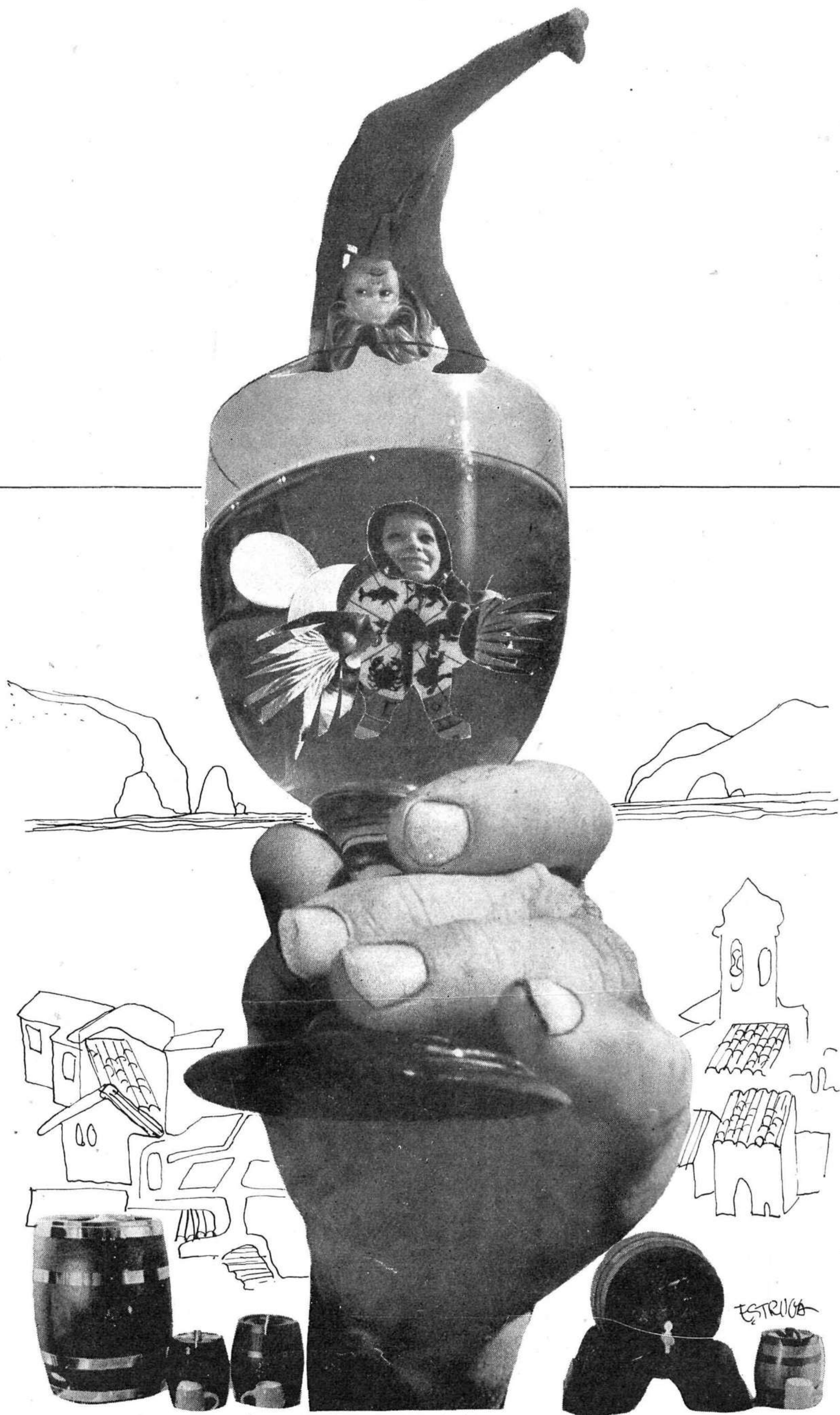
I

PARA los contreranos, *Cubalix arpata* es «el pollo de las botas» o simplemente «el pollo». Esta denominación funciona desde hace al menos siglo y medio, y es otra prueba de la facilidad, entre admirable e irritante, con que los andaluces comprimen lo que sea a términos comunes; todo parecido de *Cubalix* con un ave de corral no sólo es descabellado, sino inimaginable; por lo visto, la lógica tiene sus terrenos, y los suyos la invención y la arbitrariedad de nuestro pueblo. Hasta tal punto que cuando, hace diez años, un semanario madrileño de campanillas lanzó un reportaje sobre el animal enigmático, los contreranos tardaban en identificar, o no identificaban, a su *totem* porque la palabra «pollo» sólo aparecía al final del artículo... Por suerte, muchos perdieron así otra ocasión de acrecentar y exhibir ese orgullo local, enfadoso a veces.

Los textos sobre *Cubalix* son tan escasos como deficientes. Una vez al año, el recóndito ser mencionado por Plinio El Viejo, citado un día sin gran atención por Horowitz y estudiado a medias por Sánchez Delclaux, sí tiene asegurados los servicios de imprenta; en la revista *Feria de Contreras*, que para la de San Antonio edita el ayuntamiento, nunca falta una nota, o al menos una alusión, a la gloria indígena. El último artículo, aparecido en el anuario ferial del 67, se debe en proporción indiscernible al ardiente contreranismismo y al limpio arrojo literario del practicante Francisco Muñoz Beato, animoso joven que, entre hipos semánticos, andaluzadas y desplantes líricos—nuestras vírgenes y muchachas son las más hermosas del mundo, más briosos nuestros caballos, más bello nuestro sol, etc.—, proporciona, con todo, algún dato nuevo sobre la loca criatura marina; previsiblemente, el guiso literal de Muñoz Beato reitera también la contrerana soberbia por la bestezuela que, al parecer, escogió al pueblo en exclusiva para oficiar su increíble capacidad de adaptación (1).

Con los textos citados y los del erudito local don Marcos Acevedo he reforzado los datos para mi informe, seguro que tan insuficiente, aunque quizá no tan gratuito, como cuantos lo precedieron, y he procurado segregarse de la va-

(1) Data de unos treinta años la definitiva renuncia de los pueblos vecinos a criar *Cubalix* en sus bodegas; renuncia que no se llevó a cabo sin últimos, varios y enconados coletazos de un provinciano resentimiento.



CUBALIX

Por FERNANDO QUIÑONES

«... los pasos transversales de la Naturaleza»
Roger Caillois

A RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO

lidez de los trabajos de Acevedo la infaltable pasión regionalista, que tampoco dejó de hacer de las suyas en el buen erudito; recordemos por ejemplo que el viejo, en cada piedra erosionada y sobre todo en sus confusos años últimos, quería ya ver una representación rústica de *Cubalix*.

En torno a la bestia giran tres incógnitas esenciales e interdependientes.

1. Cómo puede un ser del mar sobrevivir en el vino.
2. Cómo disolverse en él mediante un proceso natural y por entero, excepto el casco de la cabeza.
3. Por qué sólo en Contreras puede —o quiere— adaptarse al vino, y sucumbe a él en los pueblos apegados a la costa y no a siete kilómetros del mar.

Semejante en tamaño a un cangrejo de río, del que pudiera también tener la cola y el cuerpo segmentado, *Cubalix* difiere escrupulosamente del cangrejo de río y de cualquier otro espécimen. Cabeza oval como de saltamontes —cuyo sólido aspecto viene desmentido por una ridícula y mortal propensión a desprenderse—; abultados y extáticos ojuelos que irrumpen junto a las comisuras de una boca pétrea y circunfleja; cuatro breves zancas y dos garfios delanteros tan robustos como inútiles; dos largos, incomprendibles filamentos blanquecinos bajo la cabeza, de unos ocho centímetros en el ejemplar adulto contra sólo cuatro del cuerpo (2); color de *hombre ahogado* y descompuesto, la más señalada característica de *Cubalix* es, con todo, su fofobia, su repulsión a la luz. En plena claridad solar, *Cubalix* apenas sobrevive unos instantes; a medio sol o con luz eléctrica se agita y encoge, pereciendo en breve aunque esté en su elemento originario, el mar.

II

LA utilización industrial de *Cubalix* es cosa de hoy, aunque la mínima escala a que se realiza no justifica casi la palabra «industrial» ni perturba su ejemplar rareza. Desde la dominación romana, acaso antes, se sabe del vino al que *Cubalix* prestó su distante y acertado sabor, pero su exportación es un hecho contem-

(2) Sánchez Delclaux alude a la extraordinaria textura del aparato digestivo de *Cubalix* y a su conexión con esos filamentos o apéndices, «de los cuales —añade— una investigación más completa y con mejores medios, podría dar quizá la clave de todo».

poráneo, si bien el «Fino Pollo» no rebasa el área comarcal y aun llega a ella en cantidades muy pequeñas ya que mucha gente, malenterada de la historia o influida por los bulos, repugna tercamente su consumo.

En 1944, los Colones andaluces del nuevo mundo publicitario aconsejaron suprimir en la etiqueta de las botellas la foto del animal. Prohibieron también cualquier otro dato gráfico o literal referente al «pollo»; todos aducían, perjudicaban su venta, y los técnicos así lo demostraron. De momento, los bodegueros de la especialidad aceptan de mala gana tan razonables medidas para reaccionar muy pronto contra ellas. No podían silenciar su prodigio y *si este vino se bebe* —encendió uno a los demás— *va a ser para quien lo quiera y a sabiendas de lo que está bebiendo, qué se han creído* (se habla también de adicionales *qué se han creído esos cabrones y ya está bien de extranjeros*). Al fin, vinicultores y anunciadores llegan a un acuerdo: mantener el uso gráfico de *Cubalix* aunque humanizado en capituladora caricatura. Una vez más, el señor Walt Disney suministró el punto de partida, y la silueta de la criatura arcana, con una sonrisa convencional en un rostro de evidente cigarra, ojos mejorados por pestañas lustrosas, copa en actitud de brindis e inevitables guitarra y sombrero andaluz, decora hoy el producto y vibra en la noche salinera, delineado por el neón contra el sombrío paisaje, en la esquina de la Alameda y la calle terriza, paralela al riacho, que lleva al cine de verano y a la primera bodega de *Cubalix*, la de Antúnez e Hijos.

Hay otras dos firmas del lugar que comparan la producción del «Fino Pollo» con la de Antúnez, pero sólo ésta ostenta las patentes; hace sesenta, setenta años, hasta once bodegas las poseían.

Secretos durante siglos y ya bastante difundidos, los sistemas de recolección y cría se siguen con un cúmulo de precauciones no siempre rematadas por el éxito; una cosecha de 150 barriles logrados de «Fino Pollo» —cifra irrisoria para la producción anual global— es cosecha de excepción, a grabar con oro en los anales de la Casa; de ahí la escasez del vino empollado y lo subido de su precio. Otro inconveniente comercial: se descompone pronto en la botella, lo que inhibe a los minoristas. La absurda fragilidad del animal y sus limitadas existencias —ceñidas además a unos 25 kilómetros de costa y a un período brevísimo de captura, sobre los ocho o diez primeros días de noviembre— terminan deteriorando por entero su rentabilidad real.

III

COINCIDIENDO con las primeras lluvias de otoño y las fechas señaladas, los tres camiones de Antúnez —que cede luego una sexta parte de los *Cubalix* capturados a las otras dos bodegas productoras— llegan de noche a la enorme, desértica playa desde una de cuyas torres en ruina se atalaya sobre los arrecifes el caserío blanco de la capital, Cádiz. Pasados los esteros, viñas y pinares en la sombra, se ve la sorda línea del mar y una inmóvil hilera de barcas y figuras aguardando junto a la orilla oscurecida: los «polleros», salineros y pescadores en su mayoría, hombres del copo, el caño y la playa, avezados a la operación, llevan ya horas esperando en silencio y mirando al mar, como midiendo las dificultades y posibilidades de la tarea inminente, que les ha de dejar un buen salario.

El momento más indicado para cobrar los *Cubalix* es la media hora que antecede a la salida del sol, lapso al que el mar de tormenta o los vientos de aguas prolongan y favorecen. Con el sigilo que acompañará toda la faena, salen al fin las barcas. Van casi a la deriva, lentísimas, y tan cerca de la ribera que su quilla toca la arena muchas veces. Cada una arrastra perezosamente, mediante un cordel y como a tres metros de la popa, un barril viejo y vacío por el que pasaron ya muchas añadas de vino. No cuenta el nivel de la marea; a intervalos, el experto atrae muy despacio, hacia la barca, el barril y sus torpes tumbos: dos, tres, tal vez cinco *Cubalix* aparecen pegados a él, asidos a la madera como con desgana, con sólo un garfio delantero. El pollero restituye suavemente al mar las hembras y los machos viejos, y da los jóvenes a un recipiente de agua salada que está en el fondo del bote. Ni las piezas devueltas para recría ni las retenidas son tocadas por las manos del hombre, ya que su más mínimo contacto excita a los *Cubalix* hasta enfermarlos para siempre; el pollero se vale de una estopa humedecida en una mezcla de once partes de agua de mar y tres de vino. A medida que progresa la luz, la pesca escasea más y más; a las ocho, todo ha dado fin y se inicia el traslado de los recipientes a los camiones y, en ellos, al pueblo. Esos primeros momentos de abandono del mar son para los *Cubalix* especialmente críticos. Muy despacio, para evitar toda excesiva agitación del agua de los recipientes pero con la habilidad de no mantenerla tampoco en anor-

mal quietud, polleros, capataces y camiones emprenden un regreso lentísimo en el que todo bache es evitado como sea: casi una hora tarda la tensa caravana en cumplir el poco camino hasta Contreras, y, aun así, la encerrona ha arrasado a los alarmables *Cubalix*, cuya cabeza más que nunca, tiende entonces a desprenderse; rara es la vez que no perecen, durante el viaje, cinco y hasta seis de cada diez ejemplares, y no digamos si el camión central, que es quien conduce el grueso de la pesca, se ha visto forzado a frenar en seco o se halla en la menor dificultad.

IV

LA operación, que mantendrán nerviosos y malhumorados durante muchos días después a cuantos la efectúan, prosigue, en igual pie de cautelas y apenas llegados los camiones a la bodega, con el inmediato acondicionamiento de los *Cubalix* a sus criaderos, un aljibe con dos pozos paredaños que se renueva cada semana desde los caños de las salinas próximas. El Cuidador será en adelante único responsable de su crianza y usufructuador de la llave de hierro que abre la puerta al angosto zaguán del criadero. Las tareas de ese oficio —que funciona como un papado, sin sucesión en el cargo hasta la muerte de quien lo asumió— son las de nutrir a los *Cubalix* con una sabia maceración de algas, limos y pececillos frescos, dada en cantidades muy precisas; comprobar el estado y crecimiento de las piezas, al tacto siempre y a través de la estopa; eliminar sin tardanza los individuos enfermos que se debaten en la superficie; regular el rociado del vino y otros muchos desvelos, todos los cuales ejecuta el Cuidador encerrado con llave en el zaguán, a oscuras y desnudo de cintura para arriba. En algún raro caso de duda, un pesado farol de hierro, pendiente de una escarpia sobre el criadero y provisionalmente alimentado con una llama de carburo muy pequeña, aclara al Cuidador si es una equivocada hembra la que está manipulando o si no se producen anómalos apelotonamientos de *Cubalix*, síntoma inengañable de la epidemia que los aniquilará en pocos días. Un año, en Antúnez, la luz de carburo pasó a ser la epidemia misma; un falso movimiento del Cuidador la precipitó al criadero y destruyó por envenenamiento a los *Cubalix*, devastación que, pese a todas las medidas de limpieza y a cien previsiones, se extendió a las añadas sucesivas; sólo después de tres temporadas logró restablecerse la normalidad y no sin que al Cuidador parecieran haberle caído veinte años encima.

Cuando el titular se encuentra enfermo o ausente, su ayudante —fijo— ya sabe que toda recomendación, súplica o amenaza con que el Cui-

dador le advierta, nunca le parecerán suficientes a éste, quien, apenas concluida la retahíla, la recomienza una y otra vez hasta exasperarse y exasperar. Al regreso del hombre, idéntica tabla de preguntas sobre cómo lo hizo todo el ayudante, si cree personalmente que van bien las cosas, si observó algo raro en los *Cubalix*, si se le fue alguna vez la puerta y entró demasiada luz en el criadero, si la comida era buena y suficiente —su aprovisionamiento no es tan fácil— o si, por el contrario, no la había preparado el propio ayudante, confiándola a alguien, o se había cebado a los animales más de la cuenta, con otras cien demandas, dudas, temores y particulares subintencionalmente enervados de preocupación y aspereza, cae sobre el sustituto, a quien, sobre cuanto ya le cayó de sermones y trabajos, tócale ahora despabilar el oído, avivar las mientes, disculparse, aclarar los pormenores más nimios, insistir en las respuestas y estar hecho a que el Cuidador, con sus viejos trucos, no lo sorprenda en un simple error de la memoria o del mismo mal rato del interrogatorio, que aún alargará cabos y uñas en los días siguientes.

A partir de su ingreso en los criaderos, muy pocos ojos verán ya a los *Cubalix* durante su primer año de vida en la bodega, y nadie en absoluto a partir de esa fecha. La dirección trata de satisfacer el gusto y desviar la atención de las visitas, ofreciendo obsequios, vino y recuerdos, o mostrando esas vistosas naves quizá creadas, en nuestras fundadas sospechas, para distraer y alejar de su más delicada posesión a los visitantes de la bodega. La Nave de los Poetas, cuajada de interesantes autógrafos y dedicatorias internacionales; la de los Toreros, con sus añejas fotos, grabados, carteles y astadas testas, o la de los Esteros, con imágenes de la vida salinera y una colgante antología de textos relativos a aquellos planos paisajes que vieron casi del brazo a Julio César, a Childe Harold y a Enrique El Mellizo, no son acaso sino espejuelos destinados a no perturbar la seguridad y la paz de los *Cubalix*. Pese a todo, la explicable curiosidad o la franca impertinencia de algunos, lejos de avenirse a las breves y satisfactorias respuestas con que dueños y encargados tratan siempre de neutralizar el tema de la visita al criadero, insisten e insisten en hacerlo. En ocasiones, la importancia o la terquedad de la visita fuerzan a transigir; el Cuidador es requerido y, casi renegando, con un ceño feroz, deja caer su chorro de advertencias sobre el intruso, trátese de quien se trate, y lo acompaña al criadero —de uno en uno si son varios—, mascullando frías explicaciones y cerrando el acto en un par de minutos con un terminal bueno: *ya ha visto usted que aquí no se ve nada* o un *ea, pues ya se dio usted el gusto que quiere ser jovial y no lo es*. El fisgón, pues, ve frustrada su curiosidad en una mayoría de casos; no vio, en efecto, nada o casi nada, a cambio de lo cual tuvo que insistir

penosamente, cargar luego con la prisa, los imperiosos consejos y la mala cara del Cuidador —quien, menos que nunca, prescinde entonces de desnudarse de cintura para arriba, por innecesario que sea— y comprobar después la impaciente, aunque correcta expresión, de los dueños que esperan junto a la puerta misma del criadero.

V

EL mismo día de su entrada en la bodega, media garrafa grande de fino —único vino que permite la supervivencia del marisco en cuestión— va a parar al aljibe, que luego se rocía con el mismo vino tres veces al mes; uno antes de que los *Cubalix* estén a punto de su definitiva entrada en sus toneles, otra garrafa de fino se agrega al agua recién mudada. Este proceso no admite cambios, y en él la tendencia, o la viciosa capacidad, de los *Cubalix* llega a su madurez total. Días después se mete en el aljibe una duela de roble, también procedente de algún barril muy envinado, y a ella se adhieren los ejemplares en sazón de estrenar su propio tonel, ya sin mezcla de agua. La operación se repite cada mañana, y nuevos aspirantes a habitar en el vino van apareciendo ahora, no lánguidamente asidos a la madera —como cuando fueron pescados—, sino clavados a ella con la delicada firmeza de todas sus extremidades. A partir de ese momento, cualquier *Cubalix* devuelto al mar se dejará morir de inanición: es incapaz ya de ocuparse de su alimento y hasta de ocultarse de la luz. Algunos polleros afirman que éstos regresados al mar son pasto del furor o de la gula de sus congéneres; sin embargo, no logré dar con un testigo presencial, y puede tratarse más bien de una leyenda de la costa.

Paradójicamente, el gran momento de sumergir los *Cubalix* en el vino tiene lugar sin los miramientos y temores que de él podrían esperarse. Sin ceremonias, el Cuidador transporta cada bestezuela a su tonel, envuelta en la estopa, y la deja caer por el orificio, que tapa al instante con el ancho tapón. Toma nota de la fecha en su libreta de hule negro, y hasta los dos años y dos meses nadie se ocupará ya del *Cubalix*, que vivirá hasta que esté a punto el vino que lo hospeda. Fácil es determinar esa maduración y esa muerte. Una antena de langosta es deslizada por el agujero del barril; si el *Cubalix* alienta, se lanzará en seguida contra ella, y el Cuidador, notando en la avezada mano los tirones y sacudidas, sabrá que todavía está vivo y repetirá la prueba cada día sucesivo hasta no percibir vibración alguna. En término de tres jornadas puede predecirse cuándo va a morir el *Cubalix* por las respues-



tas agresivas, cada vez más blandas y apagadas, aunque en la seguridad de que, mientras le quede un hilo de fuerza, acudirá a la antena. Ya muerto, hay que esperar a que se disuelva, proceso que no excede de cuatro fechas. Queda entonces a flote y el casco córneo suele salir con el primer vino de la bota: el resto del animal se ha deshecho en él, caparazón incluido.

VI

EN cuanto al sabor que los *Cubalix* dan al vino, honesto es afirmar su discutibilidad. Sujeto a mil factores, a veces, sí, llega a notarse con claridad un aroma fresco, picante y sabroso, que concierta bien con el natural del vino y lo acompaña con fortuna; en otras ocasiones, ese sabor no es sino lejanísimo; otras, en fin, muchas, casi todas...

No deseamos herir la susceptibilidad de los contreranos, como tampoco acrecentar su vasto orgullo por los *Cubalix*, que, por otra parte, quizá no sea posible evitar; la misma afectuosa y espléndida desmesura con que honra Contreras a su toreros, *cantaos* o escritores, es la que aplica al «pollo». Buena prueba es la radicación que han adquirido los *Cubalix* en la paremiología local. Del triste, cariacontecido o preocupado, se dice allí: «parece que se le ha muerto el pollo»; del de buena estrella, y refiriéndose a la maniobra del barril en la pesca: «tiene una suerte que se le pegan los pollos a la barca»; del familiar rico cuya herencia se hace o se hacía esperar: «pollo muerto, vino abierto», o del muy atento a sus apuntes y cálculos: «echa más cuentas que el Cuidador». Y, en los pueblos vecinos, del bebedor de nota: «más borracho que el pollo de Contreras».

En 1931, la soberbia de Contreras soportó un trance muy duro. Llegó la voz de que en cierta localidad griega, situada sobre la costa y próxima a Atenas, se seguían, por iguales procedimientos, la cría y el empleo de los *Cubalix*. La noticia despojaba al pueblo de su originalidad sin precedentes, y todos se avinieron con pesar a aceptarla, aunque aún la negaran muchos. Pero la acción de don Miguel Acevedo no se hizo esperar; el octogenario erudito escribió al agregado cultural de la embajada española en Atenas, sevillano y amigo suyo de los años estudiantiles, quien le informó puntualmente una semana después. Su carta fue enviada por Acevedo al *Diario de Cádiz*; el rumor no pasaba de ser una maledicencia; la usanza de aquella villa griega, Sofikón concretamente, era la de echar dos pequeñas ostras ya muertas en algún que otro barril para curar el vino. Dos fotografías, borrosas, pero fidedignas, reforzaban la coherencia del informe. Contreras respiró.

el escritor,
al día



FRANCISCO GARCIA PAVON

(Premio Nadal, 1969)

Por FRANCISCO UMBRAL

«MANUEL GONZALEZ, alias Plinio, jefe de la G. M. T., y su amigo y cooperito don Lotario, el que las bestias curaba (y lo digo en pretérito, porque desde la rebelión de los tractores su profesión de veterinario se quedó hueca), luego de haber tomado café, copa, faria y consumido todos los turnos imaginables de conversación con amigos y allegados, salieron del Casino de San Fernando para estirar un poco las piernas. Uno junto al otro, con las manos al riñón y en silencio total, empezaron a pasear por la Glorieta de la Plaza con muy poca ilusión, ésa es la pura verdad. Los pantalones de ambos, por tan larga sentada, mostraban por la parte trasera mil estrellas y dobleces.

Desde el famoso caso de Witiza, iba ya para un año, no tenían crimen ni robo sabroso con que distraer la vocación...»

FRANCISCO GARCIA PAVON

(De El rapto de las sabinas.)

HACE sólo un par de años que se ha quitado el bigote. Es un señor, rubio, que cuida mucho su aspecto de hacendado liberal de Tomelloso. Cuando yo le conocí, hace unos diez años, dirigía la editorial Taurus, y todos los amigos le dábamos libros, que él recibía contento, y casi nunca editaba. Luego empezó a hacer la crítica teatral en «Arriba», y después se la quitaron. Parece que todo lo lleva con paz, sin alterar su *spleen* de casino de pueblo. Los domingos, a la hora del café, suele pedir una copita de anís para celebrar la fiesta. Algunas mañanas de domingo baja con los niños al Gijón—vive muy cerca—y les convida a aceitunas. Tiene una hija, rubia, muy preciosa, que sonríe con la misma picardía pueblerina del padre.

—Yo hacía cuentos desde antes de saber escribir. Se los dictaba a mi padre y él los ponía a máquina. Siempre fui un niño observador, que se estaba quieto mirándolo todo. Me interesaba mucho el mundo de los mayores. Por eso se me han quedado dentro tantas cosas, que luego me dan para mis cuentos

y mis novelas. La infancia me parece un mundo maravilloso, del que se puede estar escribiendo toda la vida. Yo sigo alimentándome literariamente de todo aquello.

Es, con su cuello de pasador y sus chalecos de cuadros, un proustiano de La Mancha, que recrea incansablemente los viejos días infantiles. Ignacio Aldecoa le llamaba «el gomoso de Tomelloso». A veces lleva las monedas en monedero de plata. Habla mucho y bien de mujeres, de política y de escritores, que son sus tres grandes temas. A los asuntos sentimentales les dice «las cosas de la ingle». Hay siempre en su conversación un repunte casticista, antañón, expresivo, que es el que lleva luego a sus libros, porque Francisco es un señor que habla exactamente como escribe. Está lleno de viejas nostalgias liberales, que, en su puesta al día, se le hacen inquietudes sociales y políticas. En verano, desprovisto de los zapatos charolados, casi botines, anda como más dificultoso con las playeras de veraneante. Un domingo, por la mañana, nos fuimos a los bares de la Gran Vía,

como dos paletos, y me contó su vida entre aperitivos.

— Yo había intentado ya una vez la conquista de Madrid, pero esto era morir de hambre. Estuve de profesor en Asturias. Y estuve en mi pueblo, resignado. De vuelta a Madrid, trabajé en el archivo del Banco Ibérico hasta que empecé con lo de Taurus. Había intentado lo del Nadal, que luego volví a probar el año en que se lo dieron a José María Sanjuán. Destino saca con gusto mis novelas, y, a veces, me dice Vergés que meto demasiados tacos.

En Taurus inició una colección de cuentos que, al principio, dirigía Ignacio Aldecoa. Paco me cuenta cosas de la vida en el café Gijón; me presenta ante el público en una lectura de cuentos que di en Cultura Hispánica hace varios años; me lleva a su pueblo, a las fiestas, y allí tomamos vino en las bodegas, y vamos a su casa, que es la de la familia de su mujer. Recuerdo que en la casa había muebles antiguos, bellas mujeres, rubias y silenciosas, corrales y tiempo detenido. Por todas partes gamberreaba Eladio Cabañero. En Tomelloso, Paco me llevó al teatro y al casino, y, de madrugada, tomamos chocolate al aire libre. Los trenes silbaban por La Mancha, y en las tardes de lluvia había blusones negros entre los viñedos. Recuerdo un hotel con lavabo de palangana y recuerdo a Francisco García Pavón, proustiano de su pueblo, con los ojos claros y la cabeza un poco levantada, aristócrata de la nostalgia, huérfano de mamá, y luego me volví a Madrid.

Ha hecho antologías del cuento español. Ha cuidado el cuento—los suyos y los de los demás— con más amor que nadie. Ha tenido polémicas fuertes en la prensa. Los chicos de la Escuela de Arte Dramático, donde tiene una cátedra, le quieren porque le ven cercano. Sus relatos cortos tienen la fragancia del hablante intuitivo y la modernidad del episodio lírico, inacabado, abierto, que queda en el aire cuando mayor era su perfume. Me confesaba que no veía la manera de pasar del cuento a la novela. Un día dio con la fórmula. La fórmula es esto de la novela policiaca, que da armazón argumental a un libro grande y permite ir bordando el primor costumbrista, psicológico y paisajístico de unas vidas recreadas en ese Tomelloso de las nostalgias.

Yo creo que hacer novela policiaca es, para él, una manera de eludir los grandes temas, las grandes pasiones, en que me parece que no cree demasiado su escepticismo. El dibujo policiaco le permite seguir trabajando por lo menudo en las pequeñas cosas, los pequeños seres y las pequeñas verdades que son su micromundo de escritor. Dice que todavía no se le ha pegado nada de Madrid, pero no sabe que eso no es verdad. El puede escribir ya del Madrid, poblado, paleta, pícaro, como ha escrito de Tomelloso, porque sabe mirar las cosas con los gemelos del revés y lo mismo da un sitio que otro.

Una tarde de verano me llevó a casa de Miguel Utrillo, en la calle de Goya. No estaba Miguel Utrillo. Anduvimos entre armaduras medievales, altos lechos, pasillos, bidets «pop», bicicletas, maillots amarillos, espejos, cuadros, «collages» y mecedoras. Una armadura tenía puesto el maillot amarillo con que Bahamontes ganó la vuelta a Francia. Paco estaba escribiendo un artículo para el ABC. Buscaba entonces la fórmula para el artículo-relato.

Hacia mucho calor en la casa y nos salimos al balcón a comentar lo que había escrito. Abajo, en los bares de Goya, la gente pegaba gritos y comía mejillones.

Otra vez, una noche, también en verano, nos fuimos a cenar a las Cavas, y de vuelta, viniendo despacio desde el fondo del Madrid galdosiano al centro luminoso, me explicaba que esto de la literatura es cuestión de hormona literaria.

—Mira, Umbral, esto es cuestión de hormona literaria, que le llamo yo. Hay quien tiene hormona y quien no la tiene. Se puede estar bien situado, hacer cosas importantes, y no tener la hormona literaria. Se puede estar más abajo, con menos brillo, y tener la hormona. Yo sé bien quién la tiene y quién no la tiene. No importa tanto lo que se diga o lo que se trate en los libros como la hormona.

Yo iba a su lado pensando en estas cosas y los serenos de agosto nos miraban con aburrimiento y un poco de odio. A mí me parece que Francisco García Pavón tiene la hormona literaria. Escribe muy bien, sabe cómo hay que decir las cosas, tiene el instinto de lo literario. El último verano le hice una entrevista por correo, escribiéndole a su Benicásim de veraneante, y me contestó un poco amoscado. Estaba harto de que le dijeran eso del ruralismo y de que hay que modernizarse y ponerse al día.

Parece mentira, Umbral, que me digas tú eso. Esas preguntas ya son tópicas. Lo que hay que hacer es escribir lo que uno lleva dentro y nada más.

Francisco García Pavón queda mejor en invierno, muy puesto de chaleco y pasador. Hace mal en llevar paraguas plegable, porque lo suyo es un paraguas azoriniano o de mayor inglés. Ultimamente yo le veía en los ojos claros y redondos una cierta tristeza. Esa tristeza seca y manchega. Esa tristeza de los cuarenta y tantos años logrados e irreparables. De golpe ha ganado el premio de la Crítica y el Nadal. Nunca le dieron el Nacional. Todo lo lleva con la elegancia quieta de su pueblo. Hace mal, ya digo, en usar paraguas plegable.

He estado en su casa con motivo del premio. Vive en la calle Augusto Figueroa, en un portal grande y feo, húmedo, de casa bien, venida muy a menos. Al fondo hay una portera vieja que se muere de frío. Paco vive en el tercer piso. La casa no tiene ascensor y hay que subir despacio los gastados peldaños de madera. En los rellanos, oscuros muebles fúnebres para descansar. Muebles con repujado de funeraria, como ataúdes para el que se muere entre el principal y el segundo, de un vómito, y sólo lo descubre el lechero, cuando se encuentra el cadáver por la mañana. En el piso de García Pavón está hoy la ale-

gria de la tele. Esa luz excesiva de los focos. Miguel de la Cuadra Salcedo y su mujer entrevistando a la familia. Hay un niño al que se le han caído los dientes, que habla por el micrófono. Hay otro niño más vivaracho. El padre y la madre se están en su rincón, sonrientes. La casa sigue siendo casa de señores de pueblo. Han empapelado las paredes y las puertas con unas grandes flores pálidas. Francisco García Pavón lleva con mucha calma esto de la fama.

A mí me parece que esto de dar los premios literarios a escritores no es ninguna esquizofrenia. Ya está bien de maestrías de pueblo con inquietudes. Parece que los premios van ahora por el buen camino. Más vale. Este año le ha tocado a un escritor sin vuelta de hoja. Pavón es literariamente familiar de Cela y Delibes. Viene, como ellos, de la tradición realista española. Es una pura raza. Si algo hay que lamentar en su triunfo como novelista es el que se haya alejado un tanto del cuento. Escribe ahora menos relatos cortos que antes. Quedará de él su prosa tan española y dibujadora, su perpetuación de una Mancha directa y verdadera. La tristeza azul se ha ido de sus ojos con la noticia del premio Nadal. A mí me parece un tipo muy neto y recortado. Sonríe enseñando la encía y dice, melancólico, que este premio le habría hecho más ilusión hace veinte años.



BIOBIBLIOGRAFIA

Francisco García Pavón nació en Tomelloso (Ciudad Real) en 1919. Doctor en Filosofía y Letras. Catedrático de Literatura de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Durante nueve años ha dirigido la Editorial Taurus. Entre otros premios ha obtenido el de la Crítica en 1968 y el «Nadal» de 1969. Ha ejercido la crítica teatral y colabora asiduamente en diarios y revistas. Reside en Madrid.

LIBROS PUBLICADOS:

NARRACIONES:

Cuentos de mamá, Madrid, 1952; Las campanas de Tirteafuera, Madrid, 1955; Cuentos republicanos, Madrid, 1961; Los liberales, Barcelona, 1965, y La guerra de los dos mil años, Barcelona, 1967.

NOVELAS:

Cerca de Oviedo, Madrid, 1946; Historia de un cazadotes, Madrid, sin año; Los carros vacíos, Madrid, 1965; Historias de Plinio, Barcelona, 1968; El reinado de Witiza, Barcelona, 1968 (Premio

de la Crítica, 1968), y El rapto de las Sabinas, Barcelona, 1969. En prensa: Las hermanas coloradas (Premio Nadal, 1969).

OTRAS PUBLICACIONES:

Historia de Tomelloso, Madrid, 1955; Ensayos manchegos, Jerez de la Frontera, 1951; El teatro social en España, Madrid, 1962; España en sus humoristas, Madrid, 1966 (en colaboración con M.^a Dolores Rebes), y Antología de cuentistas españoles (Selección y prólogo), Madrid, 1959.

INTEGRACION DE ARQUITECTURA Y PAISAJE

Por EDUARDO ROBLES PIQUER



Jardín Newman, con esculturas de Henry Moore en primer término. (Paisajista, Robles Piquer.)

RESULTA que la jardinería no es sólo una actividad propia de «diletantis», de caballeros que gustan regar su jardín y cultivar un rosal fuera de las horas de oficina, y de damas a las que entusiasman las flores. Resulta que es una profesión y una profesión seria.

Es este un descubrimiento que hemos hecho recientemente algunos arquitectos y otras personas no menos extravagantes, aunque—como resulta con frecuencia—tal descubrimiento ya estaba hecho con cierta anterioridad.

Porque empezando por el Paraíso terrenal—que debió ser un jardín diseñado por el Arquitecto del Universo, nada menos—, pasando por los jardines de la China milenaria, los jardines colgantes de Babilonia—una de las siete maravillas del mundo—, los egipcios, los griegos y los romanos, a todo lo largo de la civilización no han sido precisamen-

te modestos artesanos de la jardinería, ni menos simples aficionados, los creadores de las grandes o pequeñas zonas enjardinadas que han pasado a la Historia.

Los jardines árabes-españoles, los del renacimiento italiano, los franceses cuyo símbolo es Versalles y los paisajistas ingleses, tienen sus personales artífices que fueron tan arquitectos—con título o sin él—como los que crearon los palacios, las catedrales y las ciudades amuralladas de que aquellos jardines eran parte integrante. Es sólo en el siglo pasado y principios de éste cuando la jardinería degenera y pasa a ser una labor simplemente artesanal. Coincide ello con la crisis de la arquitectura y en general de todas las manifestaciones culturales y aun de las actitudes morales, que produjeron una situación errática en que los ojos desorientados se volvían al pasado en busca de soluciones, que sólo el

presente y el porvenir podían ofrecer. Y todo eran mimetismos, repetición de fórmulas tradicionales para las que—en el orden jardinístico—no hacían falta arquitectos. Y así, los jardines del mundo entero y en particular de los países latinoamericanos eran vulgares y deformadas copias de jardines topiarios, franceses o ingleses que tuvieron su razón de ser en un ambiente, una forma de vida, una filosofía y por fin en una arquitectura que no servía para el hombre del siglo xx.

Sería una injusticia tonta despreciar lo que hicieron en su momento aquellos arquitectos paisajistas que, cuando acertaban en sus creaciones era porque conseguían integrar las composiciones vegetales con las formas y con el contenido de los edificios y de las ciudades de las cuales formaban parte. Hasta la misma afición a lo topiario, esa «cirugía plástica» a que sometían la vegetación,

y que hoy llegamos a calificar de monstruosa por lo antinatural e «inhumana»—una planta es un ser vivo—se correspondía con los retorcimientos, violencias y rigideces que caracterizaba a aquellos edificios, y aun a los seres humanos que los habitaban. Sin pensar en las amputaciones de los pies de las chinas, basta recordar los encorsetamientos de las mujeres occidentales y los maquillajes, pelucas y altos tacones de los caballeros de la corte de los Luises. Y unos edificios simétricos, de ejes muy definidos y planos ordenados, exigían jardines de ordenación majestuosa en que se sujetaba el paisaje a una disciplina sutil.

Naturalmente que si fueron buenos para entonces, no lo son para ahora. En una arquitectura abierta, de grandes vanos encristalados, de estructuras de ala de pájaro, en que se han olvidado los ejes de simetría clásicos y en que no son uno sino



Fuente en Universidad de Oriente.
(Paisajista, Robles Piquer.)

varios los focos de atracción o principales de la composición arquitectónica, la jardinería tiene que tener un sentido muy distinto al de Versalles, por ejemplo. Mucho más cuando, junto con el descubrimiento del uso apropiado del cemento con sus formas ligeras y dinámicas, palpitantes y adheridas a la Naturaleza sin repetición de formas propias del hierro o de la madera es la integración del jardín con la arquitectura murada el hecho que ha venido a definir, con mayor firmeza que nunca, la personalidad plástica del movimiento arquitectónico actual.

De hecho, así se está comprendiendo con casi unanimidad y como consecuencia va volviendo la creación de jardines poco a poco a manos de los arquitectos, ya que resulta una labor muy superior a las fuerzas de un artesano o de un aficionado a las matas. Tampoco es propia del botánico o especialista en

la vida o cultivo de plantas con las cuales no tiene por qué saber hacer una vez desarrolladas. Tampoco el fabricante de ladrillos o de cemento suele ser el proyectista o realizador de las construcciones en que ellos se utilizan.

Pero el jardín es un signo visible del dominio del hombre sobre la Naturaleza en que se manejan las máquinas complicadas llamadas plantas. Y tampoco es posible usarlas apropiadamente si no se conoce su funcionamiento, sus formas y sus colores, como no podría construir un edificio el arquitecto que desconociera el cemento y el ladrillo en cuanto a comportamiento resistente y texturas aparentes. No es preciso que el arquitecto paisajista sea también botánico, pero no basta desde luego saber de arquitectura murada para poder hacer jardines. Bueno es recordar aquí el comentario de Le

Notre, el creador de Versalles, cuando regresó de Italia y en cuya ausencia el rey Luis XIV lo había sustituido por Mansard, el arquitecto del edificio: «Señor, el arquitecto Mansard puesto a hacer jardines os ha servido un plato de su oficio.»

En definitiva, el arquitecto paisajista de nuestro tiempo ha de ser un profesional especializado. Una mezcla con las necesarias dosis de «pintor», «dibujante», «aprendiz de botánico», «jardinista», y naturalmente «arquitecto».

Pintor, para poder resolver el cuadro—mural de tres dimensiones—que es todo jardín, con equilibrio de composición y de colores; dibujante, para poder expresar gráfica, arquitectónica y botánicamente—además con claridad—, las soluciones plásticas propuestas; aprendiz de botánico, para conocer cuando menos en términos generales los

elementos vegetales que debe combinar y poder designarlos correctamente con nombres y apellidos internacionales (géneros y especies), complementarios y más exactos que los locales o vulgares, los cuales varían a veces de una esquina a otra de la misma ciudad; jardinista, en cuanto a «realizador de jardines», enterado de la forma cómo se desarrollan las plantas—sin necesidad de ser floricultor—, de dónde puede encontrar las que necesita en cada caso y cómo conviene organizar y controlar los trabajos de los jardineros, que no son los que «hacen» los jardines como no es el albañil el que construye y decora la casa, y arquitecto-urbanista, para poder proyectar los complementos constructivos de cada jardín y para componerlos con los vegetales, e integrar todos con la arquitectura de los edificios o de las ciudades.

raros y Olvidados

Por FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES

LEOPOLDO LOPEZ DE SAA

(Medina de Pomar, Burgos, 1870-Madrid, 1936)



EN pocas criaturas se dan, como se dieron en Leopoldo López de Saa, las señales categóricas de una gran vocación irrenunciable. Antes de hacer su primera comunión, en esa edad límbica del entendimiento, ya escribía poesías tiernas en versos largos de romancero—precisamente burgalés—y cuentecillos con almendrillita de catequesis parroquial dominical. Aficiones que le destemplaban los nervios a su señor padre, acomodado terrateniente con ideas francamente siniestras acerca de los escritores, y muy apegado a la tierra con una doble afición: la de ser la tierra escenario único de la criatura realista y la de ser la tierra el modus vivendi de los terratenientes. Por lo cual, deseando para su Leopoldito unos estudios serios, se lo llevó a Madrid y le metió en los estudios de las Escuelas Pías de San Fernando—de la calle Mesón de Paredes, en pleno barrio manolo—, advirtiendo mucho a los calasancios que impidieran a Leopoldito el ejer-

cicio público o secreto de sus nefandas aficiones literarias.

Pero..., ¡sí, sí!, a Leopoldito con esas... Y aun cuando pareció a los calasancios un mocete de finos modales y marcada timidez, a la tercera reprimenda que recibió descubierto en la práctica disimulada de los ejercicios lírico-narrativos, como se le castigara a una gran ración de rodillas delante del altar mayor, con la del crepúsculo vespertino de cierto día gélido y tristón de diciembre, con lo puesto y diez pesetas en el bolsillo, tomó las de Villadiego, que es el camino más inesperado y con final más inconcreto.

Felizmente para Leopoldito, su serenidad disfrazada de timidez le encaminó a los domicilios de dos de sus ídolos literarios: don Manuel Fernández y González, como autor de novelas, y que vivía en la calle de la Visitación (que luego llevaría su nombre), y don José Zorrilla, como autor de dramas y romances, que se acababa de mudar a la calle de Santa Teresa, en la casa

que hoy ostenta una lápida conmemorativa de la muerte de don José. Don Manuel y don José recibieron al mocete con suma benevolencia. (Don Manuel, muy aficionado a los lances de convento e intriga, le prestó catre y techo durante varios días.) Don Manuel le propuso sirviera de amanuense, pero sin fijar estipendio alguno pegadizo al cargo. Más práctico, don José, que desde hacía muchos años había dejado de ser poeta romántico, para convertirse en poeta áulico y casi gubernamental, dio a Leopoldito una carta de recomendación para el director del diario El Globo. Y como Leopoldito lo único que precisaba era un primer empujón, recibido éste, ya jamás se inmovilizó ni como periodista ni como literato. Trabajó en El Resumen, Vida Nueva, El País, El Liberal, La Ilustración Española y Americana, Nuevo Mundo, La Esfera... Y alternando con su labor periodística publicó en El Cuento Semanal su novela «Avispilla», y en volúmenes sus novelas largas El ciudadano Flor de Lis (1904), Los vividores (1905), Carne de relieve (1912), De antigua raza (1915), Los indios vuelven (1915), Bruja de amor (1917), Por un milagro de amor (1917), Las épocas se van (1918), Los amigos del sol, Gaviotas y golondrinas, Un hombre de buen sentido... Novelas escritas en una noble prosa y con mucha sabiduría genérica.

Pero «como aquello»—novelas, cuentos, crónicas—no funcionaba bien, esto es: no le daba sino para mal vivir, se desentendió de la literatura pura y tomando varios pretextos históricos—según le aconsejó muchos años antes don Manuel Fernández y González—compuso varias comedias sentimentales que obtuvieron grandes éxitos populacheros y... de taquilla: La española que fue más que reina—Eugenia de Montijo—, La muerte del ruiseñor—Gayarre—, El último sueño de Mozart... Yo presencié en el madrileño teatro de Maravillas, a teatro lleno, una representación de la primera de dichas comedias, y cómo a su terminación muchos espectadores de ambos sexos salían con los ojos escaldados por el llanto y comentando en voces altas: «¡Nos hemos divertido como nunca!» Leopoldo López de Saa pudo en sus últimos años, y gracias a la seudoliteratura escénica, vivir como había soñado desde niño: bien vestido y calzado, bien afeitado y repeinado, con el empaque de lo que era—un gran caballero—, fumador selecto, dialogador tranquilo, derrochador de las sonrisas más complacientes que he conocido y frecuentador casi abusivo de las taquillas de la Sociedad General de Autores de España, donde se cobran las liquidaciones de autor. Muy pingües las de don Leopoldo, y muy frecuentes. Y que no se me olvide añadir que don Leopoldo fue un buen mozo, guapetón, y muy bien mirado y suspirado por las buenas hembras.



FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA, PRESIDENTE DE LA ASSOCIAÇÃO DOS JORNALISTAS E HOMENS DE LETRAS DO PORTO

El escritor y editor portugués Fernando de Castro Pires de Lima, gran amigo de España, autor de numerosas obras literarias y etnográficas, y destacado miembro de varias academias e instituciones culturales de distintos países europeos y americanos, ha sido elegido recientemente presidente del Instituto de Etnografía y presidente de la Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

EL AQUELARRE Y EL AÑO NUEVO

La noche del primer sábado del año congregó en la Casa de Granada a un centenar de poetas y aficionados a la poesía. Alberto A. Cienfuegos, Fernando Dicenta, Salvador Esteban, Gregorio García, Pablo Jiménez, José López Ruiz, Félix Manuel Martínez Fronce, Mariano Pastor y Eduardo Ruiz ofrendaron sus cantos a este 1970 que acaba de nacer. Como colofón, la actriz argentina Nilda Álvarez recitó poemas de Nicolás Guillén, Pablo Neruda, García Lorca, Miguel Hernández, Méndez Herrera e Ildelfonso Pereda Valdés.

estafeta

NOTICIAS

HOMENAJE A RUBEN EN SAN JUAN DE LA ARENA

Presidido por don Francisco Serrano Castillo, delegado en Asturias del Ministerio de Información y Turismo, le fue tributado a Rubén Darío un homenaje en San Juan de la Arena, lugar donde el poeta residió largas temporadas durante su estancia en España, con el descubrimiento de una placa con la siguiente inscripción: «A Rubén Darío, el inmortal cantor de la Hispanidad, como recuerdo de la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo y de la CITE de Asturias, dentro de la I Asamblea de Cultura Popular, en este rincón del paraíso asturiano en que veraneó.» Diversas personalidades civiles y literarias intervinieron en el acto, que agradeció la sobrina de Rubén Darío, doña Rosa Turcios.

ANTONIO MURCIANO, PREMIADO EN NUEVA YORK

El poeta Antonio Murciano ha sido premiado con la Medalla de Oro y el primer premio del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, en su IX Certamen Literario Internacional, por el libro de poemas inédito «Sur en llamas», presentado bajo plica.



EN HONOR DE GABRIEL Y GALAN

Ante el monumento a Gabriel y Galán en Cáceres, se le ha rendido al poeta extremeño un homenaje a su memoria, consistente en una ofrenda floral que efectuó el conde de Canilleros, quien aparece en la fotografía junto al escritor Valeriano Gutiérrez Macías, que hizo uso de la palabra para exaltar la obra y la personalidad de Gabriel y Galán, con motivo de su centenario, y pedir sea convertida en museo la casa que habitara en el pueblo de Guijo de Granadilla.



BANQUETE RAMONIANO EN LA CATACUMBA

Con motivo del séptimo aniversario de la muerte de Ramón Gómez de la Serna, y bajo el retrato «pombiano» de la última portada de LA ESTAFETA LITERARIA, se celebró el anual banquete ramoniano, que viene organizando la Academia Libre de la Catacumba de Gambrinus, de Madrid. Intervinieron, en un ambiente de fantasmagoría, Rodrigo Rubio, Julio Gómez de la Serna, Antonio Iglesias Laguna, Antonio de Zubiaurre, Miguel Moya, el fotógrafo Alfonso y otros, bajo el prebostazgo de su propulsor, Rafael Flórez.

BENITEZ LUMBRERAS, DIRECTOR-GERENTE DE GUADARRAMA

Ha sido nombrado director-gerente de Ediciones Guadarrama don Joaquín Benítez Lumbleras, con lo que la prestigiosa editorial madrileña recibe un vigoroso impulso para sus distintas colecciones.

JUAN IGNACIO LUCA DE TENA, NOMBRE PARA UN INSTITUTO DE ENSEÑANZA

El Ministerio de Educación ha dispuesto que el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Sevilla, de creación reciente, en la calle Beatriz de Suabia, en el barrio de Nervión, se denomine Instituto «Juan Ignacio Luca de Tena y García Torres».

La decisión es conforme con lo dispuesto por real decreto de 15 de octubre de 1930, regulador de los nombres que deben atribuirse a los institutos nacionales de enseñanza media, y ha sido adoptada —dice oficialmente— para honrar la ejecutoria del ilustre escritor don Juan Ignacio Luca de Tena.

POETAS EN «TIEMPO LIBRE»

En el Club «Tiempo Libre» ofrecieron una lectura de poemas en las últimas sesiones de poesía Emilio Miró y Luis Jiménez Martos, que fueron presentados por Ángel García López.

CARO BAROJA Y EL HUMOR

En el Club Urbis pronunció una conferencia Julio Caro Baroja, sobre el sugestivo tema «Los inicios de la caricatura en España», en el acto inaugural de la exposición «Humor español de ahora y de siempre».

SEIS MIL LIBROS ESPAÑOLES, EN RUTA POR AMERICA

Seis mil libros españoles, a bordo de un camión, están haciendo presente en Hispanoamérica la cultura de España. «Era ésta una experiencia necesaria y tenía que haberse realizado antes», dijo don Santiago Pedraz, jefe del Departamento Iberoamericano del Instituto Nacional del Libro Español, al referirse a esta exposición rodante del libro español que se encuentra actualmente en América.

«Por primera vez —señaló el señor Pedraz— la presencia español-

la en América se ha llevado a pueblos de tres mil setecientos metros de altura, cruzando caminos y veredas empedrados por los propios conquistadores españoles.»

Esta exposición rodante comenzó el pasado día 16, en Caracas, kilómetro 0 de la ruta a seguir. Tras recorrer varias ciudades de esta nación, pasó a Colombia, en donde ahora se encuentra, para desde allí continuar a Ecuador, Perú y Bolivia, y terminar en Chile el próximo día 2 de junio. Al final del periplo, habrán sido 62 ciudades hispanoamericanas a las que habrá llegado el libro español.

Sin embargo, con esta exposición no va a agotarse esta experiencia, ya que para octubre de este año hay programada una segunda, que recorrerá Brasil, Paraguay, Uruguay y la Argentina, y una tercera, para 1971, que comenzará en Panamá, para seguir por Méjico, California, y terminar en Miami.

La exposición va en un camión nacional acondicionado para tal fin. En él viajan los 6.000 ejemplares de 119 editoriales que componen la exposición. Los libros de la misma han sido distribuidos en tres clases: libro infantil y juvenil, libro técnico de grado medio y novela actual y contemporánea.

PEDRO CRESPO: «LOS AURIGAS»

En Los Martes de la Editora Nacional, Pedro Crespo presentó su obra «Los aurigas», conjunto de narraciones, recientemente publicada. Salvador Jiménez tuvo a su cargo la crítica del libro.

UN ESPAÑOL EN PATAGONIA

«Julián Díaz Peñafiel», seudónimo del vallisoletano Julián Pedro Díaz (1896-1966), es nombre apenas conocido, pero digno de recordación. «Julián Díaz Peñafiel», afincado en la Argentina desde 1917, falleció en la ciudad de Moreno. Su esposa le sobrevive, y ha participado en la «Operación España». «Julián Díaz Peñafiel» ha dejado una obra literaria considerable. Como periodista, inició muy joven en *La Capital*, de Mar del Plata. Como escritor, ha dejado varios ensayos y novelas, publicados en Buenos Aires. He aquí sus títulos: *El collado de Goya* (1954); *La cofradía de la Palmera* (1960), artículos de costumbres; *El Caballero de la flor azul* (1961), novela de ambiente rural argentino; *Fadhisbotoa* (1961), última versión de la utopía; *El sainete. Con Quevedo y Luciano en el siglo XX y medio* (1962), sátira de la vida norteamericana; *Los trabajos y proyectos de Jaime y Fernando*, novela itinerante a la manera cervantina que va del Plata al Manzanares, pasando por el Nilo; *Asia desvelada* (1963); *Cervantes según Cide Hamete Benengeli* (1964), seudobiografía fantástica. Por otra parte, «Julián Díaz Peñafiel» (o Julián Pedrero Díaz) dirigió la revista *Argentina Austral* durante su larga residencia en Patagonia. Fue, en efecto, un geógrafo importante y uno de los más grandes conocedores de las tierras australes de América. Solamente por esto merece ser recordado por los españoles después de su muerte, así como ya en vida se ganara la admiración y el afecto de los argentinos.

Carta de Barcelona

DE PREMIO EN PREMIO Y



Jurado del premio "José Pla". De izquierda a derecha: José María Espinás, Juan Perucho, Joaquín Marco, Mauricio Seramina y Juan Teixidor

Diciembre y la cabecita de enero son en Barcelona caminitos crematísticos para la literatura y caminitos de más o menos sólida popularidad. Es el tiempo de los premios literarios. Será necesario, pues, darnos una vueltecita por su paisaje.

LA NOCHE DE SANTA LUCIA Y LAS LETRAS CATALANAS

Ya hace bastantes años que el fallecido editor Josep María Cruzet fundara la Noche de Santa Lucía, dedicada a galardonar obras escritas en catalán. La efemérides se remonta a 1951. Mucho ha llovido desde entonces. Y mucho, por otra parte, se ha enriquecido la bolsa y el horizonte de las convocatorias.

Este año la cosa ha sido movidita. Movidita porque varios de los premios, acaso los más preciados, han sido declarados desiertos. Así, el «gordo» de las letras catalanas, el «Sant Jordi», de novela, y el «Josep Yxart», de ensayo, y el «Joaquim Ruyra», de literatura juvenil.

Joaquim Carbó alcanzó el «Falch i Torres», de libros para niños; Roberto Saladrigas, el «Victor Catalá», de narraciones, y el poeta y cantante Guillem d'Éfak (Guillem Fullana Hada d'Éfak), hijo de padre mallorquín y de madre guineana, el «Carles Riba», de poesía.

Algo pasa en las letras catalanas. Me parece muy bien que los jurados tengan el valor de declarar desierto algún premio. Es una forma de valorizarlos. Pero pienso también que acaso se empiece a establecer algo así como una batalla entre viejas y jóvenes literaturas, entre ortodoxos del clasicismo catalán y revolucionarios, que, si miran a Cataluña, lo hacen a través de la ventana del mundo. Uno de ellos, Terenci Moix, se presentaba al «Sant Jordi» con su novela, primera parte de una trilogía, titulada «El sexe del angels».

Terenci Moix, la Noche de Santa Lucía, dijo cosas un tanto sorprendentes. Por ejemplo: «Mi novela no ha ganado el "Sant Jordi" porque es una crítica a toda la cultura catalana. La obra es la historia de un joven que gana premios literarios y del que se aprovechan las derechas y las izquierdas del país. Lo único que me sabe mal es que con el dinero del "Sant Jordi" pensaba mantener dos señoritas que me esperan en Roma y un gato viejo...»

Terenci Moix es tal vez el más importante valor en la joven narrativa catalana. Ustedes oirán hablar de él. Al tiempo.

BADALONA Y SU CONCURSO

Badalona convocó hace diez años el I Concurso de Cuentos «Ciudad de Badalona». He estado en el jurado en casi todas las convocatorias. Soy, pues, testigo de cómo ha ido aumentando el interés de los escritores hacia este concurso y de cómo, de año en año, la participación ha sido más singular. Este año, entre el centenar de originales optante, había varios procedentes de Hispanoamérica. Dos de ellos se llevaron, respectivamente, el primer y el tercer premio, dotados también, respectivamente, con 15.000 y 5.000 pesetas: «Donald Arrieta», que es un cuento perfecto de Gustavo Alvarez Gardazábal, colombiano, y «Boogie», de la escritora argentina, finalista hace poco del «Leopoldo Panero», Luisa Pasamanik. El segundo premio, dotado con 10.000 pesetas, correspondió al escritor Justo Merino, por su cuento titulado «El picapedrero».

Ahora, para dentro de un par de semanas, se prepara la salida del tomo que recogerá todos los cuentos premiados en los 10 concursos convocados hasta el momento.

ESCRITORES CATALANES EN CASTELLANO

Lamentable, y dolorosa, es la falta de comunicación literaria entre españoles de ámbito lingüístico distinto. Descontada la lengua éuskera por sus grandes y particulares dificultades, pocos son los españoles de habla castellana que sigan con atención el fenómeno de la literatura catalana o gallega. Lo mismo debe decirse de los gallegos y de los catalanes respecto de sus respectivas literaturas. El problema, claro está, es de vasta complejidad. Pero algo puede hacerse para mitigarlo: las traducciones, y más aún, las ediciones bilengües, que sitúan al lector ante el texto original y su traducción castellana.

Es necesario destacar, en este sentido, la obra emprendida por algunas editoras del país. Así, por ejemplo, Editorial Polígrafa. Entre otros títulos, han aparecido ya los siguientes: «Antología de la obra poética de José María López Picó», «Antología de cuentos de Ferrán Pol», «Antología de los cuentos de Pere Calders» y el entrañable poema de Joan Teixidor «El príncipe». Quiero significar la alta calidad de las versiones y de los estudios que acerca de la obra del escritor de que se trate prologan los textos. Es, para los lectores castellanos, un camino de descubrimientos.

Insisto en este camino de comunicación, y quiero poner el ejemplo de las admirables versiones realizadas por Enrique Badosa. Badosa fue el primer poeta catalán de lengua castellana que dio a conocer en el ámbito castellano a poetas de la dimensión de Salvador Espriu y de J. V. Foix. Tras las primeras versiones de estos poetas, que fueron como una luz de presencias en el ámbito de la poesía nacional, Enrique Badosa nos ofrece ahora, en la

OTROS MOTIVOS DE ESTE VIVIR

Por JULIO MANEGAT



Jurado del premio "Nadal" 1969. De izquierda a derecha: Antonio Vilanova, Juan Ramón Masoliver, Néstor Luján, José Vergés y Rafael Vázquez Zamora

colección de poesía de Plaza-Janés, dos amplias antologías de estos dos poetas. Dos amplias antologías, representativas de la obra toda de Espriu y de Foix, cuidadas rigurosamente en cuanto a la calidad de las versiones y a la selección de los poemas traducidos.

Enrique Badosa traduce. Esto quiere decir que, al margen del perfecto conocimiento lingüístico, Badosa interpreta, asimila, adopta y expresa con maestría el espíritu y la letra del texto traducido. Se trata, en definitiva, y es lo que hace Enrique Badosa, de incorporar, con todos sus matices, una obra literaria a otra lengua que no es la original. No es, ciertamente, tarea fácil ni que esté al alcance de cuantos pretenden firmar una buena versión literaria. Sobre todo si se trata de poesía. Acérquense ustedes a estas obras. Vale la pena.

UNA NUEVA COLECCION DE NARRATIVA

Ediciones Edisven lanza una nueva colección de textos de narrativa: la colección «Tábano». Esta colección es noticia, porque se propone incluir textos de escritores que han quedado finalistas en los certámenes literarios. Entre el «ganador» y los «colocados» hay muchas veces sorpresas dignas de tener en cuenta. La cosa no es nueva. El «padre» Cervantes ya hablaba de ello.

La colección, baratita, se vende al precio de 50 pesetas el ejemplar. Es un libro de bolsillo, amable y muy bien presentado. Se ha publicado ya un libro sorprendente: «Ceguera al azul», de Javier Tomeo. Javier Tomeo tiene otra obra publicada, «El cazador», que llamó la atención de un vasto sector de la crítica del país. Tomeo es un escritor joven que tiene cosas por decir.

Y las dirá. Ya ha empezado a hacerlo. El segundo volumen publicado, y que aún no he leído, es «Autopsia 69», de Manuel Serrat Crespo. Pienso que «Tábano» es una colección francamente interesante y capaz de inducirnos a más de una meditación.

MANUEL BLECUA, EN LA DE BUENAS LETRAS

En solemne sesión celebrada en el seno de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, pronunció su discurso de ingreso, como académico electo, el catedrático de literatura española de la Universidad de Barcelona, doctor don Manuel Blecuá Tejero. Su discurso versó sobre el tema «Sobre el rigor poético de España».

A su discurso correspondió el doctor don José María Castro y Calvo.

LA NOCHE DEL «NADAL», QUE YA ES TAMBIEN LA NOCHE DEL «PLA»

Será siempre, sí, «la noche del "Nadal"», pero ya empieza a ser también «la noche del "Pla"». Y a lo largo del tiempo puede que el «Pla» llegue a ser algo así como el «Nadal» para novelas escritas en catalán.

Noche, en fin, de premios, de caras bonitas y de caras conocidas, del «todo» Barcelona y de ilusionadas esperanzas entre los concursantes. Es una noche amable, en la que nos parece, a todos los escritores, que somos, de una forma u otra, el centro de la reunión.

Cuatro premios se fallaron la noche de Reyes: el «Nadal», que,

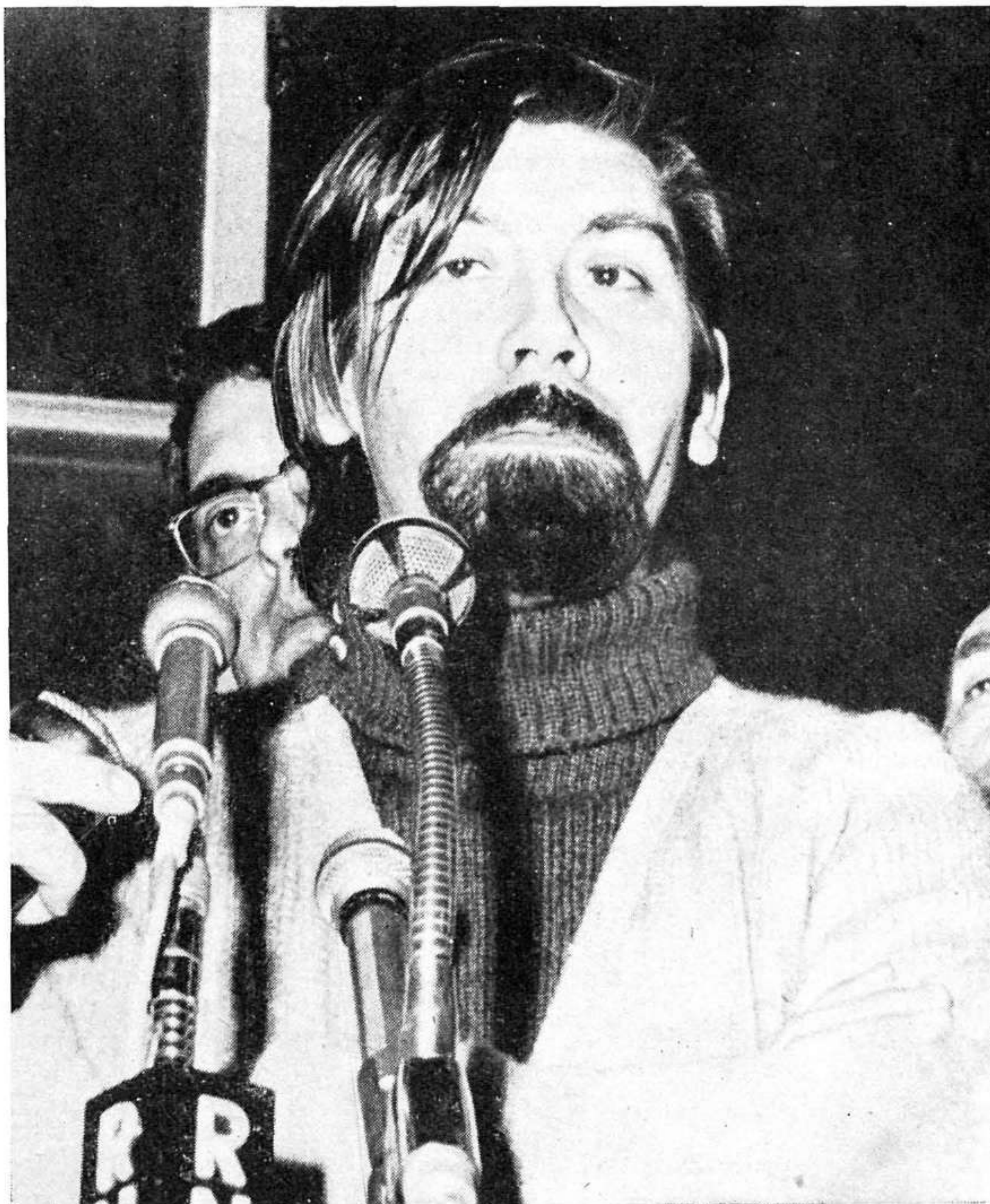
como saben todos ustedes, correspondió a Paco García Pavón; el «Pla», de novela catalana, que fue a parar a las manos de Baltasar Porcel, el escritor mallorquín, de treinta y dos años, que lleva varios

años viviendo entre nosotros y publicando libro tras libro; el «Manuel Brunet», de reportajes, que ganó Ramón Vidal Esquiús, de veintidós años, con un reportaje acerca de los españoles vendimiadores en Francia, y el premio de reportaje fotográfico, instituido en recuerdo del malogrado fotógrafo Ramón Dimas. Este premio de reportaje fotográfico fue otorgado a otro joven: Jordi Pol, de veinte años de edad, por cinco fotografías, tomadas hace un año en el campeonato del mundo de motocross, celebrado cerca de Barcelona.

De «Las hermanas coloradas» ya les diré algo a ustedes el propio Pavón en estas páginas. Para mí ha sido una alegría su triunfo. Una vez más ha ganado el «Nadal» un escritor. Creo que esto es importante.

Baltasar Porcel, autor de la novela galardonada con el «Josep Pla», titulada «Difunts sota els ametllers en flor» («Muertos bajo los almendros en flor»), dice que su novela, que responde a la propia evolución y no a una moda, es un libro en el que cuenta las andanzas de una gente que va y viene, que corre por el mundo y que acaba muriendo bajo los almendros en flor. Afirma el escritor que su obra «denuncia las tonterías que se han hecho en este país. Bueno, en una isla bajo los almendros en flor». Y sigue diciendo: «Es un libro irónico, patético, con una gran carga de sensualidad y múltiples personajes, en el que se reflejan también muchas situaciones unidas por ese nexo común de la muerte.»

Como a los quintos, «se me acaba el papel...» Así que hasta la próxima, amigos.



Baltasar Porcel

PREMIOS NACIONALES

ADOLFO MUÑOZ ALONSO, premio «Francisco Franco».

JOSE ANTONIO ESCUDERO LOPEZ, premio «Menéndez Pelayo».

LUIS JIMENEZ MARTOS, premio «José Antonio Primo de Rivera».

LUIS BERENGUER, premio «Miguel de Cervantes».

JAIME SALOM, premio «Calderón de la Barca».

ALONSO ZAMORA VICENTE, premio «Miguel de Unamuno».

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA, premio «Emilia Pardo Bazán».

LORENZO VILLALONGA, premio «Narcís Oller».

El acto de entrega de los premios estuvo presidido por el ministro de Información y Turismo, señor Sánchez Bella, quien pronunció un discurso, en el que pidió a los escritores españoles que sean siempre la expresión del pueblo.

Don Enrique Thomas de Carranza, director general de Cultura Popular y Espectáculos, como presidente de los jurados, glosó los méritos de los autores y libros galardonados.

LOS JURADOS

Presididos por el director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza, los jurados calificadores de las obras que han optado a los premios nacionales de Literatura 1969 han estado constituidos por los vocales siguientes:

- Premios «Francisco Franco» y «Menéndez Pelayo»: don José Camón Aznar, don Jerónimo López y López, don José María Fontana Tarrats y don Antonio Mestre Sanchís.
- Premios «José Antonio Primo de Rivera», «Miguel de Cervantes» y «Calderón de la Barca»: don Camilo José Cela, don Joaquín Calvo Sotelo, don Miguel Mihura, don Juan Guerrero Zamora, don Luis de Castresana y don Diego Jesús Jiménez.
- Premios «Miguel de Unamuno», «Emilia Pardo Bazán» y «Azorín»: don Julián Juárez Ugena, don José Fradejas Lebrero, don Gabriel Fuster Mayans, don Luis María Ansón Oliart, don Emilio Orozco Díaz y don Pedro de Lorenzo.
- Premio «Narcís Oller»: don Antonio Comas Pujol, don Francisco Galí Duffour, don José María Solá Camps, don Fernando Colás Mateo y don Miguel Melendres Rué.

Actuó como secretario de los jurados el secretario del Gabinete Jurídico-Administrativo de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique González-Estéfani.

EL FALLO

Los miembros de los respectivos jurados emitieron el siguiente fallo:

- Premio «Francisco Franco», convocado para una obra doctrinal sobre temas políticos o económicos, a la titulada *Un pensador para un pueblo*, de Adolfo Muñoz Alonso.
- Premio «Menéndez Pelayo», destinado a un libro de estudios históricos o biográficos, al titulado *Los secretarios de Estado y de despacho*, de José Antonio Escudero López.
- Premio «José Antonio Primo de Rivera», para un libro de poesía, a *Encuentro con Ulises*, de Luis Jiménez Martos.
- Premio «Miguel de Cervantes», convocado para una novela o libro de narraciones, a la novela *Marea escorada*, de Luis Berenguer.
- Premio «Calderón de la Barca», dedicado a galardonar una obra teatral, a la comedia dramática *Los delfines*, de Jaime Salom.

- Premio «Miguel de Unamuno», para ensayo, a *La realidad esperpéntica*, de Alonso Zamora Vicente.
- Premio «Emilia Pardo Bazán», para críticas literarias publicadas como libro o en la prensa y revistas, al libro *Treinta años de novela española*, de Antonio Iglesias Laguna.
- Premio «Narcís Oller», destinado a un libro de prosa narrativa en lengua catalana, a *L'hereva de donya Obdulia*, de Lorenzo Villalonga.

El premio «Azorín», para libros sobre el paisaje, las tierras y las costumbres de España, fue declarado desierto haciendo constar en el acta, por unanimidad de los miembros del jurado, que merecía destacarse muy especialmente por su bibliográfica el libro *Los toros en España*, editado por Carlos Orellana Chacón, presentado al citado premio.

LAS EDITORIALES

Las obras galardonadas fueron publicadas por las siguientes editoriales:

- Editorial Almena: *Un pensador para un pueblo*.
- Centro de Formación y Perfeccionamiento de Funcionarios de Alcalá de Henares.

Nuestro compañero Antonio Iglesias Laguna, en el momento de recibir, de manos del ministro, el diploma que acredita el premio nacional

De izquierda a derecha: los autores premiados Jaime Salom, Antonio Iglesias Laguna, Alonso Zamora Vicente, José María Escudero, Luis Berenguer y Luis Jiménez Martos





El ministro de Información y Turismo, señor Sánchez Bella, dijo en su discurso que el escritor debe ser «fiel a su propia conciencia»

- res: *Los secretarios de Estado y de despacho.*
- Ediciones Rialp, S. A.: *Encuentro con Ulises.*
- Editorial Alfaguara: *Marea escorada.*
- Editorial Escelicer: *Los delfines.*
- Editorial Gredos: *La realidad esperpéntica.*
- Editorial Prensa Española: *Treinta años de novela española.*
- Club Editor: *L'hereva de donya Obdulia.*

sente el director general de Cultura Popular y Espectáculos, don Enrique Thomas de Carranza; el presidente del Instituto Nacional del Libro, don Guillermo Díaz-Plaja; los académicos don Joaquín Calvo Sotelo y don José Camón Aznar, así como numerosas personalidades relacionadas con el mundo de las letras y el periodismo.

PALABRAS DEL DIRECTOR GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

A los postres, el señor Thomas de Carranza pronunció un discurso, en el que hizo un cálido elogio de los autores premiados y sus obras:

«El año ha sido pródigo en concursantes de calidad —dijo—. En algunos de los premios esta abundancia ha dejado en los juzgadores el sinsabor de no disponer en la convocatoria de la elasticidad bastante para reiterar la recompensa a tono con la altura de las obras presentadas.

Luis Jiménez Martos —continuó el director general—, con extenso servicio a la poesía, sacrificando sus creaciones a la labor crítica en él tan reiterada, presentó al “José Antonio Primo de Rivera” una colección de poemas reunidos bajo el título *Encuentro con*

Ulises. El libro atesora ciencia y hallazgo. Su andalucismo se orea con todos los vientos de la rosa de la poesía, cristalizada en poemas de aristas netas, con el hermetismo misterioso de lo auténticamente poético y en feliz compendio de los logros mejores de la poesía en esta nueva Edad de Oro que de principios de siglo estamos viviendo en España.

Adolfo Muñoz Alonso ha triunfado en el “Francisco Franco” con un libro que me atrevería a decir subconscientemente esperado. Me parece su *Un pensador para un pueblo* de calidad tan excepcional, que bien merece el pleno calificativo de impar. Hasta él, José Antonio corrió el riesgo de ser una acumulación de datos, de citas y de no pocos tópicos. Presentarlo como él lo hace inaugura una nueva visión cabal, una concepción distinta, sólo capaz en quien, como Muñoz Alonso, profesa un altísimo magisterio.

José Antonio Escudero —agregó el señor Thomas de Carranza—, ganador del premio nacional “Menéndez Pelayo”, ha escrito una obra sumamente ambiciosa y plenamente lograda. Grande ha sido el acierto del Instituto de Estudios Administrativos al editar los cuatro tomos que escrutan y aclaran la dinámica de gobierno, desde los primitivos secretarios del rey a los secretarios de despacho del estado. Sorprende en *Los secretarios de estado y de despacho* la riqueza informativa, la firmeza y el sentido en la búsqueda de datos, la agudeza en la discriminación de los ritmos seguros, que a través de nomenclaturas varias y avatares múltiples llevaron a la definitiva institución.

Pero, como en el premio “Francisco Franco”, quiero destacar aquí la viva atención del jurado, raíz de numerosas discusiones en su seno, frente al libro de Juan José Gil Cremades titulado *El reformismo español: krausismo, escuela histórica, neotomismo*, libro al que auguro una perenne presencia en los anaqueles de todos aquellos que deseen llevar luz a la múltiple tarea que desde ángulos diversos han pretendido numerosos hombres públicos.

Al leer *Los delfines*, de Jaime Salom, premio “Calderón de la Barca”, llegué a olvidar la limitación que supone no tener frente a mí ni a los intérpretes ni a ningún otro artificio escénico. Porque esta obra, tan teatral, está escrita con la galanura de quien no posee más que la página para la expre-

DOTACION ECONOMICA

Como desde hace varios años, los premios nacionales de Literatura están dotados con 50.000 pesetas cada uno. Además, el Ministerio de Información y Turismo adquiere a las correspondientes editoriales ejemplares de las obras premiadas por valor de 50.000 pesetas, respectivamente.

ACTO DE ENTREGA

El ministro de Información y Turismo, don Alfredo Sánchez Bella, presidió un almuerzo en honor de los escritores galardonados con los premios nacionales de Literatura. En el almuerzo, que se celebró en el Club Internacional de Prensa de Madrid, estuvo pre-

Adolfo Muñoz Alonso habló en nombre de los autores premiados; subrayó que, al conceder los premios, no se compraba ningún mérito y que acaso se justipreciaba el insobornable criterio de los escritores



sión de su pensamiento. *Los delfines*, con feliz trayectoria en el repertorio de los Festivales de España, presenta un problema de nuestro tiempo, planteado con singular entereza y sin concesiones a innecesarias actitudes que amenazan al autor como fáciles atajos en el desarrollo de su trama.

Luis Berenguer es el autor de *Marea escorada*, ganador del "Miguel de Cervantes". Yo no sabría decir quién es verdaderamente el personaje de la novela premiada, porque la riqueza expresiva del autor trae y lleva también a quien en sus páginas se embarga. Diría nombres; diría el Mar, que nos confirma, que nos deja su sabor inconfundible en los labios, y aún diría el Tiempo, un tiempo tan irreal y cierto como el aire en los cuadros velazqueños.

Antonio Iglesias Laguna, premio nacional "Emilia Pardo Bazán", es un universitario que estudió Filosofía y Letras, que educó la expresión plástica a las órdenes de don Daniel Vázquez Díaz, que vivió los aires de múltiples países y que hizo de la Filología su labor, llegando a dominar hasta nueve lenguas distintas, europeas y asiáticas. Buen personaje este para acometer la ardua tarea que supone la perspectiva de *Treinta años de novela española*, título de su libro, que delimita dos fechas: 1938 a 1968.

El académico Alonso Zamora Vicente, premio nacional "Miguel de Unamuno", tuvo el acierto de ampliar el ensayo que en torno de *Luces de Bohemia*, de don Ramón del Valle-Inclán, escribiera como discurso de ingreso en la Española. Bajo el título *La realidad esperpéntica*, el gran profesor analiza la creación valleinclaniana de manera tan personal y profunda que un nuevo don Ramón emerge de sus páginas.

Lorenzo Villalonga—concluyó el director general—, con su novela *L'hereva de donya Abdulia*, es el premio nacional «Narcís Oller» de este año. La novela, de ambiente mallorquín, está escrita en una lengua fiel a sus razones y de una deslumbradora belleza. La obra relata las singulares peripecias de una antigua tonadillera del Paralelo convertida de la noche a la mañana en la grave señora representante de una gran casa mallorquina. El autor tiene bien merecido el premio que se le concede. Mallorquín, enraizado en su isla, ha consagrado toda su vida al ejercicio de su profesión de médico psiquiatra. Las lenguas vernáculas prosiguen nutriendo con auténticas creaciones los anales de estos premios, que hacen más efectiva la unidad, tan deseada, de los hombres de España.»

MUÑOZ ALONSO HABLO EN NOMBRE DE LOS PREMIADOS

Tras la lectura de las actas de los jurados que han concedido los premios nacionales de Literatura y de la entrega de los diplomas a los premiados, habló en nombre de éstos Adolfo Muñoz Alonso, quien dijo, entre otras cosas, que la bandera previa de todo escritor, superior a cualquier otra, era el respeto a su dignidad personal y a su creación. Subrayó que, al conceder los premios, no se compraba ningún mérito y que acaso se justipreciaba el insobornable criterio de los autores, que sólo se envilece cuando se expone al servicio de ellos mismos. «Estamos—añadió—más necesitados de la gracia de la justicia que de la justicia de la gracia.» Terminó asegurando que los nombres que cubren con sus títulos los premios concedidos no serán nunca deshonrados por los premiados.

DISCURSO DEL MINISTRO DE INFORMACION Y TURISMO

Habló a continuación el ministro de Información y Turismo, señor Sánchez Bella, quien afirmó que lo que él más deseaba en la España presente y cara al futuro es que el escritor, para llegar a las más altas cimas de su consagración, no tenga que venderse en Calderilla ni tenga que adular, «sino que se baste y se limite a ser leal a sí mismo, fiel a su propia conciencia, a su propio deber, a su

propia línea, porque bastará con ello para que la España del futuro levante el pedestal que merezcan todos los altos ingenios de la patria.» Añadió el señor Sánchez Bella que «si algo tendría que imputar a las gentes de las letras es si no se quedan un tanto retrasados en esta vertiginosa evolución que vive nuestro pueblo en estos años. No sé si los hombres de letras están poniendo a la hora su reloj y son fielmente intérpretes de la más grande revolución que ha vivido España». El ministro de Información y Turismo continuó pidiendo a los escritores que sean expresión de nuestro pueblo, que muestren con el esfuerzo gigantesco que sea menester, con penumbras, con claros y luces, sus virtudes y defectos. Y precisó a continuación: «Si así lo hacemos, yo estoy seguro que la fama y el nombre y el prestigio de las letras de España seguirán repicando a gloria, como han repicado hasta ahora, de lo que es clara muestra que con una industria prácticamente pulverizada en minifundio, como es la industria editorial española, haya sido posible que se alcance unos límites que casi se dan la mano con los que tiene la lengua francesa, la lengua italiana o la alemana, estableciendo sólo diferencia con la inglesa. En el último año, la exportación de libros, excluidas, por supuesto, la prensa, las revistas y otras manufacturas gráficas, supuso unos 23 millones de kilogramos, por un importe aproximado de 3.500 millones y medio de pesetas. En cuanto a volumen, respecto a 1968, el aumento es de casi un 17 por 100, y el precio, un 21,70 por 100. Se calcula que las ventas de libros en el mercado interior habrán supuesto, aproximadamente, los 18.000 millones de pesetas a precio de venta al público, e incluyendo, como es natural, los libros importados del extranjero. En total, las exportaciones de libros, revistas, estampas y otras manufacturas gráficas, habrán alcanzado en 1969 unos 4.200 millones de pesetas, con notable aumento sobre las de 1968.

Sesenta millones de dólares exportando libros españoles es una hazaña fabulosa de 800 editores, pequeños la mayor parte. Hazaña que en primer lugar a vosotros se debe, y también a todos los que tras vosotros y gracias a vosotros han sido capaces de crear una industria, que en su conjunto es una de las más potentes y, sin duda, la más respetable de todas cuantas en España existen. Pero lo hecho en tan desfavorables circunstancias muestra hasta qué punto puede ser alto y ambicioso el objetivo a alcanzar en los años venideros. Si esto se ha hecho en tan penosas circunstancias, cuánto no podrá hacerse si, huyendo de banderías y partidismos, el escritor español acierta a ser verdadero símbolo del pensar del pueblo entero, y cuánto ese libro podrá lograr alcanzar en metas de expansión si a la pequeña y minúscula industria le sustituye una industria poderosa, una organización de distribución que abarque toda la órbita del habla castellana y unos servicios de traducciones de libros que permitan colocar a nuestros autores, muchos de los cuales pueden perfectamente codearse con los de cualquier idioma o con los de cualquier cultura, en los escaparates de las librerías de Nueva York, de Londres, de París, de Roma o de Berlín.

Este es uno de los objetivos, lo que diríamos la política editorial que pretendemos hacer a través del INLE y de las empresas que sean necesarias en la nueva etapa que ahora se inicia. Yo lo que os pido es que la fuente nutricia que sois vosotros continúe borboteando creación original, continúe siendo fiel a las bases de donde procede, y si es así, podéis tener la seguridad que en los años venideros los éxitos alcanzados apenas si serán el punto de partida para ascender al puesto que tiene derecho el libro español, el autor español y la creación original española.

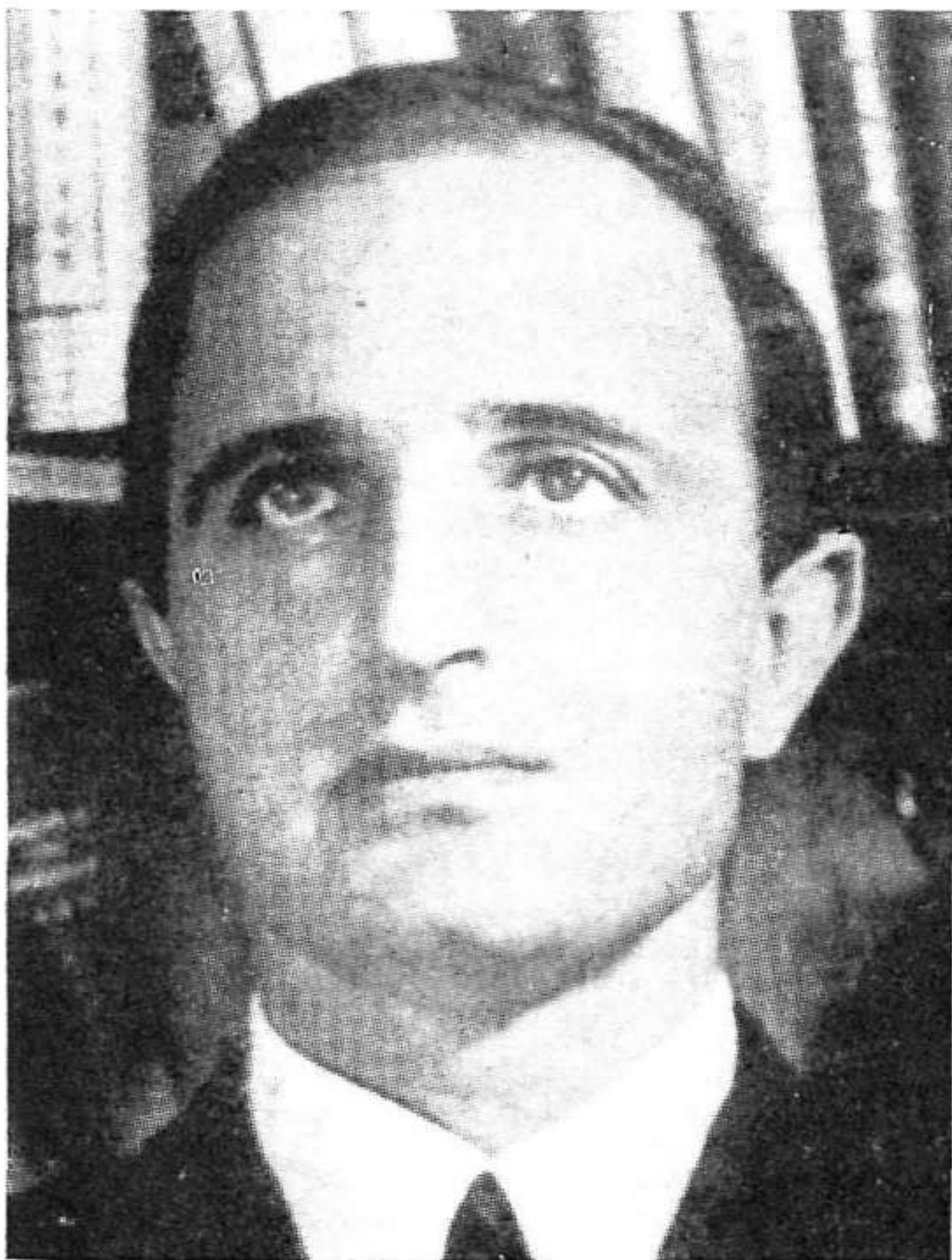
Gracias, una vez más, a todos vosotros, y mi felicitación más cordial y más entusiasta, que también quiero últimamente simbolizar en Villalonga, que trae a esta casa el aporte de las lenguas vernáculas, el aporte de uno de los más ricos patrimonios de las lenguas hispánicas, el aporte de la lengua catalana. Bien venido sea, porque todo pueblo que aspira a tener gran futuro tiene que cuidar como cosa propia e incrementar todas las aportaciones originales, todas las riquezas, en la variada sinfonía que ha sido capaz de crear España.»



ADOLFO MUÑOZ ALONSO.—Nació en 1915. Catedrático, primero en la Universidad de Valencia y posteriormente en la de Madrid, ocupando la cátedra de Historia de la Filosofía. Director general de Prensa desde 1957 a 1962. Director de la revista «Agustinus». Obras publicadas: *Meditaciones sobre Europa*, *Trascendencia de Dios en la filosofía griega*, *Valores filosóficos del catolicismo*, *Persona humana y sociedad*, *Expresión filosófica y literaria de España*, *Presencia intelectual de San Agustín*, *Fundamentos de filosofía*, *Iniciación filosófica a la poesía*, *Valor lógico y temático del principio de identidad*, *El porvenir del hombre europeo* y *Un pensador para un pueblo*.



JAIME SALOM.—Nació en Barcelona en 1925. Oftalmólogo. Promotor de la creación del Teatro Moratín de Barcelona. Premio «Fastenrath», de la Real Academia, y premio «Isaac Fraga». Premio de la Crítica, premio TEU y premio «Ciudad de Barcelona». Obras estrenadas: *Juegos de invierno*, *El baúl de los disfraces*, *Culpable*, *Espejo para dos mujeres*, *Verde esmeralda*, *Cita los sábados*, *El triángulo blanco*, *El mensaje*, *Falta de pruebas*, *La casa de las chivas* y *Los delfines*.



JOSE ANTONIO ESCUDERO.—Nació en Barbastro en 1936. Cursó estudios en las universidades de Navarra, Zaragoza, Santiago y Madrid, donde se doctoró con premio extraordinario. Posteriormente amplió estudios en las universidades de Bonn, Viena y Londres. Discípulo del profesor Alfonso García-Gallo, fue ya galardonado en 1955 con el premio Menéndez Pelayo, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En la actualidad prepara un trabajo sobre la abdicación de Felipe V, aparte de unos artículos sobre problemas relativos a contenidos y métodos de la historia del Derecho; pero su principal preocupación estriba sobre las estructuras del estado moderno. Obra publicada: **Los secretarios de estado y de despacho** (cuatro volúmenes).



LUIS JIMENEZ MARTOS.—Nació en Córdoba en 1926. Licenciado en Derecho. Desde 1956 colabora en las principales publicaciones españolas. Crítico de poesía de LA ESTAFETA LITERARIA. A partir de 1958 prologa y compila los volúmenes anuales **Antología de poesía española**, continuada en **Poesía Hispánica**. Obras publicadas: **Historia de Juan Opositor** (novela), **Nuevos poetas españoles** (antología), **Poetas del Sur** (antología), **Por distinta luz** (poemas), **Leyendas andaluzas** (prosas), **A nova poesia espanhola** (ensayo), **Tientos** (prosas) y **Encuentro con Ulises** (poemas), **Béquer** y **Gabriel y Galán** (antologías), en prensa.



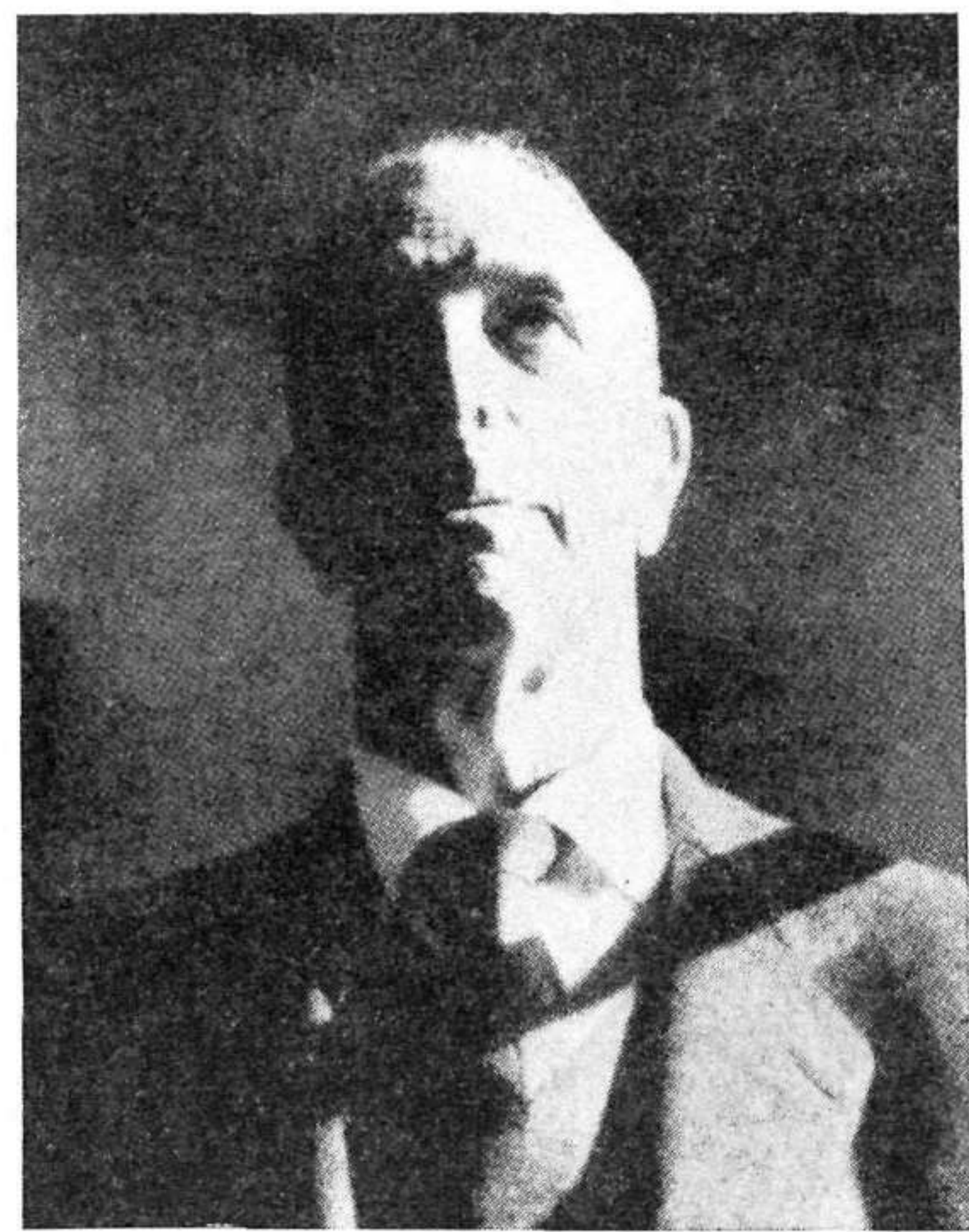
LUIS BERENGUER.—Natural de El Ferrol del Caudillo. Ingeniero en la Escuela Naval Militar, y pasa después a la Escuela de Armas Navales. Reside desde hace muchos años en Andalucía. Obtuvo el premio de la Crítica en 1968. Obras publicadas: **El mundo de Juan Lobón** y **Marea escorada** (novelas).



ALONSO ZAMORA VICENTE.—Nació en Madrid en 1916. Doctor en Filosofía y Letras. Catedrático de Literatura y Lingüística románica. Director de los institutos de Buenos Aires y Méjico y profesor en Puerto Rico, Estados Unidos, Alemania y Suecia. Es académico de la Real Academia Española de la Lengua. Obras publicadas: **Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)**, **El habla de Mérida y sus cercanías**, **Léxico rural asturiano**, **Presencia de los clásicos**, **Voz de la letra**, **Las sonatas de Valle-Inclán**, **Primeras hojas**; **Smith y Ramírez, S. A.**; **Un balcón a la plaza**; **Lengua, literatura, intimidad**, y **La realidad esperpéntica**.



ANTONIO IGLESIAS LAGUNA.—Nació en Madrid el 25 de mayo de 1927. Desde muy joven sintió una vocación doble: la literaria y la viajera. Ha recorrido medio mundo y vivido en numerosos países europeos y asiáticos. Especialista en Filología. Habla diversas lenguas. Considera a la India su segunda patria. Ha dado conferencias sobre literatura española en universidades de cuatro continentes. Fue redactor-jefe de LA ESTAFETA LITERARIA, en la que actualmente dirige las páginas bibliográficas, y ejerce también la crítica en Radio Nacional de España y Televisión Española. Obras publicadas: **Esperanza de la carne** (poemas), **¿Por qué no se traduce la literatura española?** (ensayo), **Dios en el Retiro** (novela); **Shólojov, política y literatura** (ensayo); **Treinta años de novela española, 1938-1968** (ensayo); **La India, con vacas y sin ingleses** (viajes); **Cancionero de ausencias** (poemas) (en prensa). Tiene asimismo algunos libros inéditos y traducidos otros muchos.



LORENZO VILLALONGA. Nace en Palma de Mallorca en 1897. Médico siquiatra. Obras publicadas: **Mort de dama**, **Centro**, **Dos conferencias sobre neurosis**, **Madame Dillon**, **Establecimientos completos para sicóticos**, **La novela de Palma**, **Faust**, **El llenoder de la clastra**, **Bearn o la casa de las muñecas**, **Desenlac a Montlleo**, **Fedra**, **L'hereva de donya Obdulia**, **Aquiles o l'impossible**, **L'àngel rebelde**, **Deberats**, **Falses memories**, **Les fures** y **La gran batuda**.

Carta de Nueva York

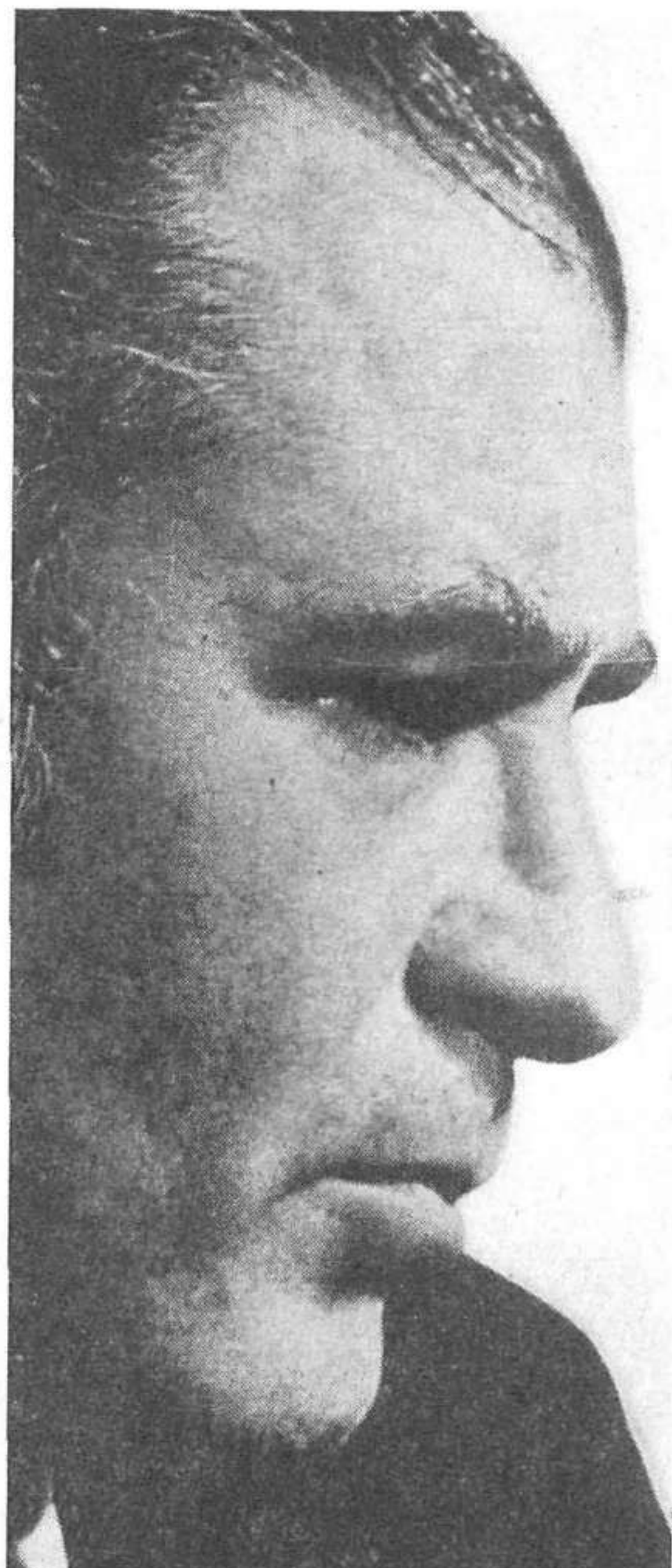
Por JOSE MARIA CARRASCAL



LOS 60 UNA DECADA DE ACCION MAS QUE DE PRODUCCION



Truman Capote



Norman Mailer

¿Por qué la década del sesenta —repleta de acontecimientos políticos, sociales y humanos— se ha caracterizado en la literatura norteamericana por una «notable ausencia de piezas maestras», según dice Alfred Kazin, crítico del New York Times? ¿Tal vez porque los tumultos y las nuevas ideas necesitan un tiempo de digestión antes de ser devueltas a la calle en forma de libro? ¿O es que los escritores han estado demasiado envueltos en la acción política y social para concentrarse en su obra? En cualquier caso, si algo hay claro en la literatura norteamericana del momento es que, con la posible excepción de Vladimir Nabokov —en el que la vanidad y el talento van del brazo—, ninguno de

los grandes novelistas parece interesado en hacer esa «obra maestra de su vida», que antes era el lugar común de sus conversaciones. La abdicación ha llegado a tal punto en los últimos años que estos hombres ya no escriben novelas, sino documentos: Last Exit to Brooklyn, de Hubert Selby; The Confessions of Nat Turner, de William Styron; Mosby's Memoirs, de Sal Bellow; The Brigadier and the Golf Widow, de John Cheever; Fat City, de Leonard Gardner; Portnoy's Complaint, de Philip Roth, y tantos otros.

Hay argumentos para defender que la pupila del novelista contemporáneo norteamericano detecta lo inmediato, pero no «ese lazo oculto entre persona y acontecimiento»,

donde, según Emerson, reside el secreto del mundo. O tal vez sea sólo que el mundo y los hombres se nos han hecho tan complicados que el novelista tiene que contentarse con ser cronista, más o menos enterado de lo sucedido, de su trágica conexión con la Historia, de sus raíces en la laberíntica perversidad, o generosidad, del corazón humano.

Por otra parte, los dos fenómenos sociales más importantes hoy —el aumento de la libertad individual y el perfeccionamiento de una sociedad cada vez más absorbente— chocaron con fuerza entre sí, no sólo en las calles americanas, sino también en las páginas de su literatura, mostrando cuán vulnerables son las fuerzas de orden público y las reservas de sus escritores. Como defensa, el escritor se escuda casi siempre en el personaje. La novela contemporánea USA emerge de un protagonista débil, completamente a la defensiva, para ganarse, por lo pronto, al lector y denunciar, capítulo a capítulo, al ambiente, a veces con humor; otras, con blasfemias. Novela, hoy, en los Estados Unidos, es sinónimo de social y casi sinónimo de reportaje. Razones no faltan para ello. Durante los últimos diez años, la realidad parece haber ganado la batalla a la ficción. Los crímenes más salvajes, los amores más absurdos, las conversiones más asombrosas han aparecido no en las páginas de un libro, sino en los titulares de los periódicos. De ahí la carrera hacia los archivos, la pasión por documentarse, el afán de buscar el ángel o el demonio en la calle.

Si la realidad es capaz de mostrarnos el drama del hombre mejor que la fantasía, es una vieja cuestión que no vamos a dilucidar aquí. Personalmente creemos que no, pero, en los años sesenta, los escritores norteamericanos han creído lo contrario y nos han dado notables muestras de lo que podría ser la novela sin imaginación, como es A sangre fría, de Truman Capote, o Los ejércitos de la noche, de Norman Mailer, recuentos novelados de sucesos —un crimen múltiple, una marcha pacifista— verídicos.

Tentados por esta literatura sin musa, hemos visto llamar a las puertas de la novela a hombres como el antropólogo Oscar Lewis, para contarnos historias latinoamericanas que recogió primero en cinta magnetofónica por los suburbios de San Juan de Puerto Rico: Pedro Sánchez, Los hijos de Pedro Sánchez, La vida. Recuerdo que ya hace una docena de años oí decir a ese fino escritor que es Arturo Gazul, a propósito de una novela española recién publicada: «Estaba ya escrita desde que se inventó el magnetófono.»

La desmitificación de la novela y la mitificación de la realidad ha traído al campo literario una riada de hombres de otras profesiones dispuestos a probar suerte en un terreno hasta ahora reservado a la ficción. Periodistas, médicos, filósofos, biólogos, antropólogos, etnólogos, psicoanalistas, nos han contado en seudonovelas lo que nuestra sociedad tiene y lo que necesita. Desde la conveniente vida sexual al verdadero asesino de John F. Kennedy, pasando por lo que puede salvarnos del DDT. Y, en honor a la verdad, hay que decir que fueron los que ganaron más dinero en las librerías.

La historia, seria y no seria, tuvo una década de oro en cantidad y calidad. La no seria, a base de contarnos sentimentalmente, cómo zares y zarinas, duques y duquesas, emperadores y emperatrices, desgarraban con sus nacarados dientes pañuelos de seda antes de desfallecer ante las malas noticias, o se hacían el amor como uno se lo imagina a los ocho años. También ha corrido la tinta sin avaricia para contarnos, en la misma línea, la «historia» de las grandes dinastías americanas: Los Kennedy, los Bouvier, los propios Nixon.

En compensación, la Historia, con mayúscula, norteamericana ha llegado a su mayoría de edad, y lo primero que ha hecho es apalancar mitos. ¿Hasta qué punto es posible creer en los viejos historiadores?, fue la consigna de una nueva generación de estudiosos, que han iniciado una especie de revisionismo en las más sagradas tradiciones patrias. La introducción al libro de Edmund Wilson Patriotic Gore es una crítica abierta al continuo expansionismo de los Estados Unidos desde su nacimiento, cosa que sorprende oír todavía al 999 por 1.000 de los americanos. También la peliculera visión de la conquista del medio y lejano Oeste, con los «rostros pálidos» como buenos y los indios como malos está en crisis, por no hablar ya de la historia de los negros norteamericanos, que siempre lo estuvo. Las dos guerras mundiales han merecido magníficos libros, mientras que sobre Vietnam, que es el verdadero revulsivo de todos los mitos patrióticos, no hay todavía un libro completo, pero sí media docena de ellos interesantes, a la cabeza de los cuales ponemos el de Mary McCarthy.

Déjenme decir, como resumen, que la literatura norteamericana no se ha librado de la crisis moral que atraviesa el país. El complejo de culpa que provocan los ghettos negros, las reservas indias, las guerras imperialistas, no acaba de ser vencido por unos escritores que viven inmersos en el sistema, en sus apartamentos de aire acondicionado, próximos a los Kennedy o a los Rockefeller, asidos desesperadamente a la realidad, como si tuvieran miedo de encerrarse a solas con su imaginación y su conciencia. Pues también el realismo puede ser una evasión.



Begoña Izquierdo

EL MARGINAL

Por ANA MARIA NAVALES

NO me extraña que vengas apestando demencia, con el cerebro inflamado de vibraciones, a este suelo que nunca aceptó tu orgullo. Y es natural. El experto en psicología práctica, undívago entre las ideas, estoraque de locos, entre los que te

movías como pez en el agua. Más de uno, ya entonces decía que estabas de atar. Movías los ojos vivarachos y la tierra te parecía el gran pozo donde podían reflejarse todas las estrellas. Como un tacho repetían los indianos, está como un tacho. A ti, las palabras, las de aquí o las

de allá, nunca te han dicho nada. Ahora tampoco hablas. Sabes que te taladro con la mirada y estás molesto. Incapaz de expresar tu pensamiento «Está bien, no me mires de esa forma», quizá porque estás convencido de que una mujer no para hasta soltar lo que lleva dentro. Y

porque nunca quisiste trato con los otros. Te traían el dolor, la furia, la injusticia, el odio presentido. La vida de la que siempre has huido. Porque tú nunca creíste que además podrían llevarte amor. También cosa de mujeres.

Te va bien el marco en el que has querido verme. En lo alto de este escobio con el reloj de agua del torrente y los breñales que se colorean de flores silvestres al pie del alcor. ¿Lo has olvidado? Pudiste ser molinero. Pero no, eso era para seres fofos, sin ideales. ¡Ah!, el ideal. Ya salió. No temas, no voy a recordarte nada, a contarte tu historia. Yo sólo sé una parte, aquella de cuando tú, profesional de la angustia, querías encontrar un truco para volver las palabras amorfas sólo sonido. Que nadie distinga lo que se dice. Así no habrá daños. Como animales. Nunca creíste en tus semejantes.

Sí, hombre, enciende otro cigarrillo. Cada vez que lo haces te noto más sin defensas. No merece la pena que alargues tu silencio, podría adivinarte ahora todos los lugares comunes que agrupas en tu cerebro, pero no te facilitaré nada. Agota la fuerza que te quede y gana, al menos, tu salvación. Esperas esta cadena de reproches que no oyes, mientras disimulo jugando con las hierbas.

Me viene a la mente tu afición a los horóscopos, lector incansable de tu porvenir del que querías alejar maleficios y augurios que ya habrán adquirido para ti dimensiones espectrales. En el fondo, has sido un ácrata bonachón que no ha sabido someterse ni a su propia autoridad. Estás aquí espantado de todo lo que no comprendiste, con miedo incluso de ti mismo.

Este es tu campo de entonces, tempe de los no ambiciosos, lugar feérico para los sueños humildes. ¿Has contado en otra parte cómo era? Pero no, hasta el chiribil que hayas ocupado, hasta un desván lejano, no pueden llegar los brillantes tonos de los verdes distintos del herbazal y la montaña del fondo ni el sonido del figle en los bailes del domingo. Te imagino muy ocupado dando vueltas a la jarcia de tus pensamientos. En aquel tiempo, yo era distinta, aún creía en la inocencia y por qué no admitirlo, si tú no vas a saberlo, también creía un poco en tus disparatados sueños, creía o admiraba la fuerza que debías tener para saberte distinto. Por eso tuve esperanzas, no como ahora, tuve juventud, no como ahora. Pero cuando dudaba también era vieja. Por qué, no lo sé. Estaba sentada a la puerta de la casa, haciendo labor como las otras chicas, aunque en realidad no me interesaba acabarla. Una de esas labores interminables, empezadas para evitar preguntas, para que no te digan ¿en qué piensas? y tener que responder: en nada. Tú, para eso, como autodefensa, tienes tus cigarrillos que Dios sabrá a qué te saben y tampoco miras a ninguna parte. Yo no nací para hacer labores, ni para ver a las viejas del pueblo caminar hacia el horno, o hacia la fuente, preocupadas por las orzas de sus conservas, el arropo para los alfajores o la ropa blanca que el viento ayuda a secarse en los prados.

A pesar de lo que mi madre dijera, no me habías llenado la cabeza de historias. Trashoguera en la biblioteca del abuelo, sin gritos ni riñas porque el leer instruye y hay que dejar a la niña que se aplique. Así, llegué a aprender las palabras de nadie, para tener unas nuevas con que poder hablar contigo, el de los sueños distintos y las mismas realidades.

Cuando te fuiste, no lo puedo comprender, yo estaba alegre. Después todo se volvió espera. El calendario era un día menos que esperar y la misma monotonía para el siguiente. Leía al sol y una extraña geometría iba trazando líneas en mi cara, rayas que ni había deseado ni previsto. Arrugas les llaman. Y ya, cuando leía, me fijaba sólo en las sombras. La que hacía la

señora Agustina al pasar, aquella que se vestía de negro y se peinaba con un moño de trenzas. Y la del señor Manuel el que tosía sin descanso y la de la abuela Rita que le lloriqueaban los ojos y siempre andaba con el pañuelo a cuestras. Había otras sombras, según a qué hora ocupaban media calle, ellos eran flacuchos y zanquilargos y la sombra parecía un cordel negro que se movía a su paso. Y ocurrieron cosas, para qué contártelas, si a ti nunca te importa lo que pasa. Primero fue sólo curiosidad por parte de ellos, después zascandilearon con sus charlas, luego sin hacer caso de mis protestas, ya en casa no me dejaban tranquila. Me levantaban de la silla, me cerraban la puerta para que no saliese a la calle. Al principio fue mi madre, después, porque sabrás que murió, mi padre. Terminé por saltar por la ventana del piso bajo y marcharme con mis libros al sargal. No me asustaban ya las arrugas, cuanto más tiempo pasara menos tendría que esperar, no sé si me comprendes, y saludaba los días con buen humor, entusiasmo, hasta alegría diría yo. Uno menos. Me divertía aquí en el campo, miraba pasar por los caminos los caballos con sus retrancas y, a lo lejos, los hombres inclinados hacia la tierra que había de tragarlos. Y cada vez me preocupaba menos la gente. La que veía y la que nunca había de conocer, me alegraba no sufrir engaños ni alegrías ni luchas ni derrotas, pero no estaba muy tranquila por la voraz invasión de que todo fuese así. Los pájaros revoloteando en la higuera del huerto me parecía que despigaraban en mi cerebro y el remusgo que movía las azaleas me daba cierta tranquilidad que sin embargo no me facilitaba la comprensión. Adquirí libros nuevos y no llegaba al significado de sus palabras: «dado que el mundo está constituido por partículas elementales, su historia será la de las posiciones y velocidades de estas partículas». Entonces tú también eres una partícula. Algo que cabría en una burbuja y yo podría soplar y mandarte al diablo o a que te estrelaras contra el primer árbol o contra el suelo o a que te diluyeras en el aire. Quizá—¿por qué me miras tan extrañado?—ya estabas diluido y estrellado hacía muchos años. Mi sillón desvencijado y chirriante era un punto de comparación para el paso del tiempo. Hoy has venido al final, al final, al final ¿de qué? ¿Qué esperaré mañana? Estamos sentados aquí alrededor de partículas, alrededor de nada. No sé qué aguardas. Tal vez mi calma para empezar con tu caso, con tu cuento, con tus cosas. Me da lo mismo tu soledad, tu angustia o tu triunfo, que no será muy grande puesto que has vuelto.

* * *

No sé qué pensarás ni qué quieres. Imagino cómo ha debido de ser la vida para ti, pero he vuelto para estar solo. Compré la casa de adobe con el molino, ¿no te lo han dicho? No quiero que esa amenaza de trabajo esté en otras manos. Pienso no hacer nada, sentarme en un tronco y hablar conmigo. Contarle mi vida a las piedras con frases de hombre que ya lo vio todo. Sentirme feliz, si puedo, porque el molino no me esclavizó y saborear la fama de la única forma que puede hacerse, sabiendo que no sirve para nada o sólo para esto, para sentarme en un tronco y darle vueltas a los recuerdos y saber que el molino no te aplastó, que pudiste con él. Para esto sirve y para cosas así. Seguro que ni te has enterado de mi éxito, tú que todo lo lees, no habrás ni abierto uno de mis libros. Para eso sirve también la gloria, para que tú no me leas, la que mejor podías entender lo escrito. Ve y dile a los otros que no teman, no he venido a hacerme cacique ni a pavonearme, tampoco a hacer el raro, aunque para ellos lo

seré en cuanto encienda la chimenea y la pipa y siga sin hablar con nadie. Alucinado, exaltado, loco, loco como siempre. Podía contemporizar y ser amable, hablar con alguien, descansar aquí y hacer escapadas a la ciudad, pero no. Estoy solo y los demás no me interesan, ya hice lo que tenía que hacer y ¿de qué sirvió? No he desentrañado ningún misterio, no he aportado nada, unas historias contadas con nervio y ¿para qué? Sólo para esto. Para poder sentarse, encender una pipa y mirar al campo que otros trabajan. Lo mismo podrías hacer tú. Eso del triunfalismo es un mito más. El triunfo es vivir la vida, y ni tú ni yo la vivimos. Ahora, fumo cigarrillos, uno detrás de otro, mientras tú me miras inexpresiva y tal vez por dentro espantada. Incluso la pipa es para mi soledad, no quiero encenderla junto a nadie. Te he llamado para explicarte que no vine por ti, sino por mí, por la melancolía que se mete dentro y no hay manera de echar, y porque los cócteles, las firmas de libros, las inauguraciones y el componer frases agudas por aquello de que la ironía es muestra de inteligencia, no me van. Lo mío es estar solo. Ya hace tiempo que comprendí que con los libros, con los sueños, no se llega a ninguna parte o se llega aquí, pero entonces aún no tenía el dinero suficiente para olvidar la literatura, dejarme de horizontes lejanos y mirar al alba desde cualquier ventana de esa casa, tenía que ser aquella, ¿entiendes?, con una huerta que no trabajaré, un molino quieto como en los decorados, y el patio con el pozo del que tendré que sacar el agua. Ahora, ya ves, uso las palabras de todos para nadie.

No voy a contarte cómo sucedieron los hechos. Mi historia, si es que se le puede llamar así, es áspera, tremenda. Muchas veces me he visto impotente y atormentado, el éxito no llega nunca sin más. A la gente esas cosas le importan poco, más bien nada. Después, sin conocerte siquiera, se lanzan a criticar tu obra: «no intenta ser trascendente e importante, le basta pintar la realidad». Pero yo, lo único que he perseguido siempre es el encuentro con mi propio ser y esto me ha costado raptos, vigiliadas, angustias. Lo de la angustia es algo muy difícil, se te pega a la carne, sin saber por qué, y luego tira de ti y te arrastra, ya no caminas, te dejas llevar. Los hombres normales, emprendedores, negociantes, se rien de todo esto. Hacen dinero, beben, se divierten, van tras las mujeres y dicen que eso es lo bueno y que nos dejemos de memeces. Pero no sienten lo que dicen, ellos también tienen su angustia, cada cual marcha con la suya. Quise encontrar la verdad para expresarla por completo y que todos la entendieran. Que lo vieran tan claro que no hubiese necesidad de discutir. Ahorrarles el rencor, la sospecha, el aburrimiento y todo lo malo. Pero no, fracasé como tantos otros antes. ¿Qué importa y qué vale un éxito relativo, si sólo me sirve para descender este peñasco y sentarme al pie del molino? Me gustaría que hablaras, no sólo con tus pensamientos, que yo oyera esas palabras que concibes y las que has ido almacenando a lo largo de esta vida que no sabemos vivir. Vengo a decirte que no existo y no sé si lo vas a comprender, vengo a decirte:

—He venido para quedarme.

—¿Dónde?

—Ahí, en el molino.

—¿Solo?

—Sí.

—Pero si tú quieres...

—¿Qué?

—Nada.

—¿Dónde vas, mujer?

—Con mis libros.

—¿Todavía en busca de nuevas palabras!

—¿Me decías algo?

—No, nada.

el desquite

Por CARMEN VAZQUEZ-VIGO



LA casa olía a café y a crisantemos mustios. Ya lo había dicho doña Amelia, la de la mercería:

—Menos mal que esto ha sido en la época de los crisantemos. Mi cuñado murió en diciembre y había que ver a qué precio iban los clavos.

Rosita, la hija de la portera, puntualizó:

—Es que en diciembre, con las heladas, apenas si hay flores. Y las que hay las cobran caras por lo de las fiestas.

Estaban sentadas junto a la mesa camilla del comedor. Habían pasado toda la noche velando a doña Luisa, que en paz descansa, y ahora, a las ocho de la mañana, tenían los ojos irritados y la voz un poco ronca.

—Como los hombres no saben estar sin fumar... —dijo doña Amelia, quejosa.

Rosita asintió, resignada ya, a sus pocos años, a las manías masculinas.

—A mi padre le pasa lo mismo. ¡Y tiene una tos...! Mi madre dice que cualquier día se nos va por eso, por fumar tanto.

Y miró hacia el vestíbulo donde un grupo de hombres, envueltos en humo, acompañaban a don Sebastián.

El viudo iba todo de negro —traje, corbata, calcetines— menos los zapatos, que eran color corinto. No se había decidido a comprar otros porque tenía los pies muy delicados y los zapatos nuevos, al principio, le hacían daño. Se mandaría teñir los que llevaba cuando volviera del cementerio y pudiera quedarse en casa, tranquilo, con sus zapatillas de paño.

Entró doña Soledad, la vecina del tercero. La mañana anterior, al enterarse de la desgracia,

vino tal como estaba, remangada y con delantal; pero se fue a mediodía.

—Es que mi marido, si no come a su hora... —explicó a las demás, para justificar lo que podía parecer una deserción. Y agregó compungida: —Era muy buena, la voy a echar de menos... Siempre se podía contar con ella. Que si una rama de perejil, que si cuidarme al niño, que si ir a la farmacia cuando había algún enfermo... ¡Dios se lleva a los mejores!

Ahora traía su vestido de las solemnidades —negro, con un cuellecito de encaje blanco— y un velo en la cabeza. Se sentó muy tiesa junto a la camilla y preguntó:

—¿A qué hora se la llevan?

—A las diez —contestó doña Amelia, pasándose de una mano a otra el rosario de madera de olivo que le trajo de Tierra Santa una sobrina suya.

—¿Usted piensa ir?

—No. Al cementerio sólo van los hombres. Yo y ésta —por Rosita— iremos a misa. Lo único que se puede hacer ahora por doña Luisa, que en paz descansa, es rezar.

Doña Soledad se arregló el velo, que se empujaba en escurrírsele hacia atrás y dijo:

—Supongo que la enterrarán con sus padres y con su hijo. Es lo que ella quería.

—Claro. Muchas veces, mientras estuvo enferma, me habló de lo mismo. «Con los míos, Amelia, que me pongan con los míos.» Estaba preocupada porque su marido es un poco despistado y tenía miedo de que no se acordase.

—¿Y se hizo como encargó la difunta?

—Naturalmente. Pero la tumba estaba ya muy llena. Hubo que dar un montón de pasos para arreglarlo.

—¿Quién lo consiguió? ¿Sebastián? —preguntó doña Soledad, incrédula.

—No, mi marido y yo. Como tenemos tanta amistad con la familia... Sebastián no vale para estas cosas.

—Ni para otras —terció Rosita con aire de enterada—. Mi madre dice que doña Luisa fue siempre la que se ocupó de la tienda y de todo lo de la casa. A él le gustaba vivir tranquilo.

—Y divertirse —añadió doña Soledad, a vueltas con el velo—. Los toros, el café, los amigos... y lo demás.

No quiso ser más explícita por consideración a la hija de la portera; pero Amelia comprendió muy bien a qué se refería. «Lo demás», según se había comentado largamente en el barrio, eran ciertos devaneos —ligeros, según unos; de muchas consecuencias, según otros— que don Sebastián había tenido con una rubia que estuvo de taquillera en el cine Apolo.

Hubo un silencio. En el fondo todos deseaban que llegasen cuanto antes los de la funeraria. Doña Luisa era muy querida y su desaparición había sido lamentada de verdad; pero la vida es la vida y no hay más remedio que seguir atendiendo a sus necesidades.

Doña Amelia miró de reojo el reloj. Todavía faltaba un buen rato para que vinieran a buscar la caja. Por hacer algo —no sabía estarse quieta— se levantó y fue al vestíbulo.

—¿Quieren más café?

Sebastián miró a la mujer como si no hubiera oído bien.

—Que si quieres café —repitió Juan, su hermano.

—Bueno.

Amelia se metió en la cocina, contenta de tener en qué ocuparse y Juan, tomando a su hermano por el brazo, lo llevó al dormitorio.

—Ven. Tengo que decirte una cosa.

Sebastián obedeció como una criatura que está cansada y quiere dormir. Deseaba que de verdad fuera la hora de acostarse, que hubiera pasado todo. O, mejor, que Luisa estuviera aún en la casa, andando de un sitio a otro con su pasito suave y hablándole con su voz apagada.

Una vez en la alcoba, Sebastián sintió una gran pena. No hubiera sabido explicar si era por ver la ancha cama que había sostenido sus cuerpos durante más de treinta años o por la fotografía colgada en la pared, con marco dorado, donde aparecían los dos el día de su boda. El, con traje negro y un bigote de largas guías. Ella, con la mano apoyada en su brazo, pequeña, frágil, sonriendo con algo de susto. O tal vez la pena la sintiera por sí mismo; por encontrarse solo, sin nadie que le preparara la ropa limpia sobre la silla, cada mañana; sin nadie que le dijera, cuando se marchara al café con los amigos, «no bebas mucho»...

No, mucho no bebía; pero tampoco nada. Según. Los domingos, por ejemplo, eran tres las copas de coñac que se tomaba. Los otros días, menos. Una o dos, Claro que sumadas al vino de la comida y a algún aperitivo que otro, era bastante.

Ahora podría beber lo que quisiera. Nadie iba a reprochárselo. A nadie le importaría.

A los ojos de Sebastián acudieron unas lágrimas menudas, casi frías. Antes se le hubieran quedado en el bigote. Ahora, como no lo llevaba, se deslizaron hasta llegarle a la barbilla. Allí las recogió con un pañuelo de orillo negro—su hermano le había traído tres esa misma mañana, junto con la corbata de luto—y se quedó sentado en el borde de la cama, con las manos entre las rodillas.

Juan le oprimió un hombro.

—Tienes que hacerte fuerte... Estas cosas no las puede evitar nadie. Y tú tienes el consuelo de haber hecho por ella todo lo que cabía.

Sebastián suspiró. Sí, era cierto. A Luisa no le había faltado nada nunca y durante su enfermedad, menos. Cuando empezó a estar mala la llevó a la capital, a que la viera un especialista famoso. Jamás olvidaría el tono con que le dijo, mientras Luisa acababa de vestirse en el cuarto de al lado:

—Mi impresión no es buena... Desgraciadamente...

Luego, al salir la mujer, el médico se puso de pie y fue hacia ella sonriendo.

—Anímese... La curaremos...

Entonces Sebastián estuvo a punto de enfadarse. Le parecía sucio sonreír a una persona que no tardaría en morir; en prometerle algo que era mentira y pedirle, encima, que tuviera ánimos.

—Mientras estuvo enferma, ¿no te dijo nada? —preguntó Juan.

—¿De qué?

—De la carta.

—No.

—Me lo suponía. Me pidió que no te la diera hasta después de... hasta que...

—¡Pobrecita! —Sebastián hablaba entre sollozos broncos—. Hasta entonces pensaba en mí... ¡Con los dolores que tenía...!

—Vamos, hombre, ten valor.

—Siempre me quiso... y yo a ella... Hasta cuando di aquel mal paso...

—Anda, calla, no recuerdes eso ahora.

—Quiero que lo sepas todo.

El viudo lloraba obstinadamente, satisfecho de que las lágrimas no cesaran, como llevando a cabo un deber.

—Cuando le dijeron que aquella muchacha y yo... porque se lo dijeron. Nunca falta alguien que disfruta con esas cosas. Bueno, pues Luisa

no trató de enterarse por su cuenta, no trató de comprobar si era verdad, no me espió... Me lo preguntó a mí, segura de que yo no iba a mentirle.

—¿Y tú qué le dijiste?

Sebastián miró a su hermano, extrañado por la pregunta.

—¿Qué iba a decirle? Que no era verdad, que le habían ido con mentiras. ¡No iba a dejar que sufriera por una...!

Se detuvo. Ciertos epítetos, en tales circunstancias, le parecía mejor callarlos. Se secó las lágrimas y, como había dejado de llorar, guardó el pañuelo en el bolsillo del pantalón. Tendría que acordarse de coger uno limpio antes de ir al cementerio.

—¿Y se lo creyó? —quiso saber Juan, interesado en la historia.

—Del todo. La pobrecita era inocente como una niña. Y tenía fe en mí. Se quedó tan convencida que ya no me volvió a hablar del asunto.

—Era una gran mujer —dijo su hermano, sincero.

Doña Amelia, con una taza de café humeante en la mano, entreabrió la puerta.

—Los estoy buscando por toda la casa.

Entregó la taza a Sebastián y, rápida, volvió a salir.

—El caso es que, como te digo, Luisa me dio una carta. Yo, naturalmente, no sé lo que pone. Pero mi mujer piensa que quizá sea su testamento.

—¿Testamento? No. No lo hicimos. Muerto el chico, lo que dejara uno sería para el otro, sin más.

—Pero mi mujer dice que, a lo mejor, Luisa habla de sus alhajas en la carta.

—No tenía muchas.

—Mi mujer dice que le había prometido la sortija con la perla... una que, al parecer, le estaba grande.

Sebastián se encogió de hombros.

—Por mí...

Juan continuaba hablando por encargo; fastidiado pero terco.

—Pero dice mi mujer que a lo mejor se le olvidó ponerlo en la carta. Y como doña Amelia anduvo tanto por aquí mientras duró la enfermedad de Luisa...

El viudo hizo un gesto de impaciencia y su hermano agregó, avergonzado:

—A mí no me importa nada de esto... pero ya sabes cómo son las mujeres.

Hizo una pausa esperando que Sebastián acabara el café. Luego le entregó un sobre.

—Si quieres te dejo solo.

—No, no... —balbuceó impresionado el viudo.

Rasgó el sobre cuidadosamente y extrajo de su interior una hojita doblada en dos. Con la letra de Luisa, desigual, puntiaguda, había escritas unas pocas palabras: «No lo he creído jamás.»

Sebastián se quedó mirando a la pared, en esa parte donde una gotera había desteñido el dibujo del papel.

—¿Dice algo de la sortija? —preguntó Juan, sabiendo que su mujer querría enterarse en seguida.

—No.

Alargó el papel a su hermano.

—¿Qué significa?

El viudo mintió:

—No sé, no lo entiendo.

—La pobre estaba muy mal en los últimos tiempos... Quién sabe las cosas que le pasarían por la cabeza.

Juan oyó ruido de gente que llegaba—los de la funeraria, sin duda—y salió al vestíbulo. Sebastián, en la alcoba, miró el retrato de su mujer. Le pareció que se burlaba de él y también que, en alguna parte, sonaba la risa descarada de la taquillera del cine Apolo.



TRAYECTORIA

(A Rodrigo Pesántez Rodas)

Llevas lontananza en tus ojos sombríos.
Marchas paralelo a la lluvia y al viento.
Te deshaces. Te esclareces. Te distancias.
En la gratitud de tus orillas te recreas.

Sabes del amor con un saber ausente.
Tal vez del camino descubriste pronto
la distancia. Te apresuraste. Sufriste.
Fuego. Sólo fuego insuficiente al agua.

Llegaste como llega un sonido a su esquina,
haciendo hueco al filo y molde al árbol.
Te fuiste diluyendo en plásticas figuras.
Miraste. Recordaste. Creciste tiempo a tiempo.

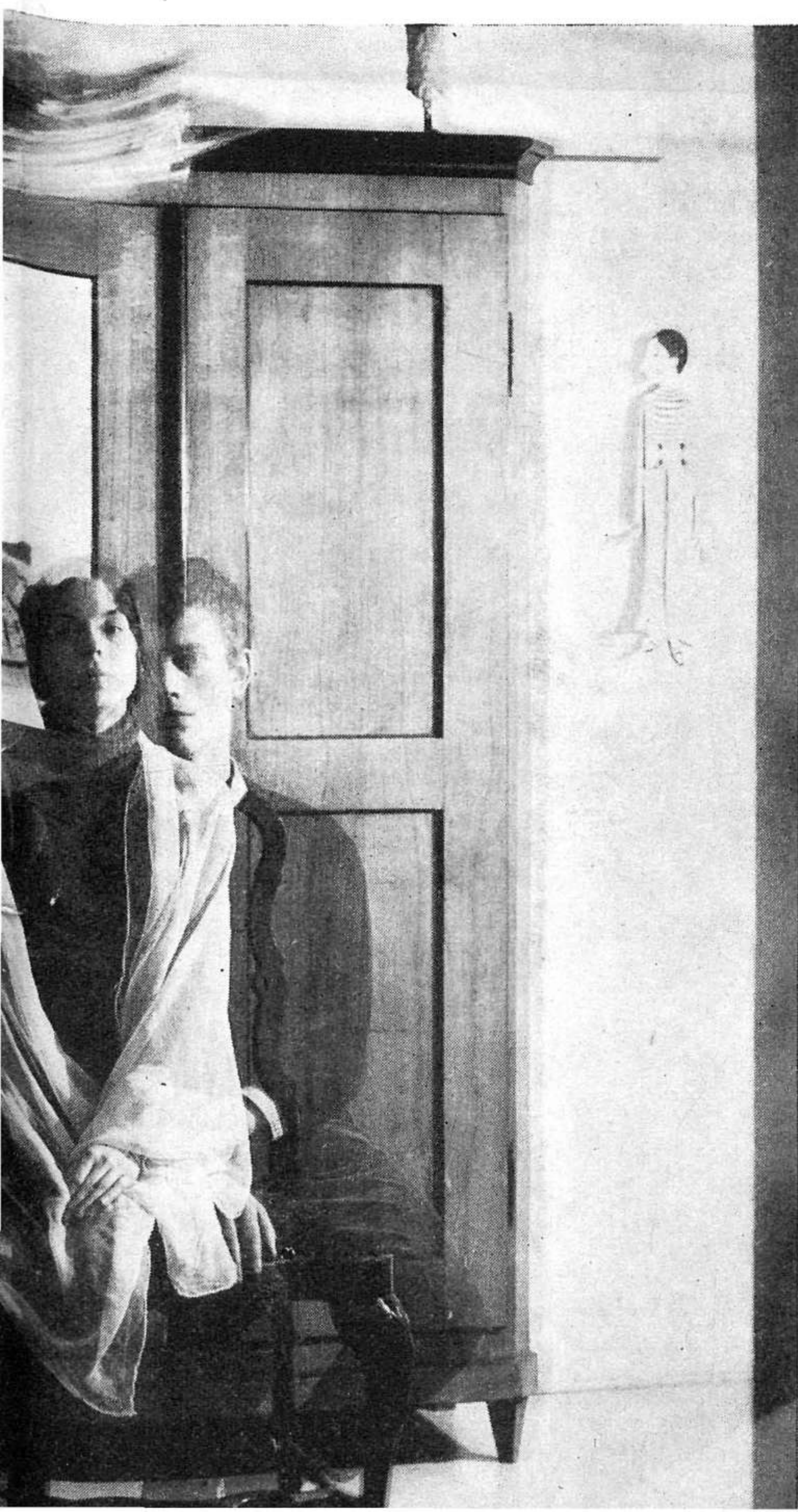
Mas ya no eras ni carne ni hueco ni memoria.
Pasado y futuro te hicieron silencio. Aprendiste.
De tierra cubriste las hojas vencidas.
Muy quedo lloraste, muy bajo, muy duro.

Camino pasado. Recuerdo. Sonata.
Te yergues seguro de no ser castillo.
Horadas las sombras. Arrecias el paso.
Sonríes si miras la dicha del mundo.

Divino. Pausado. Más que vivo, muerto.
Castillos de arena ves sobre las playas.
Discurre con aire de dios desplazado.
Te sientas y esperas. Los ojos te brillan.

Llevas como sables dos miradas hondas,
y a las ramas secas les cuentas los pájaros.

RAFAEL TALAVERA



A IGNACIO ALDECOA, IN MEMORIAM

*Tu Olaja, Ignacio,
ha partido con su acero extrañamente frío.
Por aquí, qué voy a decirte, queda
algún pañuelo —del hilo de la pena— poniendo
su oficio de ser nada sobre el aire;
un pulso roto donde hubo una muñeca;
un paisaje de ceniza
donde el papel trazaba
el viaje
al país de la palabra; un pifano partido
y algunas otras cosas
sin nombre, colocadas
en el sitio de la ausencia.*

*Te vino
demasiado corto el sayón de la existencia,
el beso,
el asunto
este de vivir, y Olaja
ha partido
hacia esa ciudad donde los árboles
están comidos por los pájaros.*

*Por aquí,
ya te digo, «seguir de pobres», llenar
de palabras los campanarios huecos
hasta que venga
el viento pardo y nos pegue en la espalda dulcemente...*

*Ya ves, Ignacio, a veces
se adelantan las vendimias y ya está,
se pone*

*un pie delante
y alguna cosa nos lleva
sin dar explicación hasta el silencio.
Ahora, Ignacio, desde esa mala tierra
—que puede ser el mar tremendamente seco—,
ahora que acabas
de estrenar vivienda,
una vez que la muerte te ha tocado
como una serpentina que te buscó en el aire,
no olvides que todos tomaremos nuestra Olaja
desde esta estación de las cosas perdidas.*

JOSE LUIS JOVER

EL NATURALISMO FRANCÉS EN LA PANTALLA

Por ANGEL FALQUINA

EL naturalismo, escuela nacida al calor de una subversión social, resultado de una crisis y de una guerra, por su tremenda y realista visión del mundo y de los seres debía tentar fuertemente al arte cinematográfico, y, efectivamente, el cine, nada más nacer, se hace vehículo de ella. En 1902, Ferdinand Zecca impresionista (se decía impresionar, y no filmar, ni mucho menos rodar) *Las víctimas del alcoholismo*, que no es otra cosa que *L'assomoir*, de Zola, llevada ya al cine en 1908 con su auténtico título de *La taberna*. Y en 1911, Albert Capellani traslada a la pantalla *La piel de zapa*, de Balzac, una de sus obras maestras.

Tanto Balzac como Zola, y también Flaubert y Maupassant, han dado al cine frecuente motivo de actividad en los más diversos países. Aquel Honorato de Balzac, nacido al calor de la Revolución francesa, tan dedicado a su obra que no tuvo ni tiempo de casarse, y que cuando lo hace, a los cincuenta años, con una condesa, muere a los tres meses de matrimonio, posee un valor cinematográfico innegable. El mismo año de la muerte de Balzac (1850) nace Guy de Maupassant,

que sólo va a vivir cuarenta y tres años y va a morir completamente loco. Flaubert ha nacido en 1821, y su célebre *Madame Bovary* va a ser la única que el cine trate con cierta asiduidad. Zola, por su parte, nacido diez años antes de la muerte de Balzac y su heredero directo, es el más «moderno» de todos ellos, aunque forzosamente hay que reconocer que todos están desfasados al correr de los tiempos. Aquellas escenas, aquellos ambientes que causaron el escándalo de nuestros bisabuelos, han sido superados con creces por las modernas corrientes literarias.

Hoy nadie se asusta de nada, pero es que no en vano nosotros estamos asistiendo a otra profunda conmoción social. Y ante el realismo, la crudeza, el desparpajo de las novelas y películas de hoy en día, aquellos hombres terribles tienen ya categoría de inofensivos burgueses. Sólo nos queda su estilo, su expresión, su escuela literaria.

Veamos ahora cuál ha sido el reflejo de los cuatro autores citados en la pantalla universal de todos los tiempos.

filmografía

HONORATO DE BALZAC (1799-1850)

César Biroteau. — Francesa, 1910. Dirigida por André Calmette.

Eugenia Grandet (Eugénie Grandet). — Francesa, 1910, con Germaine Dermoz.

El coronel Chabert (le colonel Chabert). — Francesa, 1911. Dirigida e interpretada por André Le Bargy.

La piel de zapa (Peau de chagrin). — Francesa, 1911. Dirigida por Albert Capellani, con René Leprince y Stacia Napierkowska.

La duquesa de Langeais (La duchesse de Langeais). — Francesa, 1912. Dirigida por André Calmette.

La historia de los trece (La duchesse de Langeais). — Italiana, 1912, con Lida Borelli.

La gran Breteche (La grande Breteche). — Francesa, 1912. Dirigida por André Calmette e interpretada por Vera Sergine y el propio André Calmette.

La posada roja (L'auberge rouge). — Francesa, 1912. Dirigida por André Calmette.

Lirio del valle (Lily of the valley). — Norteamericana, 1914. Dirigida por William Selig.

Lirio del Valle. — Francesa, 1914.

Esther (Den hvide djaevel). — Danesa, 1915. Dirigida por Karl Th. Dreyer.

Eugenia Grandet (La figlia dell'avarro). — Italiana, 1918, con Francesca Bertini.

Vautrin (Vautrin). — Alemana, 1920. Dirigida por Galerien, con Paul Wegener.

Eugenia Grandet (The conquering power). — Norteamericana, 1921. Dirigida por Rex Ingram, con Alice Terry y Rodolfo Valentino.

Esplendor y grandeza (Splendeur et misères des courtisanes). — Francesa, 1921. Dirigida por Manfred Noa, con André Lafayette y Paul Wegener.

Narayana. — Francesa, 1921. Dirigida por Leon Poirier, sobre la novela «La piel de zapa».

Papá Goriot. (Le père Goriot). — Francesa, 1922. Dirigida por Jacques de Baroncelli, con Gabriel Signoret y Claude France.

Parietes pobres. — Americana, 1922. Dirección de Robertson Cole, con Zasu Pitts y Florence Vidor.

Esclavo del deseo (Slave of desire). — Norteamericana, 1922, con Carmel Myers y George Walsh, sobre la novela «La piel de zapa».



Teresa Raquin, de Emilio Zola, vista a través del realizador francés Marcel Carné



Salambó, según la versión cinematográfica del italiano Sergio Grieco

El primo Pons (Le cousin Pons).—Francesa, 1924. Dirección de Jacques Robert, con Maurice Faraday y André Nox.

Canción de amor (The eternal flame).—Norteamericana, 1925. Dirección de Frank Lloyd, con Norma Talmadge y Conway Tearle.

Amor (Liebe).—Alemana, 1925. Dirigida por Paul Czinner, con Elisabeth Bergner y Hans Rehman, sobre «La duquesa de Langeais».

L'homme du large.—Francesa, 1925. Dirección de Marcel L'Herbier, con Jacques Catelain y el debut de Charles Boyer.

Papá Goriot.—Norteamericana, 1925. Dirigida por Emile Chautard.

París a medianoche (Paris at midnight).—Norteamericana, 1926. Dirección de E. Masson Hopper, con Jetta Goudal y Lionel Barrymore, sobre la novela «Papá Goriot».

El médico rural (The country doctor).—Norteamericana, 1927. Dirección de Rupert Julian, con Rodolph Skilkraut y Junior Coogan.

La prima Bette (La cousine Bette).—Francesa, 1928. Dirigida por Max Rieux, con Alice Tissot y Henry Beaudin.

La posada roja (L'auberge rouge).—Francesa, 1928. Dirigida por Jean Epstein, con Leon Mathot y Gina Manes.

La amante indómita (Honor of the family).—Norteamericana, 1931. Dirección de Lloyd Bacon, con Bebe Daniels y Warren William.

Le faiseur.—Francesa, 1932. Dirigida por André Hugon, con Elmiré Vautier y André Pauley.

Cinco cunitas (The country doctor).—Norteamericana, 1936. Dirigida por Henry King, con Jean Hersolt y June Lang.

Deseos fatales (Die hunneninlichen wunsche).—Alemana, 1939. Dirigida por Heinz Hilpert, con Hans Holt y Olga Tschechowa.

Muerto en vida (Le colonel Chabert).—Francesa, 1942. Dirigida por René Le Henaff, con Marie Bell y Raimú.

La duquesa de Langeais (La duchesse de Langeais).—Francesa, 1942. De Jacques de Baroncelli, con Edwige Feuillère y Pierre Richard Wilhm.

Lo quiso el azar (La fausse maîtresse).—Francesa, 1942. Dirigida por André Cayatte, con Danielle Darrieux y Lise Delamare.

Papá Goriot. (Le père Goriot).—Francesa, 1942. Dirección de Robert Vernay, con Pierre Larquey.

Vautrin (Vautrin).—Francesa, 1942. Dirección de Pierre Billon, con Michel Simon y Madeleine Sologne.

Un solo amor (Un seul amour).—Francesa, 1943. De Pierre Blanchard, con Micheline Presle y el propio realizador, sobre «La grande Bretèche».

La piel de zapa.—Argentina, 1943. Dirigida por Luis Bayon Herrera, con Hugo del Carril y Aida Luz.

Los chuanes (Les chouans).—Francesa, 1946. Dirección de Henri Caleff, con Jean Marais y Madeleine Robinson.

Eugenia Grandet (Eugenia Grandet).—Italiana, 1946. Dirigida por Mario Soldati, con Alida Valli y Gualterio Tumiatti.

El verdugo.—Española, 1947. Dirección de Enrique Gómez, con Tomás Blanco y Margarita Andrey.

La rabouilleuse.—Francesa, 1948. Dirigida por Fernand Riviers, con Suzy Prim y Fernand Gravey.

La posada roja (L'auberge rouge).—Francesa, 1951. Dirigida por Claude Autant-Lara, con Fernandel y Françoise Rosay, sobre la novela «Un asunto tenebroso».

Eugenia Grandet.—Mejicana, 1952. Dirección de Emilio Gómez Murriel, con Marga López, Julio Villarreal y Andrea Palma.

Eugenia Grandet.—Soviética, 1960. Dirigida por Alexeiev.

Las alegres mujeres de Balzac (Die tolldreisten geschichten des Honoré de Balzac).—Alemana, 1968. Dirigida por Josef Zacher, con Edwige Fenech y Joachim Hansen.



La diligencia, de John Ford, inspirada en la novela Bola de sebo, de Guy de Maupassant

Carrera en París (Karrier in Paris).—Alemana, 1969. Dirección de Gerard Lamprecht, sobre la novela «Papá Goriot».

GUSTAVO FLAUBERT (1821-1880)

Madame Bovary.—Francesa, 1934. Dirigida por Jean Renoir, con Valentine Tissier y Pierre Renoir.

Madame Bovary.—Argentina, 1947. Dirigida por Carlos Schliepper, con Mecha Ortiz y Roberto Escalada.

Madame Bovary.—Norteamericana, 1949. Dirección de Vincente Minelli, con Jennifer Jones y James Mason.

Salambo.—Italiana, 1959. Dirigida por Sergio Grieco, con Jeanne Valérie y Jacques Sernas.

La educación sentimental (Education sentimentale).—Francesa, 1961. Dirigida por Alexandre Astruc, con Jean Claude Brialy y Marie Jose Natt.

GUY DE MAUPASSANT (1850-1893)

La pequeña Roques.—Soviética, 1918. Dirección de Jacob Protazanov.

Pedro y Juan.—Francesa, 1923. Dirigida por Donatien, con Suzanne Desprez y el mismo Donatien.

Bola de sebo.—Soviética, 1934. Dirección de Mikhail Romm.

La virgen de Oyuki.—Japonesa, 1935. Dirigida por Kenji Mizoguchi, sobre la novela «Bola de sebo».

Una fiesta campestre (Une partie de campagne).—Francesa, 1936. Dirección de Jean Renoir, con Silvie Bataille y Georges Darnoux.

París 1900 (Bel Ami).—Alemana, 1938. Dirección de Willy Forst, con Olga Tschechowa y el mismo realizador.

La diligencia (Stagecoach).—Norteamericana, 1939. Dirigida por John Ford, con John Wayne y Claire Trevor, sobre la novela «Bola de sebo».

La fuga.—Mejicana, 1943. Dirección de Norman Foster, con Esther Fernández y Ricardo Montalban, sobre «Bola de sebo».

Pedro y Juan.—Francesa, 1943. Dirigida por André Cayatte, con Jacques Dumesnil y René St. Cyr.

Romanza en tono menor (Romanze in moll).—Alemana, 1943. Dirigida por Helmut Kautner, con Marianne Hoppe y Ferdinand Marian, sobre la novela «Las joyas».

Repique de gloria (Boul de suif).—Francesa, 1945. Dirección de Christian Jacque, con Micheline Presle y Louis Salou, sobre «Bola de sebo».

Bel Ami.—Mejicana, 1946. Dirección de Antonio Momplet, con Gloria Marín y Armando Calvo.

La dama del collar.—Argentina, 1948. Dirección de Luis Motura, con Amelia Bence y Guillermo Bataglia.

Las joyas del pecado.—Mejicana, 1950. Dirigida por Alfredo Crevenna, con Fernando Soler y Rita Macedo.

El rosal de la señora Huron (Le rosier de madame Huron).—Francesa, 1950. Dirección de Jean Boyer, con Germaine Dermoz y Bourvil.

Una mujer sin amor.—Mejicana, 1951. Dirigida por Luis Buñuel, con Charito Granados y Julio Villarreal.

Tres mujeres (Trois femmes).—Francesa, 1952. Dirección de André Michel, con René Lefevre y Raymond Pellegrin, sobre los cuentos «La herencia», «Miss Harriet» y «Boitelle».

El placer.—Francesa, 1952. Dirigida por Max Ophuls, con Gaby Morlay y Simone Simon, sobre los cuentos «La máscara», «La casa Tellier» y «El modelo».

Bel Ami.—Austriaca, 1954. Dirección de Louis Daquin, con Marianne Schonauer.

La vida de una mujer (Onno no isha).—Japonesa, 1954. Dirigida por Kaneto Shindo.

Una mujer coqueta (Unne femme coquette).—Francesa, 1955. Dirigida por Jean Luc Godard, con Marie Lisandre, sobre el cuento «El signo».

Una vida (Une vie).—Francesa, 1957. Dirección de Alexander Astruc, con Marie Schell e Ivan Desny.

El vestido de novia.—Mejicana, 1958. Dirección de Benito Alazraki, con Ana Luisa Pelufo y Ramón Gay.

Masculin, Femenin.—Francesa, 1965. Dirigida por Jean Luc Godard, con Chantal Goya y Brigitte Bardot.

Hacia los grandes horizontes (Stagecoach).—Norteamericana, 1966. Dirección de Gordon Douglas, con Ann Margret y Red Buttons.

Las sobrinas de la coronela (Die nichten der frau oberst).—Alemana, 1968. Dirección de Michel Thomas, con Heidrum van Hoven y Tamara Baroni.

EMILIO ZOLA (1840-1902)

Las víctimas del alcoholismo.—Francesa, 1902. Dirigida por Ferdinand Zecca.

La taberna (L'assomoir).—Francesa, 1908. Dirección de Albert Capellani.

Víctimas del alcohol.—Francesa, 1911. Dirección de Camille Bourgeois.

La bestia humana (La brute humaine).—Francesa, 1912. Dirección de Camille Morleau.

Germinal.—Francesa, 1914. Dirigida por Albert Capellani, con Henri Krauss.

El dinero (Pengar).—Danesa, 1914. Dirección de Karl Th. Dreyer.

Teresa Raquin.—Italiana, 1915. Dirección de Nino Martoglio, con Maria Carmi y Giovanni Grasso.

Naná.—Italiana, 1918. Con Thilde Kasay.

La tierra (La terre).—Francesa, 1921. Dirigida por André Antoinne, con Jean Herve y Alex Ravet.

Naná.—Francesa, 1926. Dirigida por Jean Renoir, con Catherine Hesling y Jean Angelo.

Teresa Raquin.—Alemana, 1928. Dirección de Jacques Feyder, con Gina Manes.

La dicha de las damas (Au bonheur des dames).—Francesa, 1929. Dirección de Julien Duvivier, con Dita Parlo y Pierre Gingaud.

Dinero (L'argent).—Francesa, 1929. Dirección de Marcel L'Herbier, con Alfred Abel y Brigitte Helm.

Le reveil.—Francesa, 1931. Dirigida por Jacques de Baroncelli.

La taberna (L'assomoir).—Francesa, 1933. Dirigida por Gaston Roudes, con Daniel Mendaille y Line Noro.

La dama del bulevar (Naná).—Norteamericana, 1934. Dirección de Dorothy Arzner, con Ana Sten y Philips Holmes.

La bestia humana (La bête humaine).—Francesa, 1938. Dirigida por Jean Renoir, con Jean Gabin y Simone Simon.

Naná.—Mejicana, 1944. Dirección de Celestino Gorostiza, con Lupe Vélez y Miguel Angel Ferriz.

Teresa Raquin.—Francesa, 1953. Dirigida por Marcel Carné, con Simone Signoret y Raf Vallone.

La bestia humana (Human desire).—Norteamericana, 1954. Dirección de Fritz Lang, con Glenn Ford y Gloria Grahame.

Naná.—Italo-francesa, 1955. Dirigida por Christian Jaque, con Martine Carol y Charles Boyer.

Gervaise.—Francesa, 1956. Dirigida por René Clément, con Marie Schell y François Perier, sobre «La taberna».

La bestia humana.—Argentina, 1957. Dirección de Daniel Tinayre, con Massimo Girotti y Elisa Galvé.

Port Bouillé.—Francesa, 1957. Dirección de Julien Duvivier, con Gerard Philippe, Danielle Darrieux y Anouk Aimée.

Germinal.—Francesa, 1963. Dirigida por Yves Allegret.

CEREMONIA SECRETA, de Joseph Losey

Dos films amargos, admirablemente realizados, con la suficiente escabrosidad ambos para hacer las delicias del espectador medio, atrajeron las luces de la popularidad sobre un realizador prácticamente desconocido en España, salvo por un reducido grupo de especialistas en cine. Antes que *El sirviente* y *Accidente* se habían pasado en los circuitos comerciales *Modesty Blaise*, con muy discreta expectación, y *El criminal*, con menor éxito aún, después de su fulgurante paso por los cine-clubs españoles. Con *El sirviente* sobre todo, Losey llegó a ser un director

taquillero y conocido, como durante temporadas lo fueron Bergmann y Antonioni o Hitchcock.

Esto acaso explica el hecho de la rapidez con que su última película, *Ceremonia secreta*, rodada en 1968, haya llegado a las pantallas españolas y atraído una cierta atención por parte del público... Felicitémonos por este «olor de multitudes», que nos permite conocer más títulos del gran director.

No nos extraña que una gran parte del público, atraído por el recuerdo de *El sirviente*, salga, entre atónito y burlón, decepcionado por

la película. Son espectadores que nunca se han molestado por «entrar» en los films que ven, y sólo aspiran a contemplarlos desde fuera, superficialmente, para resbalar la vista pecadora sobre cualquier truculencia. Losey pide al espectador que colabore con él, que sea sujeto activo en el análisis de las situaciones que van sucediéndose en la pantalla. En contra de tantos artistas, deseosos a todo trance de colocar bien claro su mensaje en la película, Losey deja en libertad al espectador para juzgar y hacerse su composición del lugar y la historia. Es casi un «behaviorista» del cine. No sólo presenta a los personajes tal y como son y actúan, sino que elude cualquier enfoque social o político.

A quienes saben que Losey, de origen y formación norteamericanos, vive exiliado en Europa después de una serie de problemas habidos con la celeberrima Comisión del senador MacCarthy, puede parecer extraño este comportamiento. Pero Losey ha sido bien explícito en algunas declaraciones públicas, como, por ejemplo, la entrevista que le hizo Cahiers hace ya bastantes años: «El hecho de estar exiliado de los Estados Unidos no implica el que yo haga cine político... No creo en los films de mensaje... Estoy interesado, antes que nada, por la vida y por la gente.»

Este interés se centra en el comportamiento «social», y también en el individual. La mayoría de sus films policíacos, por ejemplo, *El*



Por EUSEBIO GARCIA LUENGO

MODERNIDAD DE UN MITO, IMAGENES DE OSCURO SENTIDO, VAGO ESTETICISMO

La noche del estreno de *El extraño caso del doctor Fausto* salí de la sala, después de la proyección, lleno de confusión y perplejidad. Un público numeroso y en su mayoría juvenil había acudido y, a la salida, probablemente experimentaba —o le atribuía yo— parecida desazón. Pero en realidad, ¿qué pensaba, cuál era su juicio? Lo ignoro. Los aplausos habían sido pocos y el silencio mucho, y, por supuesto, muchísimo el respeto, la

atención y la curiosidad. ¿Salían defraudados los jóvenes de atuendo y porte modernos, inequívocamente fervorosos de las manifestaciones últimas del último arte que no me atrevo a calificar con otro adjetivo porque sería ambiguo en exceso? No lo sé. Únicamente pude observar el entusiasmo y la esperanza y la animación de unos comentaristas en el vestíbulo del cine.

En cuanto a mí, me apresuré a leer las

explicaciones del programa, las frases críticas en él contenidas y suscitadas con ocasión del festival de Barcelona, donde la película se proyectó por vez primera, las palabras del propio Gonzalo Suárez, autor integral, repetidas en esencia ante los espectadores de Madrid.

Palabras discretísimas llenas de noble entusiasmo y del igualmente laudable deseo de llegar y gustar al público, a muchos, a la mayoría espectadora. Con tales deseos y expresiones mi desconcierto aumentó. ¿Cómo era posible que un joven tan bien dotado como el director de *El extraño caso del doctor Fausto* pretendiese con su película captar la atención e interesar a extensas masas de espectadores, cualesquiera que sean educación, condición social y época? Pues si el concepto de público es bien ambiguo, cuando se trata de espectadores cinematográficos en cantidad se va reduciendo bastante.

Aquella misma minoría, tan apretada, esperanzada y compacta como casi todas las minorías que prestan expectación a este género de manifestaciones —tan exigente también—, ¿seguiría expectante ante las siguientes películas de Gonzalo Suárez? ¿Podrá él mismo conservar aliento para las nueve restantes de «las diez de hierro» de que nos habla, aludiendo justamente a grandes dificultades...?

Busqué críticas que me diesen alguna luz, porque no sabía qué decir. Alguna vez dejé de comentar tal cual película que he visto —veo pocas, desde luego, en comparación con las que se proyectan— porque se me antojan excesivamente vulgares, o simples, o excesivamente enredosas. Pero en este caso tenía interés en no dejar pasar sin algún comentario la de Gonzalo Suárez, porque conocía *Ditirambo* y porque me había



criminal o *La clave del enigma*, muestran al individuo sumido en una sociedad corrompida y corruptora. Es el mismo caso de *El accidente* o *El sirviente*. Losey fuerza tanto el carácter «humano» de sus personajes, que éstos emergen de la historia anulándola, haciéndola pasar a un segundo plano.

Es lo que sucede con *Ceremonia secreta*. Aquí todo gira en torno a la pobre muchacha esquizofrénica (admirabilísimamente encarnada por Mia Farrow), con sus vivencias imaginarias, fruto no sólo de la locura, sino también de la lastimosa situación familiar. El patetismo del personaje llega a extremos pocas veces alcanzados en el cine. En *Ceremonia secreta* no nos interesa tanto el «cómo» y sí el «porqué». ¿Por qué la atroz soledad en que ha vivido la joven protagonista dentro de una casa que se adivina poblada en un próximo pasado? ¿Por qué la morbosa, equívoca y mutua atracción sexual con su padrastro, jamás consumada... Este es el único personaje eje de la obra. La falsa madre, encarnada por Elizabeth Taylor (que resulta espléndida en su ingrato papel), no es más que un elemento de relación, un soporte de la acción para descubrir las reacciones de la muchacha demente. Lo mismo ocurre con el padrastro (Robert Mitchum), personaje poco dibujado y relativamente confuso, a pesar de ser justamente la principal causa visible del desequilibrio de la protagonista.

Ceremonia secreta es el retrato fenomenológico de una enferma mental. Nunca se dan claves terminantes al espectador, porque tampoco en la vida cotidiana las hay. Desde el intrigante comienzo hasta el penoso final, la pobre loca se «inventa» una madre, finge una violación, un embarazo y termina suicidándose. El espectador, a veces, se irrita, porque no sabe si la demente «se da cuenta» de la verdad o la finge. El espectador no piensa, entonces, en lo imprecisas que resultan a veces, para los niños y los locos, las fronteras de lo real y lo irreal. Este es el malabarismo a que se entrega Losey, forzando al espectador para que entre en el juego, sin trampas ni soplonos al lado. Una parte del público se lo agradece. La otra se cree estafada o—más frecuentemente—piensa en la ineptitud del realizador.

Queda por resaltar el marco de la acción. La barroca casa inglesa, noble, rica, siniestra en su esplendor, llena de recuerdos, de sombras del pasado, sobrecogedora en su cotidianeidad sencilla.

Así, Losey, apartándose del tema de sus últimas películas (fuera de todo está *Modesty Blaise*), en que el hombre vive y se mueve en un contorno social más amplio, nos da ahora un retrato intimista de un caso patológico singular. No obstante, persiste su tendencia progresiva a considerar, con mirada cada vez más amarga y desengañada, escéptica, el panorama humano de nuestra época.

comprometido ante mi vanguardista hijo, tan entusiasta como exigente. Como otras muchas personas ya mayorcitas pretendo halagar los gustos de los jóvenes y no parecer que me quedo atrasado.

No creo en la ruptura de generaciones en ningún aspecto, pero sí en diferencias naturalísimas. Y por ello me esfuerzo en entender las corrientes más actuales, de las que sospecho que se ocupará el porvenir. Los jóvenes pedantes me cohiben y no me atrevo a exhibir argumentos mostrencos de experiencias y buen sentido. En arte mucho menos, porque creo saber que, a partir de cierta edad, apenas se entiende nada de lo nuevo y que casi todo se nos antoja estúpido o caótico, bárbaro o pretencioso. Estas cosas, sin embargo, tampoco son absolutas y se hallan tan matizadas y graduadas en años e inclinaciones que no vale la pena hablar de rupturas, lo que constituye una de tantas abstracciones para malentenderse, que es lo peor.

En rigor nada me produce extrañeza y creo saber también que coincido tantas veces con jóvenes rigurosos y muy avanzados cuando me separo de gentes de mi edad. ¡Depende de tantísimas circunstancias, valores y perspectivas! Hay estilos que conocí antaño que me siguen produciendo más repugnancia estética e intelectual que añoranza de ninguna clase.

Los críticos me aclararon bastantes aspectos de *El extraño caso...*, cuyo caos de imágenes—algunas hartas repetidas e insistidas—no me permitía, entre otras oscuridades, el menor atisbo de hilo argumental. Apenas pude enterarme, aunque muy vagamente, de qué significaban Fausto, Mefistófeles, Margarita, a través de unas cuantas transposiciones arcanas. Pero seguía sin ver claro el curso de la película, roto e inconexo a cada instante. Algunas imágenes aisladas—no se pue-

de hablar de episodios, de escenas, y no sé si de secuencias—mostraban cierta belleza. Soy, no obstante, poco aficionado y menos amante de la imagen por sí misma, pues su presunta belleza me fatiga pronto. Por eso, no suelo apreciar la pintura que, según algunos, es sólo pintura, ni la poesía tan purísima que sólo son palabras sin sentido. Y por todo ello, la película me pareció, entre otras dudosas significaciones de actualización y trastrueque de un mito, un juego de caprichoso esteticismo.

Dentro de ella, no se echan de ver ocurrencias felices, como el afán de volar de uno de los personajes y alguna otra que no recuerdo. Porque uno de los rasgos sobresalientes—si puede emplearse el calificativo sin salir de la nebulosa—de *El extraño caso...* es que se olvida inmediatamente. Como no existe trabazón ni coherencia y como tampoco debe adscribirse a un dudoso surrealismo, se recuerdan únicamente, como digo, imágenes sin hilación y con esfuerzo; nubes de mar, mujeres vaporosas, estancias indeterminadas, goteo de agua, bonitas cometas que vuelan, jirafas que sacan la lengua...

Aunque con el mismo aire desvaído, *Ditirambo* ofrece más asideros para la memoria, y eso que hace medio año que la vi. Había alguna escena, especialmente al principio, caricaturesca e irónica, con fuerza y gracia. Luego se penetraría en un folletín igualmente oscuro. Pero, en comparación con esta otra, resultaba transparente como un cuento infantil.

Por cierto que algún joven y cultivado comentarista dice que probablemente «serían los niños quienes mejor la comprenderían, pues se dejarían maravillados por sus deslumbrantes e inéditas imágenes sin buscar explicaciones elementales ante todo aquello que ocurre en la pantalla». No lo creo.



■ LA MODIFICACION, célebre novela de Michael Butor, está siendo llevada al cine por Michel Wornis, antiguo ayudante de Georges Franju.

■ Marc Allegret rueda en París LE BAL DU COMTE D'ORGEL, novela de Raymond Radiguet.

■ Alemania ha realizado una adaptación filmica de la novela de Gustave Flaubert MADAME BOVARY. Su título es «Die nacht Bovary».

■ Nuevamente se hace otra traducción al cine de la novela EL RETRATO DE DORIAN GRAY, en una coproducción germanoitaliana.

■ Varios novelistas italianos han pasado al cine para dirigir las versiones cinematográficas de sus libros. Es el caso de Antonio Bevilacqua, con su novela LA CALIFFA, y Enzo Siciliano, que ha dirigido LA COPPIA.

■ ALBERTO MORAVIA es uno de los escritores más adaptados por el cine. Ahora, de su libro LA RABBIA DENTRO, está haciendo una película el joven realizador Franco Rossetti.

■ LUCHINO VICONTI comenzará pronto el rodaje de «Muerte en Venecia», según la novela de THOMAS MANN.

■ ALAIN ROBBE GRILLET ha realizado en Checoslovaquia un film sobre una obra suya: «Edén y luego». Hace ya algún tiempo, el novelista francés había rodado «El hombre que miente», también en estudios checos, en colaboración con la cinematografía francesa.

■ Con respecto al año 1946, la ASISTENCIA del público a las salas de cine en los Estados Unidos ha descendido en una proporción del 50 por 100 en 1968. Efectivamente, se vendieron en este año 2.200 millones de localidades, contra 4.400 millones en 1946. En Italia, el descenso de espectadores con respecto a 1955 ha sido de un 31 por 100, también en 1968. España es el país menos afectado por esta alarmante deserción del público. Con relación a 1966, sólo ha habido un descenso del 3,2 por 100 de asistencia.

Ikio-Ka-Kemono caligráfico sobre papel
(siglo XVIII)



PAPEL AL FILO DEL ARTE

HISTORIA DE CUATRO AVENTURAS

Por CARLOS AREAN

En el papiro (lea papel un hombre de nuestro tiempo) se asientan todos los frutos de la civilización.

Plinio. (Historia Natural.)

CON emoción hemos contemplado multitud de españoles, en la catedral de Sigüenza, la estatua del doncel Martín Vázquez de Arce, muerto, antes de cumplir los veinte años, en las guerras de Granada. La estatua, labrada por algún discípulo de Juan Guas, no nos conmueve ya tan sólo por su pureza renacentista y por la dignidad de su distinción elegante, sino, más aún, porque en el doncel, que tras la muerte se ofrece ante nuestros ojos sosteniendo un libro entre sus manos, hemos querido ver un símbolo de lo que era un intelectual que se preparaba para reñir las lides del espíritu en el momento en que las de la guerra segaron su vida, que cabe suponer llena de las más desinteresadas ilusiones.

Muchas veces, y a pesar de la ya tópica identificación de Martín Vázquez de Arce con una juventud generosa y estudiosa, se me ha ocurrido pensar que el libro que sostenía entre las manos no se hallaba probablemente impreso sobre papel, sino pintado con minio sobre pergamino. La anécdota del doncel seguía siendo en esas circunstancias igualmente conmovedora, pero constituía al mismo tiempo una prueba de que los bienes de la cultura escrita estaban reservados entonces a una minoría eminente por la sangre o por la riqueza, o por los servicios bélico-administrativos que pudiese prestar a sus soberanos. El pueblo poseía su propia cultura, transmi-

tida por tradición oral y mantenida en su pureza por clérigos y juglares. Era una cultura nada desdeñable, pero que sin el complemento del libro no podía salir de unos lindes posiblemente ceñidos de magicismo y re-
traimiento.

Cuando el doncel murió al servicio de su reina, la imprenta había sido ya inventada y el papel había dado ya pruebas lo suficientemente tangibles de su existencia en Europa. A decir verdad, no sé si fue el papel el que inventó la imprenta, porque la necesitaba, o si fue la imprenta la que inventó el papel, para que su posibilidad de difusión múltiple no se viese coartada por la carestía de los materiales. Los chinos habían tenido algo parecido a la imprenta desde los primeros siglos de nuestra era, y aplicaron desde entonces sus caracteres en algo que ya se parecía al papel. En Occidente, dado que el papiro egipcio, del que procede nuestro nombre de papel, no fue susceptible de una extensa producción industrial, no hubo posibilidad psicológica de inventar entonces la imprenta.

En la Europa medieval el papel pudo ser fabricado en sus últimos siglos macerando una pasta en la que intervenían toda clase de restos vegetales. Casi al mismo tiempo, como si ello constituyese un correlato indispensable, unos cuantos grabadores germánicos comenzaron a reunir en pequeños grupos los tacos de madera que constituían las ma-

trices de sus xilografías y a sustituir por letras las figurillas que los cubrían. La imprenta, hija del papel, había nacido.

Sería lo lógico suponer que, ante esta aventura, los espíritus más cultivados se entusiasmarían con la importancia del papel y del nuevo procedimiento de educación, enervación y lucha política. La verdad fue lo contrario, y sucedió con el papel y su hermana la imprenta, lo mismo que con la fotografía en el siglo pasado. El hombre exquisito de hace casi cien años consideraba más idóneo, por ser más minoritario, tener en su casa un retrato al óleo de su mujer o una acuarela de su propiedad campesina, que una fotografía, por excelente que fuese. Se achacaba a este último arte el constituir un procedimiento mecánico, y algo similar sucedió con los primeros libros impresos, cuando desapareció la admiración ante lo que el nuevo artilugio tenía de maravilla técnica.

En aquellos momentos no podían comprender quienes lo consideraban como un sucedáneo humilde del pergamino, que el papel recorrido por unos signos mecánicamente ordenados no sólo haría posible nuestra actual cultura de masas, sino que también competiría con la pintura y con los soportes más ilustres de la misma en el estricto terreno del arte.

En China, Japón y Corea, en donde la imprenta y el papel eran más antiguos, demostró pronto éste que podría desbancar a la seda como elemento insustituible en el arte más refinado. Nuevas modalidades de papel de arroz y papeles especiales, tan gratos al tacto como a la vista, influyeron en el propio ritmo de las formas, haciendo que la pintura y la mejor caligrafía fuesen más aligeras con el nuevo aliado. La madera no resultaba suficientemente absorbente, y la tela, cuando quería trabajarse con tintas, lo era en exceso, dificultando el recorte neto del trazo. Los mejores calígrafos comenzaron entonces a «escribir» sus signos, en los que transcribían poemas o sentencias religiosas sobre alargadas tiras de papel vertical, enmarcadas en una finísima orla de papel impreso. Los

nuevos kakemonos caligráficos compitieron pronto con los que sobre seda, y representando paisajes idealizados, habían pintado emperadores y mandarines. Miles de monjes quisieron que el papel no sólo difundiese la pintura, sino que educase la sensibilidad, y así Ikio pudo trazar en el siglo XVIII, con un delicado temblor intemporal sus distinguidas caligrafías gestuales, en las que ofrecía las quintaesencias de una sabiduría heredada.

El papel, que había ganado su primera gran batalla en el Extremo Oriente, se preparó pronto para dar la segunda en Occidente, realizando al mismo tiempo la elevación de la imprenta a la categoría de gran arte. La bibliofilia, que antes de la invención del papel había sido patrimonio exclusivo de reyes u obispos, pasó en diversos grados a serlo de la totalidad del pueblo. No pienso ahora en la alta bibliofilia, necesariamente cara, aunque no tanto como las copias manuscritas de la Edad Media. Pienso en la pequeña bibliofilia, en los libros gratos por la calidad y textura del papel, por la pureza de la impresión y por los dos o tres pequeños grabados en madera que los enriquecen. Son una delicia para los ojos y para las manos, y permiten que la información científica y técnica o que el esparcimiento literario vayan unidos a una educación de los sentidos en la captación de la belleza plástica de las formas y en la del refinamiento táctil de las texturas.

Esta batalla por la conquista de una nueva belleza que tuviese por soporte al libro, el papel comenzó a reñir, y la ganó en parte desde la época heroica de los incunables, pero la impresión era entonces cara, y no pudo consolidarse al alcance de todas las fortunas hasta los últimos decenios del siglo XVI, con ratificación ya permanente en el XVIII. En esta última centuria, los papeles de las ediciones de Ibarra o de Sancha en España, con su delicada filigrana, su porosidad exactísima y su revalorización de la letra impresa, eran auténticos objetos de arte tan hermosos como útiles.

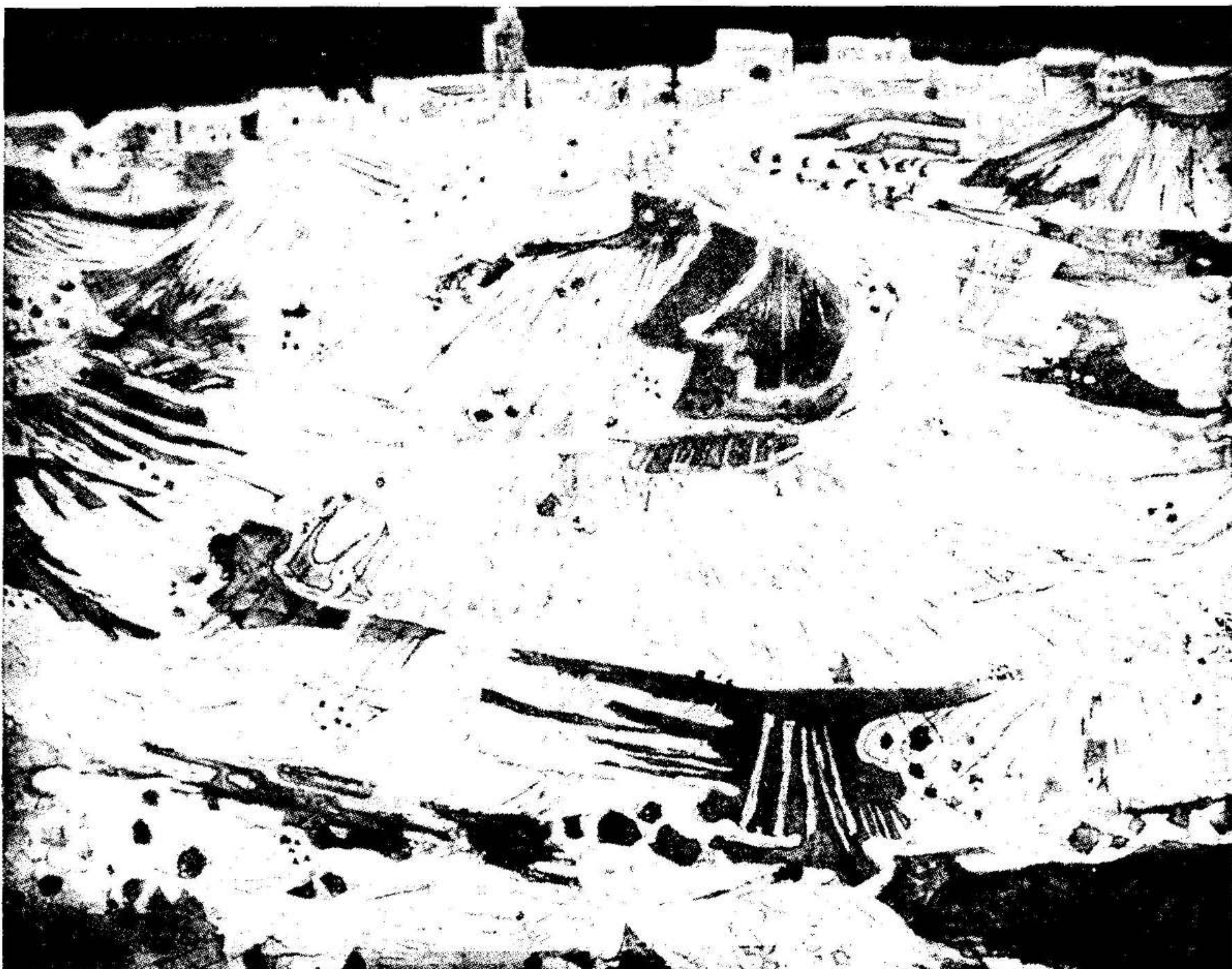
Quiso simultáneamente reñir el papel una

tercera batalla y llegar a ser el material único en que pudiese tomar su forma definitiva un nuevo arte. Hasta entonces existían, entre las visuales, la arquitectura, la pintura, la escultura y algunas de las que hoy se reúnen bajo la imprecisa denominación de «aplicadas». La invención del papel condicionó la existencia del grabado en general y del aguafuerte en particular. Habían, es verdad, existido grabados con anterioridad, especialmente en China, en donde se los realizaba con piedras entintadas sobre soportes de seda, pero no constituían un procedimiento ni de utilización general ni de difusión masiva. Con la invención del aguafuerte, el papel era insustituible. La plancha, corroida con ácidos y entintada luego, dejaba no sólo la huella de la tinta en el papel, sino también la de sus relieves.

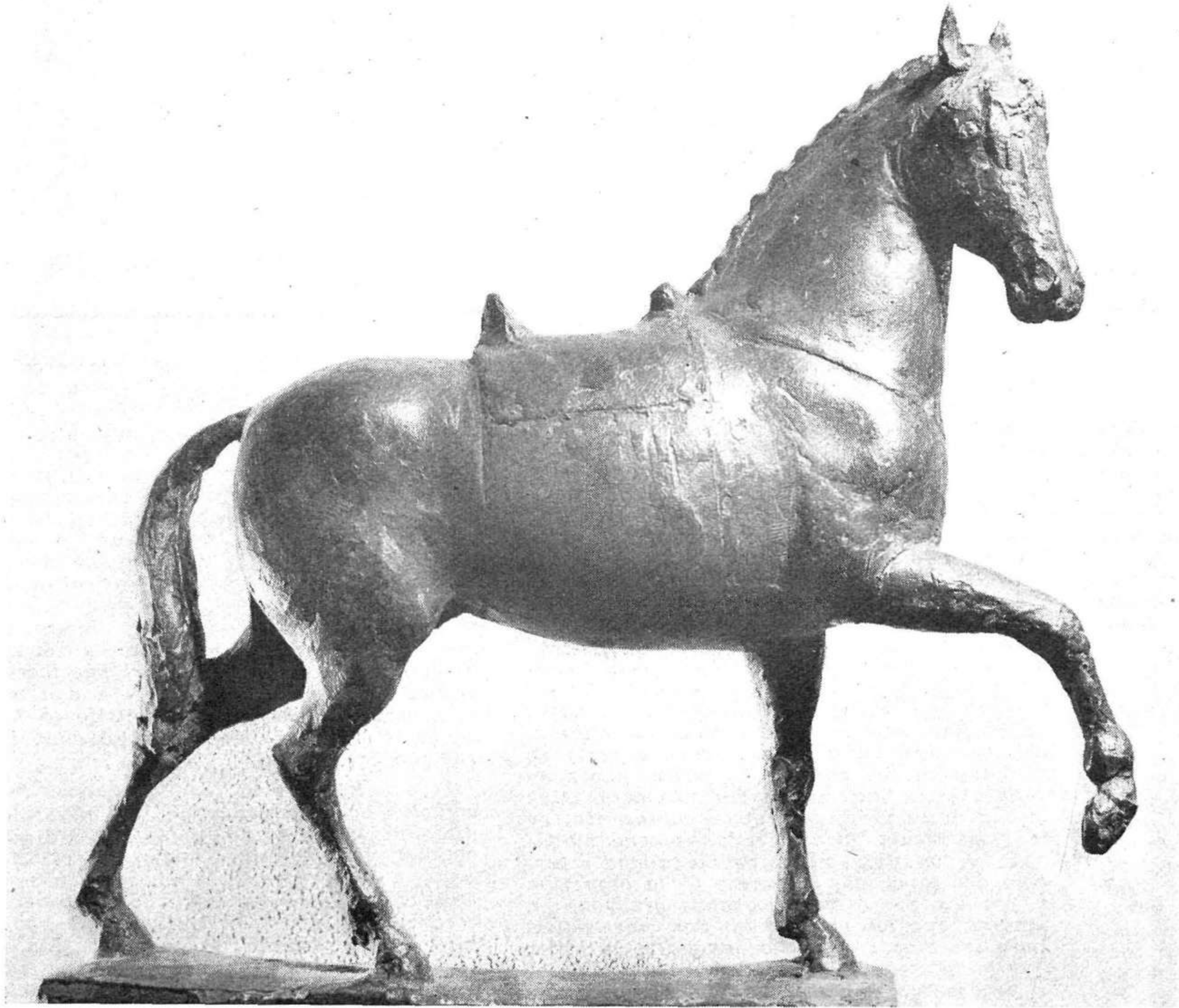
El aguafuerte y el papel iniciaron, con la creación de grabados planos, su maridaje indisoluble, pero pronto se vio que era posible obtener obras tridimensionales en relieve palpable y en las que la forma pintada se agarrase a las emergencias o a las incisiones del soporte. La textura por ella misma, con un valor independizado de los tradicionales en la pintura, pudo enriquecer así los mundos del arte por obra y gracia de la existencia del papel. Los más grandes pintores de todos los tiempos, desde Rembrandt hasta Goya, sin olvidar el precedente de Durero ni los más recientes aciertos de procedimiento mixto y técnica múltiple de Juan José Tharrats o de Mariano Rubio, no desdeñaron realizar algunas de sus más significativas obras sobre papel, trasfundiendo así la huella del temblor de su mano, incidida en la plancha, a diez, doce o tal vez quince copias numeradas que facilitaban la difusión de cuanto habían concedido en sus más ambiciosos proyectos.

Cada nuevo procedimiento tarda siglos en llegar a tomar conciencia de todas sus posibilidades. El papel, injertado definitivamente en el gran arte por medio del aguafuerte, fue a partir de la nueva jerarquización de los valores plásticos, condicionada por el triunfo de la llamada pintura informal, el vehículo más apto para que las texturas, obtenidas por confluencia de aplicaciones diversas, se convirtiesen en elemento preponderante que garantizase el triunfo en una cuarta batalla. Se ensayaron para ello las más complicadas experiencias en precisión técnica y en conjugación de elementos. Se consideró patrimonio del pasado el aguafuerte a una sola plancha, y se los realizó con dos, con tres e incluso con cuatro, como en el ejemplo que en blanco y negro reproducimos en estas páginas. El papel recibía la impronta de una de las matrices, embebida en dos colores, y luego las de las restantes con otros dos colores cada una. Podía alcanzar así la sedosidad y la tersura de la mejor acuarela y filtrarse unas tonalidades en otras, con multitonalizaciones que ninguna pintura había obtenido hasta entonces. Como el agua cuando llena sin forcejeos sus cauces, así el papel se adaptaba a todos los huecos o salientes de cada una de las matrices, y permitía que la huella viva de la mano del hombre se multiplicase y pudiese penetrar en todos los hogares.

Esa fue la última de las grandes conquistas del arte de nuestro tiempo, y tan sólo el papel la hizo posible. En esta llamada cultura de masas, cualquier hombre puede, gracias al papel, ingresar en una juanramoniana «inmensa minoría» y tener en su hogar una obra de arte original y no una simple reproducción. Si desde hace cuatro siglos la difusión de la cultura se realiza por obra y gracia del papel, tiene éste ahora la misión complementaria de educar la sensibilidad de la totalidad de los hombres, facilitándoles para ello los elementos indispensables. Podemos decir, por tanto, con plena justicia, que nuestra cultura y nuestro arte se elevan ya sobre una plataforma de papel que destruye de paso privilegios injustos y predica, igual que los teólogos españoles en el Concilio de Trento, la igualdad esencial del género humano.



Mariano Rubio: «Tierra de Medinaceli». Aguafuerte y resinas (cuatro planchas, ocho colores)



CRISTINO MALLO Y SU ESTETICA VITAL

Por LUIS LOPEZ ANGLADA

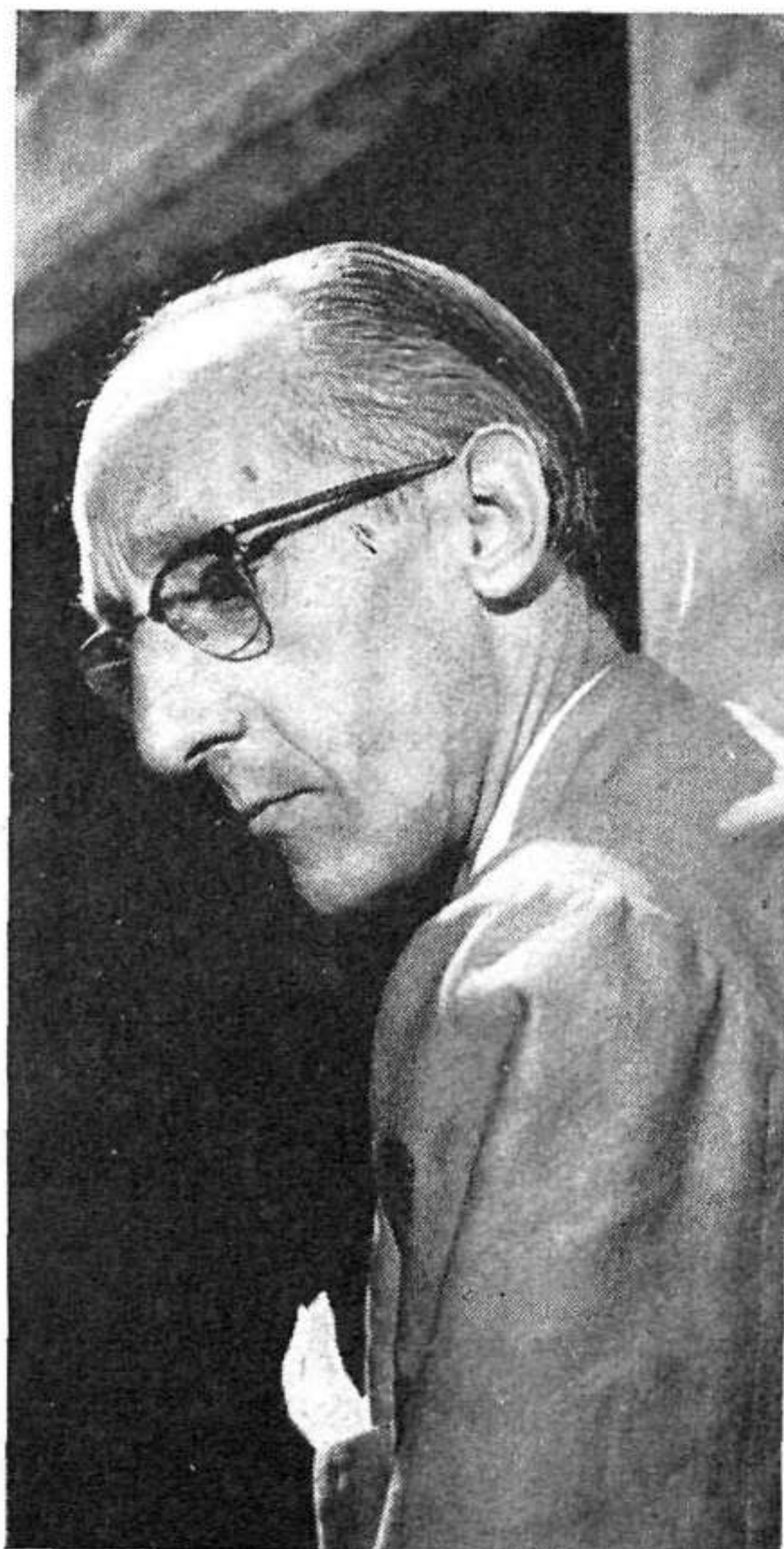
ALGUIEN ha dicho que cada vez que se incorpora al espacio una nueva escultura, la estructura del mundo se modifica. Si, efectivamente, el equilibrio de tensiones que conforma las cosas del mundo es susceptible de transformación cuando una mano, un impetu creador, ahonda y descubre en la materia una forma de belleza, ¿quién es el elegido, quién el aprendiz de dios que así es capaz de originar este cambio que, a fin de cuentas, no es sino una elevación, una superación de nuestro mundo en vuelo hacia un destino superior?

Siempre hemos sospechado en cada escultor la existencia de un ser especial, de un mágico prodigioso capaz de ver, en el interior de la piedra, la figura que duerme, a todos, sino a él, invisible. Siempre nos ha parecido que las manos capaces de modelar el barro para darle volumen humano y formas de mujer tienen que ser manos tocadas de unción milagrosa, que al fin esto es el quehacer divino, la más directa de las potencias creadoras. Porque el poeta, para conseguir el logro poético, no sólo precisa que sur-

ja de la nada el pensamiento creador; él lo deja escondido en la caligrafía de las palabras y necesita un lector que vuelva a dar vida al verso para que la poesía pueda erguir, maravillosa, su llama inmortal. Y el pintor no es sino el mensajero que imprime en el lienzo el reflejo de algo que vio a su alrededor. Pero el escultor palpa la materia, transforma la energía vital, crea el cuerpo y ve cómo surge la belleza, a punto el «¡habla, perro!» exasperado que le hermanaría a la divinidad.

Luego, los críticos rodean la obra, valoran los espacios, calculan las dificultades y clasifican, ya para siempre, la obra de arte. Y vemos nosotros ante nuestros ojos la obra, ya independiente de su autor, ya libre en la vida de la Belleza, capaz de despertar íntimas sensaciones en gentes que tal vez aún no nacieron cuando las manos del artista tomaron por vez primera la pella de barro original.

¿Y el escultor? ¿Quedará en él algo de la extraña y silente criatura que ha salido de inspiración? Porque en esta búsqueda del escritor a través del



arte intentamos descubrir la nota personal, el distintivo del artista que, independiente de su obra, vive y convive en nuestro tiempo, se afana por problemas que a todos nos preocupan o se distingue por un extraño alejamiento que es, acaso, la razón que precisan sus manos para producir algo que está vedado a los demás.

Buscamos al hombre entre los artistas que concurren a la tertulia, entre los que entran por las solemnes salas del Ateneo, a los que reciben desde su inmortalidad los cuadros antañones de los socios ilustres.

Pero tenemos que despojarnos de toda solemnidad, de todo engolamiento preconcebido. Porque ahora, el artista, el escultor, es de los que hurtan los hombros a toda etiqueta que pueda deshumanizarle. Porque Cristino Mallo—que este es el hombre—apenas si señala su presencia, menuda, afilada, ni es de los que proclaman la magnificencia de su actitud y su trascendencia para el arte.

A Cristino Mallo le encontraréis siempre donde parece que molesta menos, y entre el coro de los que siempre opinan le veréis hablando a tiempo y convenciendo, si es que hay algo importante de que convencer, con una palabra menuda como él y, como él, desprovista de toda afectación.

Se diría que hay mucho de filósofo en este hombre, que, a fin de cuentas, es de los que sirven para que podamos dar razón de un tiempo o de una reunión.

«Aquel es Cristino Mallo», decimos al amigo que viene de provincias y gusta de ver las caras conocidas. A Cristino Mallo—como a Gerardo Diego—se le señala con la misma presunción de buen conocedor con que el aficionado apunta desde el tendido, en voz alta, para que sepan todos que él sabe quién es el diestro de fama.

—¡Aquel de en medio, el de marfil y plata! ¡Aquel es Cristino!

Claro que los verdaderos entendidos conocen a Mallo no por su figura estilizada y por su gesto de ir siempre al asombro de lo que ocurre, sino porque son inconfundibles sus manos, hechas al impresionante oficio de modificar la estructura del mundo.

Cristino Mallo, tráfuga de tierras gallegas, hombre que, porque ha mirado con detenimiento el mar, sabe que—como decía Eugenio d'Ors—pretender que todos los navíos lleguen a Grecia sin escalas expuesto es a naufragios, y como no es hombre a quien la aventura de irse a pique le pueda compensar de la felicidad de navegar, ha ido, paso a paso, singladura a singladura, creando sus obras, que una a una, en continuada adición, se han convertido en «su obra» ya en plena madurez y, por tanto, en plena estilización y simpleza de formas.

Y—porque hemos citado a Eugenio d'Ors—está bien que digamos que él fue el que inmobilizó lo que en el filósofo iba para piedra perdurable. Ahí, a la mano, junto al aire claro del Prado, no muy lejos de la Academia en la que se han transcrito sus palabras—«Todo lo que no es tradición, es plagio»—, dejó Cristino Mallo la cabeza del filósofo presidiendo las frases inmortales.

Y al otro lado de Madrid, allí donde la ciudad se ha vestido



las galas de los tiempos nuevos y se hace preciso el ritmo y la flexibilidad que representa una nueva manera de vivir, Cristino Mallo supo estilizar su arte y nos plantó, en una fuente de delfines prodigiosos, toda una teoría de volúmenes y vuelo que definen, mejor que una lección, sus ideas sobre la escultura.

—Yo viví intensamente los tiempos de la vanguardia del arte. Y aunque no me dejé arrastrar por las extravagancias, tampoco me opuse nunca a las nuevas ideas.

Cristino Mallo gusta de evocar tiempos de más juventud, cuando los automóviles eran siempre un proyecto de aventura y el tiempo estaba todo sustentado en la esperanza de «ismos» y descubrimientos estéticos.

Pero él, pausadamente, sin perder nunca la armonía de la voz y los modales, nos habla de su concepción del respeto. Respeto nacido en una familia numerosa en la que por vez primera y en fraternal esperanza emprendía la conquista del arte. Y en alas de ese respeto, Cristino Mallo se indigna ante lo extravagante y lo artificioso, ante lo que sólo tiene por objeto gesticular y llamar la atención sin traer un hondo mensaje de humanidad y gracia.

De Eugenio d'Ors a los delfines, el arte de Mallo parece haberse situado en esa vía monumental que va de la serenidad clásica al ritmo del siglo xx. Y es que igual que surge el agua desde el pie de sus

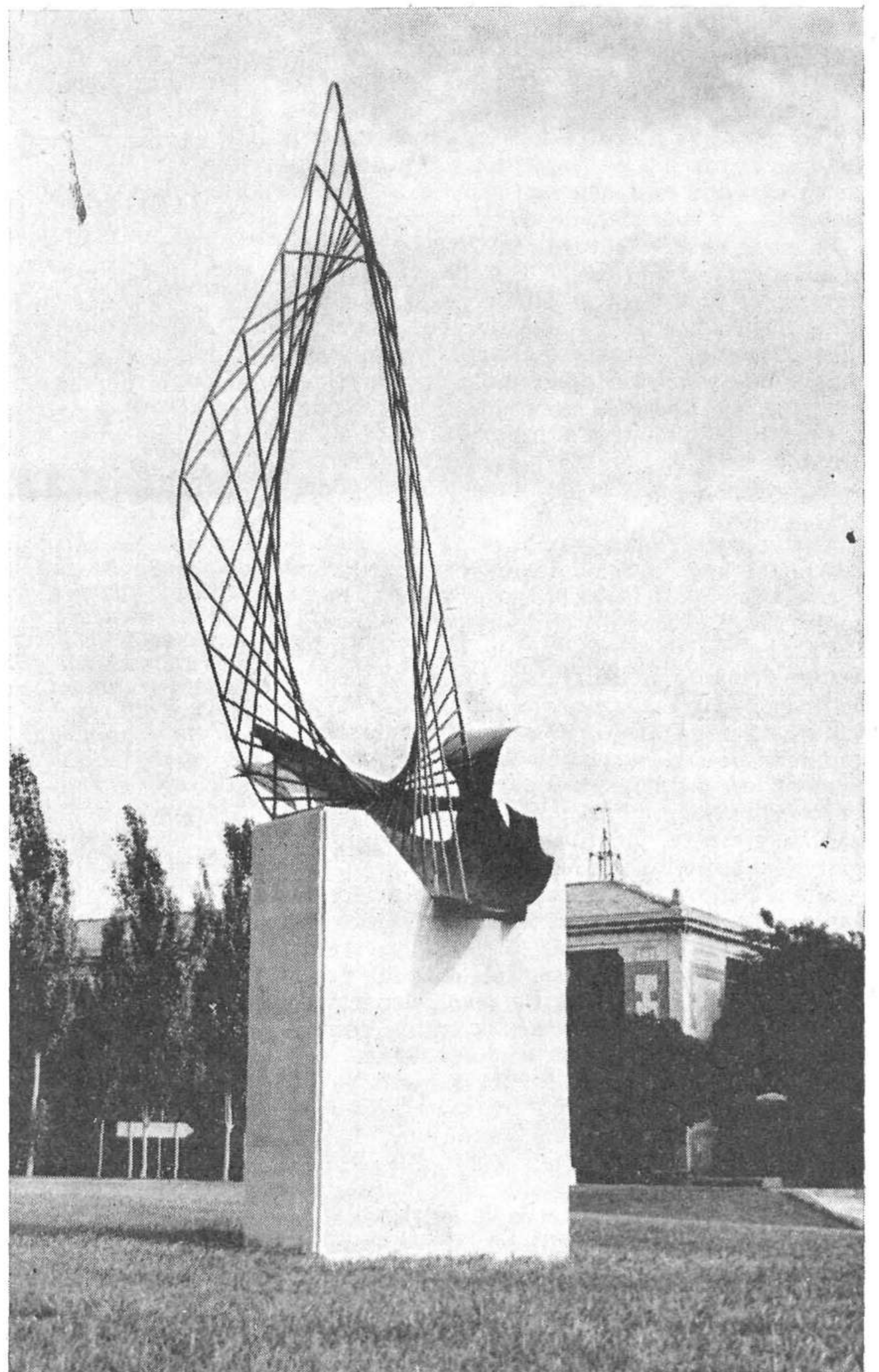
esculturas, tal vez así quisiera que le fluyeran las ideas.

Cristino Mallo gusta de pasear por las calles, mirar con atención, no como un transeúnte distraído y presuroso, sino con los ojos del que busca la encrucijada, el trozo de paseo en el que habría que levantar una estatua o abrir el milagro de una fuente.

La idea se posesiona fácilmente de la totalidad de este hombre, delgado y tranquilo, que todas las mañanas viene, camino de Recoletos, a sentarse en la tertulia de artistas. La idea se adueña de él y no le abandona hasta que las manos del escultor dan forma al barro o despojan a la piedra de todo lo que cubría el secreto de la figura.

Y sueña con tener horas libres para ir transformando piedras y barros en objetos de belleza. Y como la vida exige distintos menesteres, va dejando su decidida maestría en unas lecciones que abren campos de armonía y gracia a los futuros escultores.

Eugenio d'Ors, desde su estatua del Prado, saludaría con un verso clásico el paso del maestro. Un poco más lejos, el salto de los delfines queda para siempre detenido en la fuente, como un saludo a los tiempos que llegan. Y a la orilla de la filosofía y de los nuevos años, un hombre, aprendiz de dios, pasea lentamente, mirando todo lo que a su alrededor ocurre y soñando con transformar la materia para que sólo sea poderosa la Belleza.



ESTRUGA: MONUMENTO A LA MECANIZACIÓN DEL CAMPO

Ha sido inaugurado en la Ciudad Universitaria de Madrid un monumento a la mecanización del campo, obra de nuestro colaborador el pintor y dibujante Oscar Estruga. Esta obra de singular belleza, como puede comprobarse en la fotografía, mide más de siete metros y está realizada en acero inoxidable y hierro.

VIRGILIO PIÑERA, AUTOR CUBANO

VIRGILIO PIÑERA: Dos viejos pánicos. *Teatro Beatriz.* Dirección: Hugo Benavente. Intérpretes: Betty Dávila y Rocco Petruzzi. Vestuario y maquillaje: Rocco Petruzzi. Fecha de estreno: 11 de enero de 1970.

En sesión única, se nos ha ofrecido oportunidad para que conociéramos una muestra del teatro cubano actual, interpretada y dirigida por profesionales nacidos en otros países americanos, pero también de habla hispana.

La obra elegida obtuvo, en 1968, el premio «Casa de las Américas», de Cuba. *Dos viejos pánicos* es pieza teatral difícil, en la que Virgilio Piñera relata, con reiteración evidentemente excesiva, el proceso anímico de un viejo matrimonio que cotidianamente juegan a la muerte para liberarse del tedio y, sobre todo, del miedo que lo circundante produce en ellos. También intentan matar al miedo, pero las infructuosas tentativas no hacen sino poner más de manifiesto su impotencia.

El comienzo de la segunda parte se enriquece con algunas consideraciones dialécticas en torno al miedo del hombre—del hombre oprimido, pero también del opresor—que, por unos instantes, dan la impresión de que la obra de Piñera remonta el vuelo. Pero sólo es una falsa impresión. Sin embargo, el buen oficio de Virgilio Piñera se atestigua en su capacidad de análisis y en las variantes que imprime a la prolongada y única situación. Tampoco falta en la obra algún índice de voluntad actualizadora, patente, por ejemplo, en las referencias a un insólito sondeo estadístico.

Hugo Benavente aplica con gran acierto a las pretensiones de acabar con el miedo un ritmo similar al corte de la zafra, y ésta es la única vinculación perceptible entre *Dos viejos pánicos* y el movimiento revolucionario de Fidel Castro. Por lo demás, la trama resulta tan abstrusa y esteticista como cualquier producción con prurito innovador surgida de un miembro de algún grupo teatral europeo de vanguardia. Hay resonancias múltiples: Ionesco, Beckett, Pinter, Albee... Dicen que Piñera escribió su pieza antes de conocer la producción de estos autores, pero el crítico ha de atenerse a los hechos. Y el hecho es que en Madrid se ha conocido su obra después de estrenadas *Las sillas*, *Esperando a Godot*, *Días felices*, *La colección* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Y suena a mimetismo lo que bien puede ser mera coincidencia.

La máxima calificación del espectáculo recae, merecidamente, en la tarea de los dos intérpretes—la peruana Betty Dávila y el chileno Rocco Petruzzi—y en la del director Hugo Benavente, chileno.

Los dos intérpretes dieron todo un curso de coordinación de movimientos, ritmo tonal, cadencia e inflexión de voces contrapuestas y, a la vez, complementarias, y mostraron estar en posesión de una inteligente suma de recursos expresivos—sin hacer el más ligero abuso de ellos—, que raramente alcanzan nuestros intérpretes. Por cierto, que muchos de éstos asis-

tieron al estreno. Es de esperar que algo hayan asimilado.

Hugo Benavente dirigió la obra—esta vez no puede escribirse «acción dramática»—con extraordinaria sensibilidad. Logró efectos enriquecedores del texto, que resulta clarificado también por su certero manejo de luces, claros y penumbras.

LA MASCARA DE ARLEQUIN

SELECCIÓN ANTOLÓGICA: Arlequín, el amor y el hambre. *Teatro Español.* Dirección: Ferruccio Soleri. Textos críticos y comentarios: Luigi Ferrante. Intérpretes: Ferruccio Soleri, Graziella Galvani y Marcello Bartoli. Fecha de estreno: 14 de enero de 1970.

En representaciones de tarde y noche de una sola jornada pasó fugazmente por Madrid ese prodigioso actor que es Ferruccio Soleri, quien, en compañía de Graziella Galvani y Marcello Bartoli, presentó un espectáculo sobre la historia de la máscara de Arlequín y de su predecesor Zanni, urdida mediante una antología de escenas del teatro veneciano de los siglos XVII y XVIII, desde textos anónimos hasta fragmentos de obras de Goldini. En Italia, y allí saben lo suyo sobre este personaje de la «commedia dell'arte», de tanta raigambre popular, consideran a Ferruccio Soleri como el mejor Arlequín de todos los tiempos. Su doble actuación en el Español evidenció las grandes cualidades históricas que posee y, si cabe, superó su tarea del teatro de la Zarzuela, cuando, en abril de 1967, con el *Piccolo*

Teatro de Milán, interpretó al protagonista de la comedia de Goldini Arlequín, servidor de dos amos.

Dado que la antología de textos era dicha por los actores en su idioma original—un italiano difícilmente comprensible por la abundancia de giros dialectales venetos—, Soleri pretende clarificar la historia de Arlequín con reiteradas y algo enfadosas intervenciones en castellano de un narrador que anticipaba el sentido de lo que íbamos a ver escenificado inmediatamente. Narración innecesaria—o, al menos, desmesurada—, aun cuando fuera ideada como una deferencia hacia los espectadores españoles.

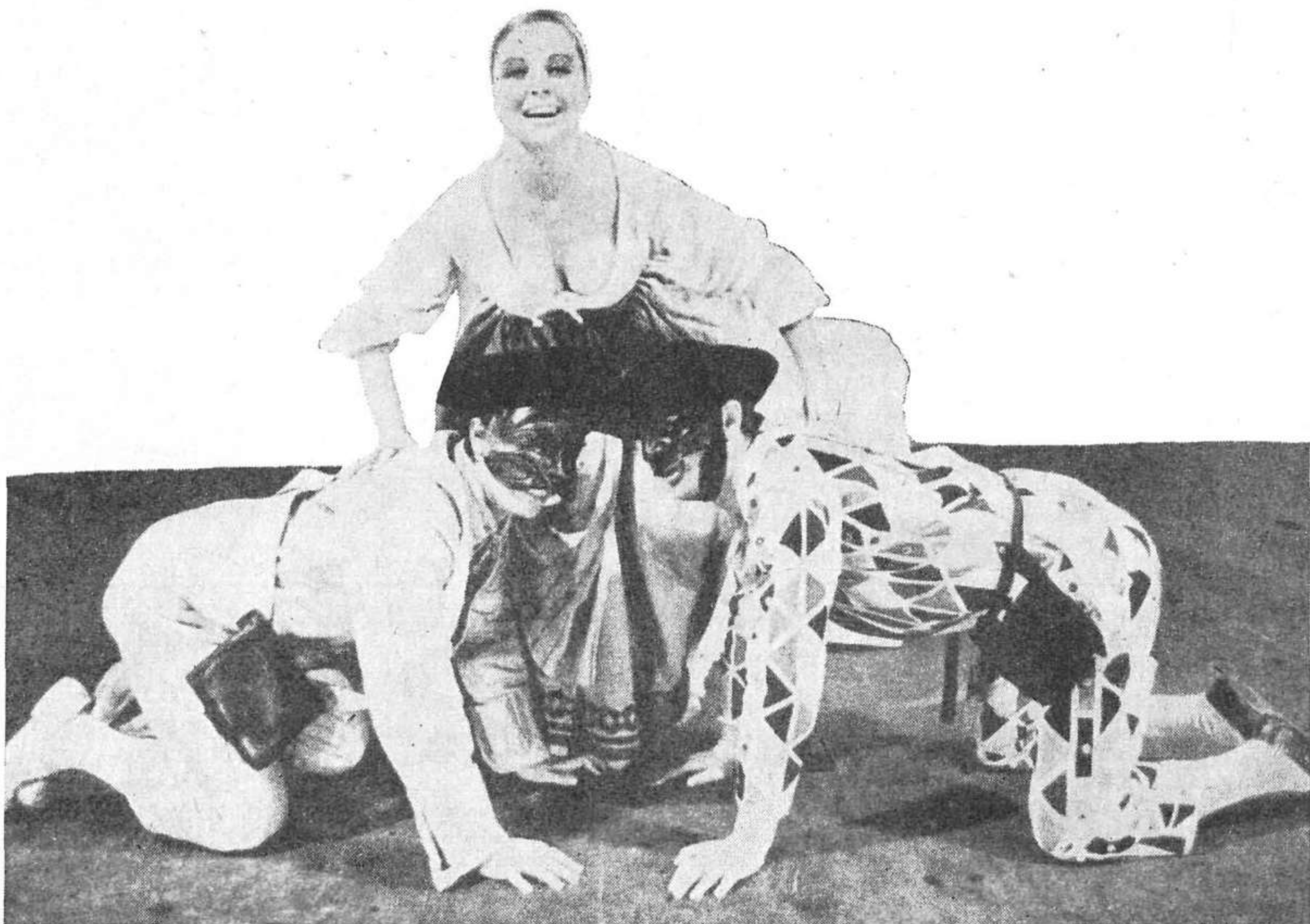
Pero, en las escenas teatrales propiamente dichas, Soleri y sus dos compañeros realizaron un trabajo de insólita perfección. Ferruccio Soleri es maestro consumado en quehaceres interpretativos: expresión corporal, agilidad pantomímica, vocalización diáfana, portentoso dominio del gesto y una voz matizadora hasta extremos inverosímiles, cualidad ésta última en la que no le anduvieron a la zaga Graziella Galvani y Marcello Bartoli.

Ferruccio Soleri ha dejado el *Piccolo Teatro de Milán* para constituir esta escueta compañía y, como dice Luigi Ferrante, autor de los textos críticos y comentarios, con ella «redescubrir a través del antiguo arte del recital a la italiana la fuerza, la verdad, la sustancia poética, democrática, de la risa».

Y todavía se queda corto Ferrante, pues omite otra faceta importantísima que se da en la historia de la máscara de Arlequín: autenticidad popular y, en consecuencia, dominio de la improvisación. En su escena mimica «Parodia de la mosca», Soleri hace un alarde de expresividad gestual que ni el mismo Marceau superaría.

En la antología de escenas de Arlequín, el amor y el hambre, se nos presenta al personaje impulsado por los dos sentimientos esenciales en el hombre y, por tanto, capaces de animar a la inexpresiva máscara. Y Arlequín es, sucesivamente, pícaro, enamorado, bullanguero, vergonzoso, cobardica, fanfarrón y un largo etcétera.

El espectáculo está melódicamente ilustrado con fragmentos musicales de Banchieri, Gasoldi, Vivaldi, Scarlatti, Corelli, Bach y anónimos del XVI, todos ellos cien por cien sugerentes.



PALMA-69, FESTIVAL DE TEATRO UNIVERSITARIO

En la sección «Al paño» del anterior número de LA ESTAFETA figuraba un avance informativo, con mención de grupos participantes, obras estrenadas y premios otorgados en el Festival «Palma-69», escuetamente.

Desde siempre he seguido con cuidadosa atención las actividades dramáticas de los universitarios, por entender que en los componentes de dichos grupos estriba la sola posibilidad de una formación cultural suficiente en los profesionales del teatro, pues no son pocos los que, descubierta su vocación en estos grupos, siguen en el teatro de por vida. Ahora mismo, buena parte de nuestros directores escénicos y no pocos intérpretes profesionales iniciaron su carrera en grupos universitarios y su ejecutoria ha contribuido a elevar el nivel medio cultural del teatro español contemporáneo.

De ahí la desilusionadora sensación que creó en el ánimo de los asistentes al Festival «Palma-69» la primera actuación, encomendada al Teatro Universitario «Alarife», de Burgos, no tanto por la escasa entidad dramática de la obra que montaron—*Mañana te lo diré*, de James Saunders—, sino por la carencia de talante innovador de que dieron muestras en su montaje. Tanto esta obra como la breve pieza de Jordi Teixidor *Un féretro para Arturo*, obligatoria para todos los grupos, fueron representadas por «Alarife» rutinariamente, más o menos como lo habrían hecho unos profesionales en agraz.

Nada más distante de los postulados que para los teatros universitarios experimentales había señalado en su pregon Alberto de la Hera, catedrático de la Universidad de Sevilla, que esta representación iniciadora del festival.

Afortunadamente, ya la segunda fecha dejó margen para criterios más optimistas. Y si es cierto que el *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero, resultaba demasiado estático, con frecuentes incursiones a la demagogia barata y excesivas reminiscencias brechtianas, también quedó perceptible la impecable coordinación del conjunto y su voluntad renovadora del teatro al uso. Con todo, el mejor tanto se lo apuntó este grupo en el insólito montaje que hizo de la obra obligatoria, en una tarea enriquecedora de las posibilidades del texto de Teixidor—bienhumorada sátira de las desmesuras publicitarias—, al extremo de que el Jurado concedió por unanimidad a su director, Juan Bernabé, el premio otorgado por *Yorick*, revista de teatro, a la mejor dirección escénica.

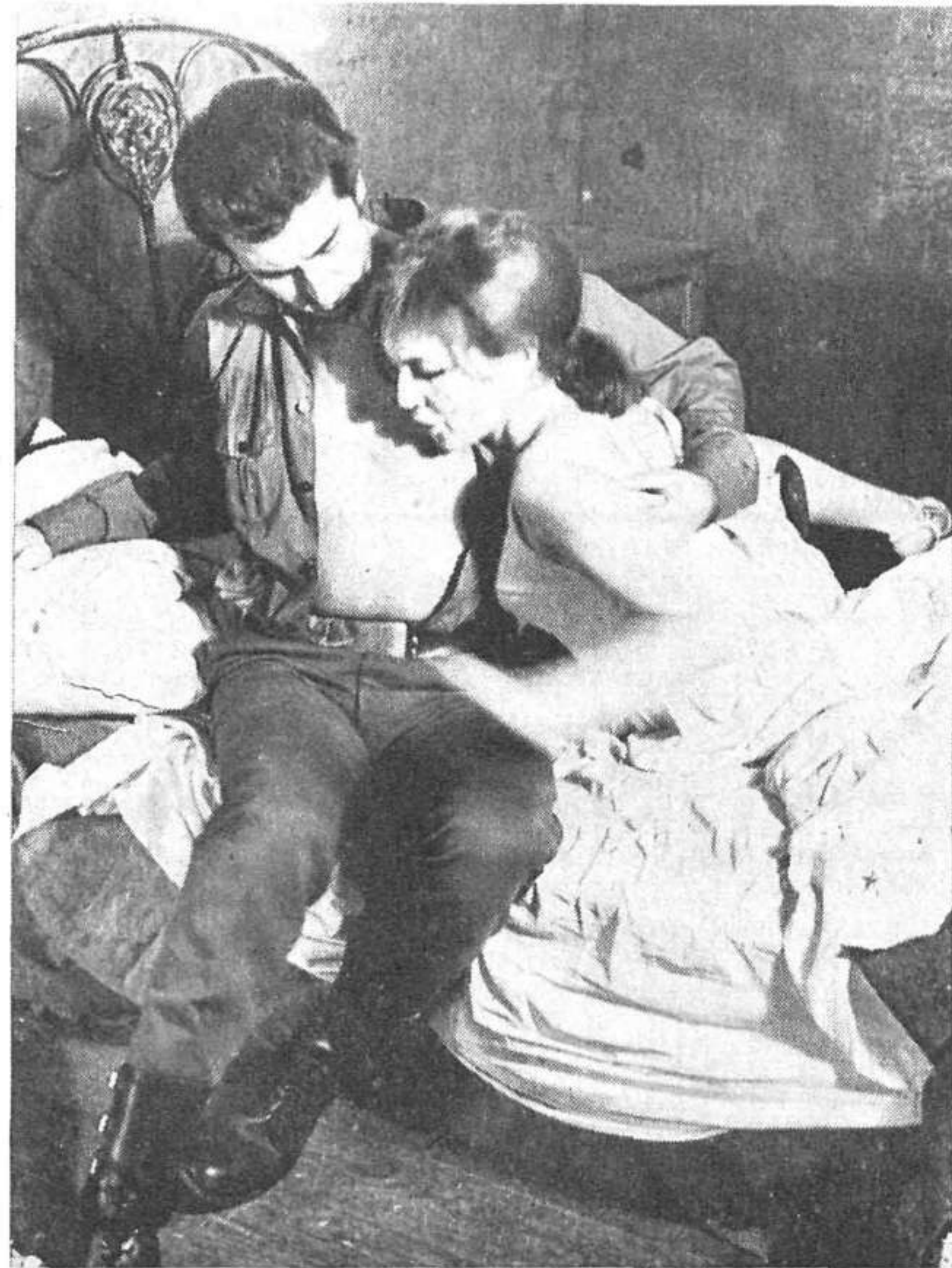
(Como miembro del Jurado, he de señalar que me pareció un hallazgo éste de la imposición de representar todos los grupos participantes un mismo texto, justamente en la medida en que demuestra la mayor o menor preparación para realizar un cesto utilizando idénticos mimbres, la capacidad «recreadora» del director y su ahondador entendimiento de la pieza cuyo montaje escénico se le encomienda.)

El Teatro Universitario de Murcia sostuvo el tono ya logrado por el festival con una obra titulada *Caprichos del dolor y de la risa*, adaptada por el director del grupo, César Oliva, en una inteligente fusión de textos de Cervantes—*La cárcel de Sevilla*—, Ramón de la Cruz—*Manolo*—y Valle-Inclán—*Las galas del difunto*—. Los componentes del grupo dieron muestras de su ductilidad histriónica al interpretar sucesivamente un entremés, un sainete y un esperpento, con perfecta adecuación interpretativa a las exigencias de cada género. Lógicamente, para ellos fue el premio que la Federación Española de Teatro Universitario otorga al mejor nivel medio de los cuadros participantes, además del correspondiente al mejor actor, para Esmeraldo Cano.

Finalmente, el Teatro Universitario de Cámara de la Facultad de Económicas de Barcelona eligió la obra más considerable de cuantas se representaron en el festival: *Los Cenci*, de Antonin Artaud. Drama áspero, difícil, en el que Mayte Soler obtuvo un descolante triunfo en su corporeización del personaje Beatriz, tanto por su temperamento como por una muy bien matizada voz.



AL PAÑO



«LA CASA DE LAS CHIVAS», AÑEJA

En el teatro Marquina se ha celebrado una conmemoración insólita: el 9 de enero de 1970 se cumplía el primer aniversario del estreno de *La casa de las chivas*, de Jaime Salom, que tuvo efecto en igual día del año pasado, y desde entonces ha venido representándose en dicho teatro ininterrumpidamente, incluso durante los meses estivales. La efemérides se celebró con unas palabras previas en las que Juan Ignacio Luca de Tena expresó su admiración hacia la obra y su autor y, después de la representación que convertía a *La casa de las chivas* en una pieza teatral añeja y el descubrimiento de una placa conmemorativa por Antolín de Santiago, subdirector general de Cultura Popular y Espectáculos, profesionales del teatro, amigos y compañeros del autor y personalidades de la vida cultural madrileña, se reunieron para compartir con

él su legítima alegría, a la vez que para reiterarle la enhorabuena por el Premio Nacional «Calderón de la Barca», que recientemente le ha sido otorgado por otra de sus obras: *Los delfines*.

La inusitada permanencia en cartel de *La casa de las chivas* ha motivado un trasiego de intérpretes. Así, a Terele Pávez y María José Alfonso—que estrenaron la pieza—han sucedido, en la representación añeja, Lina Canalejas y Mayte Brick. Igual ocurre con Juan Lizárraga y Manuel Garco. De los del estreno en el Marquina quedan Erasmo Pascual, Francisco Valladares, Manuel Torremocha, Lorenzo Ramírez y Mauricio la Peña. Más Enrique Navarro, ya presente y actuante en su estreno en Barcelona, que ha representado a su personaje más de 1.400 veces. Las emocionadas palabras de gratitud del autor tuvieron para él una especial mención.

200 REPRESENTACIONES DE «ROSAS ROJAS PARA MI»

El 8 de enero, la obra del irlandés Sean O'Casey *Rosas rojas para mí*, en adaptación española de Alfonso Sastre, llegó a su representación número 200 en el teatro Beatriz, donde estrenara esta versión fidelísima la compañía encabezada por María Luisa Merlo y Carlos Larrañaga, en excelente montaje de José María Morera. A raíz de su estreno mereció el casi unánime elogio de los críticos—el juicio crítico de LA ESTAFETA puede verse en su número 431—y uno de ellos, Antonio Valencia, escribiría: «De la suerte futura de esta obra esperamos deducir precisiones sobre la sensibilidad teatral y social». Superada la cota de las 200 representaciones, parece concluyente que el público madrileño ha dado respuesta positiva a las precisiones que el crítico solicitaba sobre el grado de su sensibilidad teatral y social.

«CONFIDENCIAS DE UN AUTOR»

La víspera de la conmemoración del Marquina también fue noticia Jaime Salom. En la Biblioteca Cultural Patronato de Montelar pronunció una conferencia sobre el tema *Confidencias de un autor*. Después de revisar las distintas facetas del teatro como hecho social y como actividad artística, Salom respondió a las preguntas que los concurrentes al acto le formularon.

«REQUIEM POR UN GIRASOL», EN EL ATENEO DE OVIEDO

En el Aula de Teatro del Ateneo de Oviedo, el pasado 9 de este mes, se representó la obra *Requiem por un girasol*, de Jorge Díaz, autor nacido en Argentina y nacionalizado chileno, hijo de padres españoles. La obra fue presentada por su autor.

SEGUNDO CENTENARIO BEETHOVENIANO

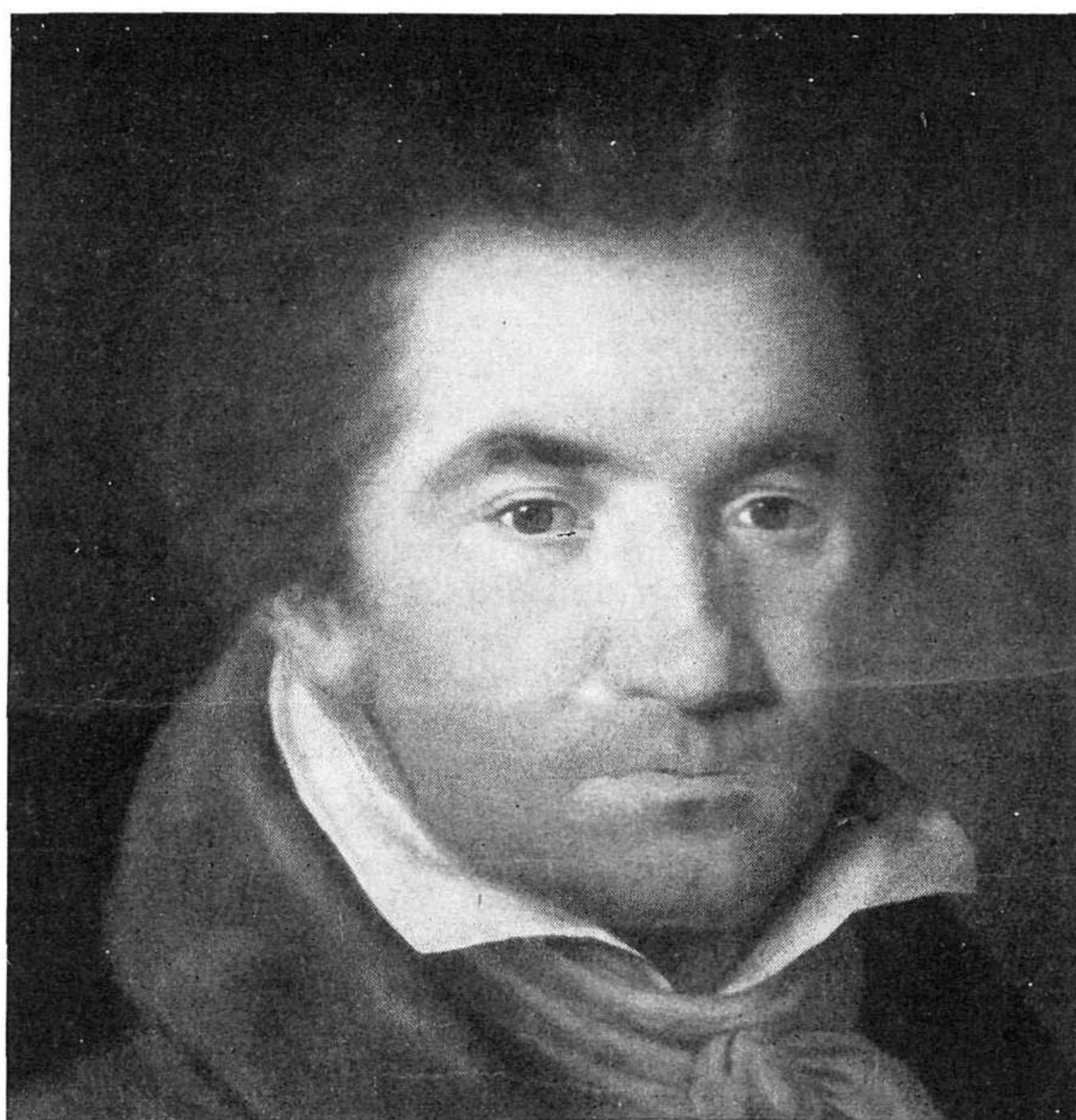
ESTAMOS ya en el año del segundo centenario del nacimiento de Beethoven, que se cumplirá fielmente el 16 de diciembre. Aún faltan unos meses, casi todo el año, pero saludar la entrada en 1970 con una referencia al tema parecía de obligación ineludible. No es posible dudar de que el nombre de Beethoven es, con la costumbre y el paso del tiempo, casi sinónimo de música, sea para valorarle en su justa medida, sea para tomarle como símbolo de una música a la que no todos son adeptos.

Los juicios calificativos están fuera de lugar; su carácter de casi sinónimo de música que acabamos de apuntar es la mejor prueba. Pero, precisamente por ello, su nombre, su figura y su música han sido protagonistas de mil historias a lo largo de estos años. Algunas permiten sacar valiosas consecuencias.

Mientras que para directores, músicos y aficionados tiene un determinado peso específico, existen

otras valoraciones bien lejanas. Dimitri Tiomkin, compositor dedicado a la música de películas, cuenta una anécdota sobre el «final feliz» de muchas de ellas y su aplicación del mismo criterio a la música que acompaña esas escenas: «La doctrina del final feliz también se aplica a la música, que ha de elevarse alegre y ruidosa en las últimas escenas y acompañando a la palabra "fin". En ocasiones he pensado y preparado finales suaves, un alejamiento de la melodía, pero esa música "pianissima" no se permitía. Para ellos, en Hollywood, el mejor ejemplo es Beethoven, que escribía finales ruidosos para sus sinfonías.» Digamos, pues, que hasta para los que no pretenden realizar una estimación de su música, Beethoven es ejemplo de «saber hacer» frente al público.

Es ejemplo en casi todos los campos, en los que se busca un término de comparación porque tal vez sea Beethoven el compositor por antonomasia. La idea del creador sinfónico se ha identificado con su



ROBERTO GERHARD

Nos llega la noticia de la muerte de Roberto Gerhard, y con ella el recuerdo de un modo de hacer música, típico de nuestro siglo con los cambios de tendencia que se han producido en los últimos cincuenta años.

Aunque de padre suizo, Roberto Gerhard hace en España, concretamente en Valls (Tarragona), el 25 de septiembre de 1896, y durante años va a ser un auténtico representante de la música española nacionalista. No es raro, porque sus maestros son Granados, en el piano, y Felipe Pedrell, en la composición. En cualquier caso la modificación de su línea y su ausencia posterior de España no van a cambiar determinados elementos españolistas, que perduran en su obra. Así, en 1941 escribirá un Don Quijote, y poco después, una «suite» de ballet que titula Alegrias.

Su contacto con Arnold Schönberg le despierta una curiosidad por otros estilos, y de su nacionalismo pasa a la dodecafonía, que cultiva a partir de entonces, conservando su personalidad, aunque liberándose del colorismo que preside la primera parte de su obra.

Roberto Gerhard pertenece al grupo de Adolfo Salazar, de Halffter, etc., o, mejor, a esa generación, y sus obras se mueven en un ancho campo de preocupación, que va desde la ópera al ballet, pasando por la música de cámara. En 1928 escribe un quinteto de viento, y en 1957, con concierto para arpa, cuerda y percusión. En 1941 compone su homenaje a Pedrell, bajo el título de Pedrelliana, y en 1957, su Noneto. Su ópera La Dueña data de 1947.

Una de sus obras más fundamentales es su concierto para violín y orquesta, escrito entre 1942 y 1945 para el Mayo Musical Florentino, en donde se estrenó en 1950. En esta ocasión se sirve de la música tonal y de la dodecafónica, y se debate aún en la batalla entre ambas tendencias, aunque resolviéndolo con su extraordinaria imaginación.

Hay mucho de español en la creación de Roberto Gerhard, y no sólo en su primera etapa. Repetiremos que su evolución es típica de su época, y que con él desaparece una figura de nuestra música que merece ser más conocida.

nombre en todo el mundo de la cultura occidental, del mismo modo que el de Velázquez se identifica con la pintura entre nosotros. Es un hecho en el que sus cualidades no son la única motivación, sino punto de arranque.

Beethoven, con su posición de iniciación del Romanticismo, se sitúa como comienzo de una etapa, al igual que Goethe en la Literatura, que va a perfilar los gustos y las aficiones de casi dos siglos. La gran salvación de Beethoven está precisamente en ser el iniciador, sobre todo ahora en que poco a poco, sin que la mayoría lo perciba, se empieza a desmoronar el gran siglo del Romanticismo para sustraernos de sus imposiciones más que prolongadas, o mejor, prolongadas hasta términos de limitación. Beethoven queda al frente, enraizado con el XVIII, en un extraordinario equilibrio. Así, no le afecta ser el símbolo de la idea romántica, de la música de «pelo largo», como definen los ingleses a la «de conciertos», según una imagen de la que es protagonista. Cabe esperar, por tanto, que la caída de la música romántica del primer plano

del interés no le arrastre con el grupo de nombre que irán—de hecho ya lo están—desapareciendo de los programas. En esta supervivencia reside otra de sus valoraciones que, a nuestro entender, no había entrado aún en juego, porque se le ha estimado como al margen de toda posibilidad de reconsideración.

En el segundo centenario de su nacimiento vemos que después de una etapa de «neoclasicismo», que nos llegó como «pastiche» y no como auténtico renacimiento, se ha producido un auténtico sentido de reconsideración de la música barroca. Se ha acudido a ella como en un deseo de liberación de otro barroquismo: el sinfónico, que se derivó de Wágner. En realidad no ha sido sino una tendencia a una consideración más «purista» de la música por sí misma, sin adjetivos literarios, en un camino que prepararon en teoría compositores como Falla, con el «Retablo» o el «Concierto para clavicembalo», o Stravinsky, con su «Octeto». Beethoven, iniciador romántico, pero con elementos del XVIII, se conserva un poco al margen de la batalla de las tendencias.

LOTERIA

Pueden
jugar

(viene de la pág. 2)

suspender, en su caso, el pago de los plazos que en cada momento hubiese remanentes, si estimase adecuado adoptar tal medida atendido el curso que siga el trabajo correspondiente.

Terminación de los trabajos. Su propiedad.—Los trabajos objeto de la beca se presentarán totalmente terminados al Consejo de Patronato antes del día 31 de mayo de 1971. La propiedad de los trabajos pertenecerá a sus respectivos autores, quienes no podrán publicarlos total o parcialmente sin autorización expresa de la Fundación.

La Fundación se reserva el derecho de proceder a la publicación total o parcial de dichos trabajos, anunciando a los autores el ejercicio de tal derecho.

Incidencias.—El Consejo de Patronato podrá introducir en la reglamentación de las becas las variaciones que aconsejen las circunstancias, así como resolver, sin ulterior recurso, todas las incidencias que ocurran.

V CONCURSO DE POESIA «FLOR DE ALMENDRO»

BASES

★ Podrán concurrir todos los poetas de habla española y portuguesa, en sus lenguas respectivas.

Todos los poemas serán inéditos, escritos a máquina, en folio, a doble espacio y por triplicado.

Los originales tendrán una extensión máxima de 150 versos. El tema de los originales será *El almendro*.

Los trabajos se enviarán bajo lema y por el sistema de plica.

El plazo para la admisión de originales terminará el 1 de febrero de 1970, admitiéndose aquellos que hubiesen sido depositados en Correos en fecha anterior; deberán enviarse al Ayuntamiento de La Fregeneda, haciendo constar en el envío «Para el V Concurso de Poesía "Flor de Almendro"».

Se concederán los siguientes premios:

Almendra de Oro y 10.000 pesetas, que otorgará el excelentísimo señor gobernador civil de la provincia.

Almendra de Plata y 3.500 pesetas, que otorgará el Ayuntamiento de La Fregeneda.

Almendra de Plata y 1.500 pesetas al poema de autor portugués que resulte elegido de entre los concursantes.

Premio especial de 1.000 pesetas de la comarca El Abadengo reservado única y exclusivamente para todos los poetas residentes o nacidos en dicha comarca, que deberán acreditarlo si resultaren premiados.

Este premio especial versará necesariamente sobre el tema *La Fregeneda y el almendro*.

Cumplíndose con este concurso los cinco años de su celebración se instituye el Almendra de Brillantes, que será otorgado al autor del poema que resulte elegido de entre los cinco ganadores de los distintos concursos, o sea los cuatro anteriores más el actual.

Todos los premiados, asimismo, recibirán un diploma acreditativo.

El jurado estará compuesto por personalidades de las artes y las letras. El fallo será publicado en la prensa nacional antes del 20 de febrero de 1970 y será debidamente comunicado a los autores premiados; obligándose el poeta que haya obtenido el primer premio a leer su trabajo en la Fiesta del Almendra que se anunciarán oportunamente.

Los originales premiados quedarán en propiedad del Ayuntamiento de La Fregeneda.

Los trabajos no premiados podrán ser retirados personalmente por sus

III PREMIO INTERNACIONAL DE POESIA «ALAMO»

BASES

★ 1.^a Podrán optar al premio establecido todos los poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los libros vengan escritos en castellano.

2.^a Los envíos totalmente originales e inéditos serán de una extensión mínima de cuatrocientos versos y máxima de ochocientos; deberán remitirse por triplicado.

3.^a El procedimiento de remisión será el habitual de «plica» y el plazo de admisión se fija desde la publicación de estas bases hasta el 15 de marzo de 1970.

4.^a Los trabajos, escritos a máquina, en folio y a dos espacios, deberán ser remitidos a «Alamo», Plaza del Caudillo, 1, Salamanca, con la indicación en el sobre de «Para el III Premio Internacional de Poesía Alamo».

5.^a Se establece un único premio de 50.000 pesetas para el libro. El tema será de libre elección de los autores, como asimismo la métrica y forma de su contenido.

6.^a El Premio será fallado por un jurado, cuyos nombres se harán públicos cuando se dé a conocer el fallo. El resultado del mismo se dará a conocer por la Prensa Nacional antes del 30 de abril de 1970.

7.^a El libro premiado, además del premio en metálico, será editado en la colección de Poesía «Alamo», recibiendo el autor un número de ejemplares no inferior al 30 por 100 de esta primera edición y quedando obligado el mismo en siguientes ediciones a indicar el Premio obtenido en este Concurso.

Asimismo será incluido en la «Colección Alamo» el libro finalista, que gozará de los mismos beneficios que el libro premiado, excepto el premio en metálico.

8.^a Los trabajos no premiados serán destruidos a los dos meses siguientes del fallo del concurso. Sus autores o personas en las que deleguen podrán retirar los trabajos en la sede de recepción de los mismos.

No existirá correspondencia en torno al Concurso. El fallo del Jurado será inapelable.

autores o persona debidamente autorizada por escrito en la Secretaría del Ayuntamiento de La Fregeneda.

REGLAMENTO DEL CONCURSO PARA LA CONCESION DE LOS PREMIOS «LAZARILLO» 1970

★ Al objeto de estimular la producción nacional de buenos libros destinados al público lector infantil, el Instituto Nacional del Libro Español convoca un concurso, patrocinado por los Ministerios de Educación y Ciencia y de Información y Turismo, para la concesión de los Premios «Lazarillo» en el próximo año 1970, a las mejores obras infantiles escritas en cualquiera de las lenguas españolas y destinadas especialmente a lectores de menos de diez años.

Los premios serán los siguientes: Premio «Lazarillo» para escritores, dotado con 50.000 pesetas, para el autor del texto de más alta calidad literaria de un libro infantil inédito, o que haya sido publicado por primera vez, entre el 1 de enero de 1968 y el 31 de diciembre de 1969. La extensión mínima de los textos

CONCURSO INTERNACIONAL "DIMITRI MITROPOULOS" PARA DIRECTORES DE ORQUESTA

Tendrá lugar en Nueva York, entre el 12 y el 25 de este mes de enero, tomando como base las siguientes reglas:

1. En el certamen pueden competir directores de cualquier nacionalidad, de veinte a treinta y tres años de edad.

2. Los candidatos deberán obtener la aprobación de su respectivo país, otorgada bien por un organismo cultural oficial o por una institución pública o privada con autoridad en materia musical.

3. Junto con la solicitud, los aspirantes deben enviar un breve resumen biográfico indicando sus antecedentes musicales, experiencia como director de orquesta, escuelas de música a las que haya asistido, comentarios de prensa sobre sus más importantes actuaciones como director y dos cartas de recomendación de reconocidas personalidades musicales.

4. La solicitud debe enviarse antes del 1 de diciembre de 1969, y debe venir acompañada de una copia certificada de la partida de nacimiento del candidato o de algún otro documento equivalente.

5. Las solicitudes serán revisadas por la Secretaría del concurso, y este organismo emitirá una resolución definitiva sobre la aceptación del solicitante.

6. Los aspirantes deben enviar cuatro fotografías, dos de tamaño pasaporte y dos en papel brillante de 5x7 pulgadas, y un cheque o giro bancario por valor de diez dólares como cuota de inscripción. Esta cuota no será reembolsable.

7. Todos los candidatos deben poseer un buen conocimiento práctico del idioma inglés.

8. Los ganadores del primer premio del «Concurso Mitropoulos» no podrán participar otra vez, y aquellos que ya hayan competido en otras dos ocasiones tampoco podrán tomar parte en este certamen.

En vista de que los patrocinadores del concurso tienen profundo conocimiento del papel vital de las Naciones Unidas, se hace un llamado especial a todos los países miembros de la misma, a fin de lograr la participación de sus concursantes, y se les invita a enviar a todas las audiciones a una persona con autoridad en materia de música para que actúe en calidad de observador oficial.

Las solicitudes o cualquiera otra información adicional pueden obtenerse escribiendo a la Dimitri Mitropoulos International Music Competition.

Premios.—Los ganadores del primer premio recibirán: La Medalla de Oro

Mitropoulos. La suma de 5.000 dólares en efectivo, y participarán en el concierto de gala, que tendrá lugar el miércoles 28 de enero de 1970, en el Centro Lincoln, donde dirigirán la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Los tres ganadores del primer premio serán nombrados subdirectores de la Filarmónica de Nueva York en la temporada 1970-71.

El segundo premio consistirá en: La Medalla de Plata Mitropoulos, y la suma de 2.500 dólares.

El tercer premio incluirá: La Medalla de Bronce Mitropoulos y un premio, en efectivo de 1.000 dólares.

II CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLIN JEAN SIBELIUS

En noviembre y diciembre de 1970 se llevará a cabo, en Helsinki, el II Concurso Internacional de Violín, en el cual podrán competir violinistas no mayores de treinta y dos años. El jurado seleccionará 20 semifinalistas y ocho finalistas, que se disputarán premios por valor de 700 a 3.000 florines finlandeses. Los interesados deben escribir a Concours Sibelius, 9, P. Rautatiekatu, Helsinki, 10, Finlandia.

CONCURSO DE COMPOSICION OSCAR ESPLA

La ciudad de Alicante, España, organiza un concurso internacional de composición, que se disputará el «Premio Oscar Esplá 1970», dotado de premios por valor de 250.000 pesetas. La obra exigida debe ser del género sinfónico, con una duración de quince a veinticinco minutos. Las inscripciones se cierran el 15 de marzo de 1970. Para información más detallada escribir a la Secretaría del Ayuntamiento, Alicante, España.

V CONCURSO INTERNACIONAL "GEORGE ENESCU"

Del 5 al 20 de septiembre de 1970 tendrá lugar en Bucarest, Rumania, el V Concurso Internacional George Enescu, en el cual pueden participar violinistas, pianistas y cantantes de uno y otro sexo, no mayores de treinta y tres años. Las inscripciones se cierran el 1 de mayo de 1970. Los interesados en obtener las reglas del concurso, el repertorio exigido y demás requisitos, deben escribir a The Secretariate of the International Competition and Festival «George Enescu», 1, Stirbei Voda Street, Bucharets, Socialist Republic of Rumania.

que opten a este premio será de 4.000 palabras. El texto puede incluir una o varias narraciones aunque sean independientes.

Premio «Lazarillo» para ilustradores, dotado con 40.000 pesetas, para el autor de las mejores ilustraciones de un libro infantil inéditas o bien publicadas dentro del mismo plazo. El número mínimo de ilustraciones que se admite para cada obra será el de ocho, excluidas viñetas y capitulares.

Premio «Lazarillo» para editores, que consistirá en una Mención Honorífica que se concederá al editor español que presente el mejor conjunto de obras infantiles publicadas desde el 1 de enero de 1968 hasta el 31 de diciembre de 1969, teniendo en cuenta la calidad de las obras (texto e ilustraciones), la pulcritud de la presentación y la originalidad de la producción.

Los premios serán concedidos en los primeros días del mes de junio de 1970, coincidiendo con la celebración de la Feria Nacional del Libro.

Una misma obra podrá optar a los tres premios simultáneamente; sin embargo, no podrán optar a los mismos aquellas obras que ya hubieran obtenido alguno de los premios «Lazarillo».

Los premios son independientes entre sí. Para la adjudicación de cada uno de ellos habrá un jurado designado por la Comisión de Literatura Juvenil e Infantil del Instituto Nacional del Libro Español. Las decisiones de los jurados serán inapelables. El concurso no podrá quedar desierto ni se podrán dividir los premios.

Los concursantes a cualquiera de estos premios deberán remitir al Instituto Nacional del Libro Español, Ferraz, 11, Madrid (8), antes del día 31 de mayo de 1970, tres ejemplares de cada una de las obras con que deseen concursar, si es para el de escritores; un ejemplar, si se presenta al de ilustradores o al de editores, indicando expresamente el premio a que optan.

Los originales literarios inéditos deberán ser presentados en galeradas o mecanografiados a dos espacios. Cuando se trate de originales escritos en cualquiera de las lenguas regionales españolas, los concursantes deberán acompañar, además, el texto mecanografiado con la correspondiente traducción en lengua castellana.

De las ilustraciones inéditas, deberá presentarse el original, al que se acompañará el texto literario correspondiente o bien un resumen del mismo. De las ilustraciones ya publicadas podrán presentarse, además de la correspondiente obra impresa, los originales de las ilustraciones, con el fin de que el jurado pueda apreciar mejor su calidad artística.

En el caso de que una misma obra concurre a más de un premio, se enviará un número de ejemplares en consonancia a cuanto se establece en los párrafos primero y segundo de este mismo artículo.

NOVELA, CUENTO Y POESÍA

CERTAMEN III SEMANA CULTURAL BARBASTRENSE

★ La Delegación de Cultura del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad de Barbastro, convoca un certamen literario para celebrar la III Semana Cultural Barbastrense, que tendrá lugar en la segunda quincena del mes de abril de 1970, de acuerdo con los siguientes premios y bases:

Premio «Hermanos Argensola», dotado con 2.000 pesetas para el mejor soneto dedicado a Nuestra Señora de El Pueyo.

Dos premios, de 3.000 pesetas el primero y de 2.000 el segundo, para cuentos o narraciones cortas breves de tema libre, de extensión no superior a cinco folios.

Dos premios, de 4.000 pesetas el primero y de 2.000 el segundo, para

artículos o reportajes periodísticos publicados en cualquier periódico o revista nacional, en el período comprendido entre mayo de 1969 y el 15 de febrero de 1970, que traten temas relacionados con Barbastro.

Premio de 6.000 pesetas para un cortometraje en color o blanco y negro, filmado en película de ocho milímetros, sobre tema relacionado con una ruta turística o zona de influencia de Barbastro, basándose en el lema «... Y de Barbastro, al Pirineo».

Premio «Altoaragón», dotado con 3.000 pesetas, para el mejor cuento o narración breve, de extensión no superior a cinco folios, escrito en lenguas aragonesa o ribagorzana, en cualquiera de sus variedades locales.

Premio de 500 pesetas para el mejor soneto sobre Nuestra Señora de El Pueyo para autores menores de dieciocho años.

Dotado con 40.000 pesetas y denominado «Ciudad de Barbastro» para novela corta, con una extensión mínima de ochenta folios y máxima de ciento veinticinco. A este premio pueden concurrir escritores españoles o hispanoamericanos ya sean noveles o consagrados y hayan ganado otros premios literarios. No obstante la novela, de tema libre, habrá de ser rigurosamente inédita.

La novela premiada será publicada por el Ayuntamiento de Barbastro y el autor galardonado no percibirá los derechos de la primera edición.

En el caso de hacerse ediciones sucesivas, el autor percibirá los derechos a razón del 10 por 100 sobre el precio de venta de los ejemplares vendidos. Si alguna de las novelas finalistas, a juicio del Jurado, mereciese ser publicada, el Ayuntamiento de Barbastro tendrá opción preferente para la adquisición de los derechos de edición, liquidando al autor a razón del 10 por 100 de los vendidos.

La novela y los trabajos que concurren a cualquier premio deberán ser absolutamente originales e inéditos y no haber concurrido a ningún otro certamen similar.

Salvo el premio especial «Altoara-

gón» todos los demás, incluida la novela, estarán redactados en lengua castellana.

Deberán estar escritos a máquina, a doble espacio, por una sola cara, y presentarse en ejemplar triplicado.

Todos los trabajos, incluida la novela, no irán firmados por el autor y sí contrasignados por un lema o seudónimo, el cual, junto con el título de la obra, se escribirá en sobre aparte, cerrado y lacrado, y en cuyo interior se incluirán los datos personales del autor, indicándose nombre, apellidos, domicilio y localidad de residencia. Los trabajos periodísticos podrán ir firmados o con seudónimo, según se hayan publicado, y en este caso se acompañará en plica aparte, cerrada y lacrada, los datos personales del autor, igual que se indica para los demás trabajos. Se hará constar también la fecha y el título de la publicación en que fueron insertados.

La novela y los trabajos que optan a los demás premios deberán enviarse antes del día 15 de febrero de 1970 a la siguiente dirección: «Certamen Literario de la III Semana Cultural. Casa de la Cultura. Calle Argensola. Barbastro (Huesca). España».

Salvo el premio de novela corta, los demás podrán declararse desiertos si así lo considera oportuno el Jurado, siendo la dotación indivisible. El fallo del Jurado será inapelable y se hará público en la cena y velada literaria que se celebrará para clausurar la III Semana Cultural Barbastrense en la fecha que oportunamente se anunciará.

Cada autor podrá optar a cualquiera de los premios que se convocan con cuantas obras quiera.

Una semana antes del fallo definitivo, se harán públicos por los medios informativos que se consideren oportunos los lemas y seudónimos de los trabajos seleccionados para la final.

Los trabajos premiados quedarán de propiedad y libre disposición del Ayuntamiento de Barbastro que los utilizará para los fines que crea oportunos. Los no premiados podrán ser retirados por los intere-

sados. Los que no se reclamen pasados dos meses serán destruidos. La entrega de premios tendrá lugar en el curso de la cena literaria antes mencionada en el caso de que los ganadores asistan a ella; de no ser así se remitirán por giro postal.

Participar en este certamen equivale a aceptar las bases. No se mantendrá correspondencia alguna sobre el mismo, a excepción de facilitar las bases a quien las solicite, pudiéndolo hacer en la Casa de la Cultura, calle Argensola, Barbastro.

EDITORIAL «LOS AMIGOS DEL LIBRO» SEGUNDO CONCURSO NACIONAL DE NOVELA «ERICH GUTTENTAG»

★ Editorial «Los Amigos del Libro», en su propósito de estimular, incrementar y difundir la producción literaria boliviana, convoca al Segundo Concurso Nacional de Novela «Erich Guttentag», que se regirá por las siguientes bases:

1. El certamen se limita a obras inéditas en el género de novela.

2. Podrán intervenir en el concurso los escritores bolivianos y los extranjeros con residencia de dos años en el territorio, anterior a la publicación de las presentes bases.

3. Los originales de las obras serán entregados o remitidos en cinco ejemplares, mecanografiados a doble espacio y en una sola cara, al domicilio de la Editorial, en Cochabamba, avenida Perú, 3.712, o Casilla 450. En La Paz, calle Mercado, 1.307, o Casilla 1.548. Vendrán suscritos con seudónimo, acompañados de un sobre cerrado con la identificación y la dirección postal del autor. En la cubierta que contenga los originales se inscribirá la leyenda: «Para el Concurso Nacional de Novela "Erich Guttentag"».

4. El Jurado calificador estará compuesto por personalidades literarias y críticos cuya nómina se informará públicamente un mes antes de cerrado el plazo de admisión.

5. El plazo de admisión quedará cerrado el día 31 de marzo de 1970, debiendo darse a conocer el fallo del Jurado el día 15 de julio del mismo año. La entrega del premio se hará en acto especial con ocasión de celebrarse la efemérides patria en 1970.

6. El Jurado se reserva el derecho de declarar desierto el concurso y de formular hasta tres recomendaciones, sea concedido o no el premio. Sin embargo, los concursantes podrán optar solamente a éste, renunciando al beneficio de aquéllas.

7. El premio único se fija en la suma de 12.000 pesos bolivianos, la cantidad de 50 ejemplares gratuitos de la obra publicada en una edición que no exceda de 2.000 ejemplares y el correspondiente diploma.

8. El autor premiado cederá sus derechos sobre la primera edición en favor de la Editorial «Los Amigos del Libro», la cual decidirá todas las características y modalidades de la edición, que imprimirá a sus expensas. Asimismo concederá opción a la Editorial para futuras ediciones mediante contrato que se acordará libremente entre partes.

9. En el caso de las obras recomendadas por el Jurado, la Editorial tendrá opción preferente para publicarlas, reconociendo a sus autores un 10 por 100 como derechos sobre el precio de venta al público, de acuerdo a normas usuales.

10. Una vez presentados los originales, sus autores no podrán retirarlos ni renunciar al certamen.

11. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presen-

PREMIO TAURUS

★ Declarado desierto el Premio Taurus para 1968, por decisión del jurado compuesto por don Américo Castro, don Pedro Laín Entralgo, don Francisco Ynduráin, don José María Martínez Cachero, don Emilio Alarcos Llorach, don Gerardo Diego y don Alonso Zamora Vicente, y que correspondía a un «estudio histórico o crítico sobre un tema de literatura española o hispanoamericana», vuelve a convocarse sobre el mismo tema y de acuerdo con las siguientes bases:

- 1.^a La cuantía del premio será de 500.000 pesetas.
- 2.^a Con independencia de la cantidad concedida a la obra premiada, Taurus Ediciones contratará con el autor su edición por el número de ejemplares que la Editorial estime conveniente y cuyos derechos de autor (el 10 por 100 sobre el precio de venta al público) le abonará de acuerdo con la siguiente fórmula: el 25 por 100 a la salida del libro al mercado y el resto en liquidaciones semestrales según las ventas realizadas. Para los demás efectos de contratación regirán las normas usuales.
- 3.^a El examen de originales y fallo del premio estarán encomendados a un jurado de especialistas que se dará a conocer en su día.
- 4.^a Taurus Ediciones tendrá opción preferente para la edición de todos los originales presentados al concurso, en las condiciones previstas en la base 2.^a
- 5.^a Podrán concursar al Premio Taurus autores de cualquier nacionalidad, siempre que se trate de libros totalmente inéditos y escritos originalmente en castellano.
- 6.^a De cada obra optante, el autor presentará original y dos copias, en hojas de 27,5 x 12,5 cm., mecanografiadas a dos espacios por una sola cara, haciendo constar su nombre, apellidos y dirección.
- 7.^a Los originales tendrán un mínimo de 200 hojas sin límite máximo de extensión, y estarán totalmente dispuestos para la imprenta, sin que necesiten retoques ni adiciones que retrasen su publicación inmediata.
- 8.^a Los originales para esta convocatoria especial se enviarán a Taurus Ediciones, S. A., Plaza del Marqués de Salamanca, 7, Madrid-6 (España), antes del 28 de febrero de 1970, indicando: «Para el Premio Taurus de Libros de Ensayo».
- 9.^a El fallo será hecho público el 15 de mayo de 1970.
10. El hecho de presentarse a este concurso y recibir comunicación de haber sido admitida su obra supone la aceptación total de estas bases por parte del concursante.

JUGANDO AL AJEDREZ

(Viene de la pág. 40.)

uso del francés **chantage**, por otra parte ya españolizado en **chantaje**, con todas sus consecuencias no lingüísticas precisamente.

El **Juego de Damas**, tan popular como el Ajedrez, que es, evidentemente, su base, aportó **damero**, sustituyendo a **tablero**, en nuestros días renovado en popularidad, mayor que la del juego, por la gran actriz y escritora Conchita Montes, que, con «El Damero Maldito», de **La Codorniz**, ha sabido crear un divertido pasatiempo; **pie de gallo**, que es uno de los lances del juego; **forzosa**, con esta nueva acepción, que se aplica a una dama situada en otro lance del juego, en su versión española; dama **secreta**, la que

se da por partido al que gana menos; **coronar**, que es poner una pieza sobre otra, cuando ésta llega a ser dama **coronada**, equivalente a reina; sustituir a ajedrezado por «dibujo de **damas**», mas no **damero** en las telas y ornamentaciones, y, en fin, **acochinar**—derivado seguramente de **acoquinar**, «meter en la cocina», por generalización «en un rincón», y no de **acochinar**, matar como a un cochino, degollándolo, aunque así lo piensa el **Diccionario** oficial—, es decir, encerrar o inmovilizar un peón, que por ello se llama en algunos lugares de Hispanoamérica, **chancho** o cochino, **cerdo**, cuando sin duda ya se había veri-

ficado la transmutación aludida—**acoquinar**, **acochinar**—y se dio al sustantivo obligado su equivalencia dialectal.

De otros juegos, variantes del **Ajedrez**, a través del **Juego de las Tablas Reales** y de **Juego de Damas**, sólo han perdurado sus nombres y ejercicio: **Chaquete**—del francés **jacquet**, según el **Diccionario** académico, aunque me parece que procediendo anteriormente de **jaque**, por ser el final del juego—, que probablemente siguió la trayectoria del juego en España-Francia-España, como más de una cosa de las que se tienen por francesas; **Andarraya**, que sustituía las piezas de las damas por piedras, amén de otras variaciones; **Tres en raya**, **Asalto**, **Bisbis**, **Ganapierde**, en que gana el que logra perder todas las damas, lo cual dio lugar a recrear el juego de Damas normal, con alguna diferencia y el nombre de **Ganagana**, y algún otro juego, quizá, que ahora no recuerdo.

Y basta ya para que el lector no me dé **jaque mate** por pesado.

tados. Aquellos que no fueran premiados se devolverán a sus autores con posterioridad a la entrega del premio. La editorial no se responsabiliza por extravíos en el servicio de Correos, pero hará las devoluciones mediante paquetes certificados.

12. La sola presentación de originales somete a los autores a cumplir las presentes bases.

IV BIENAL INTERNACIONAL UNIVERSITARIA IBIZA, 1970 ESPAÑA

★ Participantes: Los estudiantes a nivel universitario, técnico o similar, así como los graduados que hubieran finalizado sus estudios a partir de 1966.

Todas las personas que se encuentren adscritas o formen parte de círculos artísticos, centros culturales o similares, de edades comprendidas entre los diecisiete y treinta años.

Modalidades: Se admitirán obras de arquitectura, dibujo, escultura, grabado y pintura.

Las obras de arquitectura deberán ser proyectos sobre construcciones ideales, acompañados de sus correspondientes maquetas, enclavados en lugar de libre elección. Las obras de dibujo, escultura, grabado y pintura serán de tema, material, ejecución y tamaño libres, debiendo ir convenientemente enmarcadas para su exposición los dibujos, grabados y pinturas.

Envío y recepción: Todas las obras deben remitirse a partir del 20 de diciembre de 1969 y hasta el 20 de febrero de 1970 a:

Oficina Permanente de la Bienal. Plaza de España, 1. Ibiza (Baleares), España.

Las obras deberán ir convenientemente identificadas, adjuntándose a cada una de ellas una ficha en que conste el nombre y edad del autor, su domicilio y nacionalidad, así como los estudios o grado académico que posean. Los concursantes remitirán fotografías de sus obras (tamaño 18 x 24 cm.), así como una fotografía personal (tamaño postal), con destino al catálogo oficial de la Bienal.

Cada concursante podrá presentar un máximo total de cuatro obras. Las obras remitidas por los comisarios nacionales de la Bienal en cada país están considerados como envío oficial y serán expuestas en su totalidad.

Las obras remitidas por sus auto-

res directamente serán sometidas a una selección previa por la comisión designada al efecto.

Exposición: Los envíos oficiales y las obras seleccionadas formarán la exposición de la Bienal que será abierta al público en Ibiza, en la primavera de 1970, permaneciendo la muestra en la isla hasta otoño. Una selección de las obras expuestas en Ibiza será posteriormente montada en otras ciudades.

Jurado y premios: El jurado determinará la concesión de los premios oficiales de la Bienal, pudiendo declarar desierto aquellos que estime conveniente. Su fallo será inapelable y se dará a conocer en el acto de inauguración de la Bienal. Las obras premiadas quedarán de propiedad de la Bienal, y serán cedidas al Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.

Los premios oficiales serán:

Gran premio de la Bienal: Medalla de oro y 35.000 pesetas.

Primer premio de arquitectura: Medalla de oro y 25.000 pesetas.

Primer premio de dibujo: Medalla de oro y 15.000 pesetas.

Primer premio de escultura: Medalla de oro y 25.000 pesetas.

Primer premio de grabado: Medalla de oro y 15.000 pesetas.

Primer premio de pintura: Medalla de oro y 25.000 pesetas.

Segundo premio de arquitectura: Medalla de plata y 15.000 pesetas.

Segundo premio de dibujo: Medalla de plata y 10.000 pesetas.

Segundo premio de escultura: Medalla de plata y 15.000 pesetas.

Segundo premio de grabado: Medalla de plata y 10.000 pesetas.

Segundo premio de pintura: Medalla de plata y 15.000 pesetas.

Tercer premio de arquitectura: Medalla de bronce y 5.000 pesetas.

Tercer premio de dibujo: Medalla de bronce y 5.000 pesetas.

Tercer premio de escultura: Medalla de bronce y 5.000 pesetas.

Tercer premio de grabado: Medalla de bronce y 5.000 pesetas.

Tercer premio de pintura: Medalla de bronce y 5.000 pesetas.

El jurado podrá determinar la concesión de menciones honoríficas. Serán concedidos otros premios otorgados por entidades, fundaciones o particulares determinados por sus propios jurados. Las obras que obtengan dichos premios pasarán a formar parte de la colección de la Bienal y serán cedidas al Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.

Todos los premios serán entregados en Madrid, con motivo de la inauguración de la exposición antológica de la IV Bienal, en la primavera de 1971.

Devolución de las obras: Finalizadas las exposiciones de la Bienal, podrán ser retiradas las obras pre-

sentadas por sus autores o persona autorizada, gestionando la oficina permanente de la Bienal su retorno por expreso encargo y cuenta de los autores.

Transcurrido un año sin haber sido retiradas las obras, se considerará que sus autores renuncian a ellas y pasarán a propiedad de la Bienal. Ibiza, 12 de octubre de 1968.

PREMIO «CARLOS ARNICHES» 1970

BASES

★ 1.ª Podrán optar al IX Premio Carlos Arniches 1970 todos los autores que lo deseen, sean o no noveles.

El premio, dotado con 50.000 pesetas, es indivisible y se adjudicará a la obra teatral que el jurado calificador estime con más méritos para ello. Pero si ninguna los tuviere suficientes, el jurado podrá declarar el premio desierto.

2.ª Las obras presentadas deberán estar escritas en castellano y ser rigurosamente originales e inéditas. No se considerarán incluidas en esta denominación las traducciones, refundiciones o adaptaciones, ya sean de novela, del cinematógrafo o del propio teatro.

3.ª Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento y tema de las obras concursantes, sin más limitaciones que las que pudieran derivarse del fallo de la censura. La extensión de las obras debe sujetarse a los límites normales de duración de los espectáculos teatrales en España.

4.ª Cada concursante podrá remitir cuantas obras desee.

5.ª Los originales deberán presentarse por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y todos los ejemplares encuadernados, o cuando menos cosidos, se entregarán el Secretario del excelentísimo Ayuntamiento de Alicante antes de las 14 horas del día 15 de marzo de 1970.

6.ª También pueden ser remitidas las obras por correo certificado. En este caso es preciso que sean depositadas en la oficina de origen antes de la precitada hora del día fijado en la base anterior como término del plazo de admisión y dirigidas a: «Secretaría del excelentísimo Ayuntamiento, para el IX Premio Carlos Arniches 1970. Alicante.»

7.ª La Secretaría del Ayuntamiento librará un documento, a requerimiento del concursante, acreditativo de la recepción de las obras.

Este recibo deberá presentarse necesariamente, una vez resuelto el concurso, para retirar los trabajos no premiados.

8.ª Los originales no deben ir firmados ni presentar inscripción alguna que pueda sugerir el nombre del autor. Llevarán escritos en la cubierta, además del título de la obra, un lema. El autor incluirá un sobre cerrado, en el que hará constar en el exterior el lema y la inscripción «IX Premio Carlos Arniches 1970», y en el interior su nombre, apellidos, domicilio y población.

9.ª En el caso de concurrir dos obras con los mismos títulos y lemas, el autor de la presentada en segundo lugar deberá variar el lema en evitación de confusiones.

10. El premio será otorgado mediante votación de un jurado nombrado oportunamente por el excelentísimo Ayuntamiento e integrado por personas de competencia y autoridad indiscutible. Este jurado se reunirá en Alicante, si ninguna dificultad de orden material lo impide, en el mes de mayo, para emitir el correspondiente fallo.

11. El excelentísimo Ayuntamiento gestionará la representación de la obra premiada.

12. Adjudicado el premio, los autores de las obras presentadas que no hayan sido elegidas por el jurado podrán retirar sus originales en la Secretaría del Ayuntamiento de Alicante, previa la presentación del recibo, si lo hubiera, durante el plazo de cuatro meses, no respondiendo en ningún caso de extravío o pérdida de algún original. Transcurrido dicho plazo, el Ayuntamiento podrá ordenar la quema de las obras no retiradas.

13. El premio se hará efectivo en el Ayuntamiento de Alicante dentro de los quince días siguientes al de la publicación del fallo del jurado.

14. El autor de la obra premiada conservará todos los derechos que la ley de la Propiedad intelectual reconoce a los autores con respecto a las representaciones públicas, ediciones impresas y cualquier otro reconocido por dicha ley, pero es obligatorio mencionar en los programas en que la obra figure, como en las ediciones impresas, si se produjeren, lo mismo que en las emisiones de radio y televisión, la leyenda siguiente: «IX Premio Carlos Arniches, creado por el excelentísimo Ayuntamiento de Alicante. 1970.»

15. El fallo del jurado es inapelable. Queda entendido asimismo que los concursantes, por el solo hecho de serlo, aceptan todas y cada una de las disposiciones contenidas en las presentes bases del concurso.

JUGANDO AL AJEDREZ

Por JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

Segunda jugada

EN el desarrollo del juego aún se enriquecen más el vocabulario privativo del Ajedrez y sus actuales derivaciones, ajenas a él.

Entablar es colocar las piezas que se emplean en el juego sobre su tablero, pero hoy, en frases como «él **entabló** una discusión con el otro» o «la disputa **entablada** entre ellos no resolvió el asunto», su semántica es la de **comenzar, iniciar, empezar...**, significados implícitos en su primitivo sentido.

Salir, en esta nueva acepción ajedrecística, de «comenzar el juego aquel a quien le haya correspondido iniciar la **salida**»; **mover**, «comenzar a usar de las piezas en el juego, según al debido criterio», también en especial acepción, y **entable**, que es cualquiera de las situaciones del juego.

Gambito—del italiano **gambetto, zancadilla**, según el **Diccionario** oficial—no

ha salido del área del Ajedrez, donde significa **apertura**, consistente en «avanzar dos casillas o escaques el peón del rey o el de la reina y el de su alfil, sacrificándolos en espera de conseguir ventajas posteriores con la mayor libertad de movimientos que ello proporciona».

Comer, metafóricamente, significa en el Ajedrez «retirar o inutilizar las piezas del rival en el juego y obligarle a realizar una jugada que no le convenía», y **ahogar**, aún es más grave, ya que pone las piezas del jugador contrario en tal situación que no puede moverse sin quedar en **jaque**.

«Coger o comer **al paso**» una pieza es realizarlo a la vez que se lleva a cabo una jugada más importante, y **saltar**, «hacer pasar una pieza por encima de otra», al jugar.

Quizá porque **soplar** tiene más humorística fuerza que las demás expresiones, vino a tener la acepción, derivada directamente, de la que se ha señalado en el Ajedrez, de «quitar a uno algo importante sin que se entere», como en las frases de lo ajedrecístico a lo general: «**Le sopló la dama** o la novia, o le **sopló** cinco duros», completamente alejadas, en su semántica, del origen de donde proceden.

Es curiosa la palabra **enrocar**, de **roque** o **torre** y el resultado de su acción **enroque**, cuyo lance en el juego consiste en mover el rey, que hasta el momento no se había movido, a la vez que el **roque** o **torre** del lado hacia el cual se lleva.

Una de las palabras más prolíferas del Ajedrez es **jaque**—del persa **sāh**, rey, a través del árabe, donde ya significa «rey de Ajedrez»—, que es el lance del juego en que se tienen amenazados al rey o a la reina, lo cual se avisa al contrario con las expresiones «**¡jaque al rey!**» o «**¡jaque a la reina!**», respectivamente.

Esta acción de **jaquear**, dar **jaques** o **jaque** alcanza su final con el **¡jaque mate!**—en árabe, del persa **sāh māt**, «el rey murió»—, que concluye el juego. «Dar **mate ahogado**» es darlo sin que pueda darse cuenta el contrario de sus posibilidades. Aunque la frase entera «dar **jaque mate**» se aplica por extensión a cualquier situación aná-

loga de la vida, se usa más «dar **jaque**», simplemente, y mucho más «tener en **jaque**» a alguien, que es como someterle a continua intranquilidad, igual que en las frases «nos **tiene en jaque** a todos», «una temporada me **tuvo en jaque** mi sobrino». En fin, tener **en jaque, dar jaque** o **jaques**, o **jaquear**, en lenguaje de guerra, es lo mismo, refiriéndose al enemigo, que hostigarle o tenerle bajo la amenaza de un ataque. Otras expresiones, que ya aparecen en la Literatura de la Edad de Oro, son «dar su **jaque** a alguien», esto es «hacerle la advertencia que merece», y en **La Pícaro Justina** se lee la frase, nada clara, de «historiadores de **jaque** y ponte bien que de la noche a la mañana hacen madurar una historia como si fuera rábano».

Por otra parte el que tenía por oficio **jaquear**, o tener **en jaque** a la gente con sus bravatas o amenazas, se le vino en llamar **jaque, jaquetón, jacarando y jácara, jacarandina, jacarandana o jacarandaina**, la jerga de «germanía», propia de los jaques o rufianes, que figuran tanto en los textos del siglo XVII. También se llaman **jácaras** los romances alegres y rufianescos que cantaban, y **jacarero** o **jacarista** el que tenía el oficio de cantarlos o **jacarearlos**, y asimismo una danza popular que les era propia a tales gentes.

No es extraño que **jacarear** viniera a significar «escandalizar por la calle», «molestar a alguien con **jácaras**», y que **jácara** fuera sinónimo de «reunión de gente juerguista que alborota por la noche», **molestia, fastidio, discurso o parrafada inútiles**.

No obstante, su derivada **jacarandoso** viene a designar, por razón del aspecto de los jaques, a quien es o va **desenvuelto, garboso**—este último inspiraría su morfología—, o sobre todo intentar parecerlo.

Variaciones en las reglas del Ajedrez dieron lugar a otros juegos, que aunque análogos han aportado su propio vocabulario, relacionado con el célebre juego oriental, traído a España por los árabes.

Quizá el más antiguo de todos, coetáneo y derivado del Ajedrez, su inspirador, sea el **Juego de Tablas Reales**, en que las jugadas se deciden por suertes de dados, por lo que aparecen las palabras **senas** o conjunción de seis puntos de dados en una tirada y **quina** o **quintena**, cuando en la tirada concurren dos cincos. En cambio se llama **cuaderna**—como la estrofa de la **cuaderna vía**, escuela poética, coetánea del juego—cuando toman parte en las Tablas Reales dos parejas.

Asimismo se llama una de las disposiciones de este juego **barata**, cuya similitud con **barato** no ofrece duda y de ella derivan las expresiones «cobrar el **barato**», «llevarse el **barato**», dineros que da voluntariamente o por fuerza, según los casos, el que gana en el juego—sería primitivamente **ganar**, en las Tablas Reales—al **baratero**, sinónimo también de **engañoso**, que indica claramente la derivación morfológica y semántica de tales palabras, hasta ahora no indicada, como bastantes de las que aquí se citan, que, con razón, se envilecieron aún más en **baratería**, «delito cometido con fraude, soborno, etc.», quedando «cobrar el **barato**», con su semántica actual de predominar, malamente, una persona sobre otra, por el miedo que le impone o por otra razón particular, que en algún caso podría evitar el

(Pasa a la pág. 39.)



LA PALABRA VIVA



Cita Pedro de Lorenzo unas palabras de Huarte de San Juan preñadas de sentido: «El hablar bien acusa falta de inteligencia y, desde luego, se puede asegurar que un orador no será jamás un artista literario.» Frase con un fondo de verdad; verdad en gran parte. A Antonio Alcalá Galiano y José María Pemán les debemos tener por oradores y escritores; pero Federico García Sánchez, autor de «La sulamita», y Emilio Castelar, padre de «Ernesto», no son novelistas, pese a sus novelas. Existe, evidentemente, un desfase, una antinomia, entre palabra hablada y palabra escrita, entre oratoria y literatura, entre el orador, que arroja su verbo y su mímica sobre el auditorio, y el escritor, que medita y pule en soledad una obra ofrecida a otras soledades. El «retor» se dirige a todos y a ninguno; el intelectual, a nadie en concreto y a cada uno en particular. La literatura —el ensayo, la novela, la poesía— busca la intimidad, mientras que la oratoria y el teatro van a la caza del público. Siendo la retórica arte de masas, debería estar en olor de multitud; mas —Pedro de Lorenzo lo dice— «la cumbre de su oratoria, España la fecha en 1869» (página 16), y, ya en 1898, la elocuencia entra en crisis. ¿Por qué? No será por el ocaso del parlamentarismo, que viviría épocas esplendorosas hasta la conclusión de la guerra civil.

En este «Elogio de la retórica» se hacen la historia de la elocuencia y la crítica de la oratoria. Como adehala, brinda el autor un manual del orador consumado, basado en experiencias propias, utilísimo para noveles y profesionales: nunca se aprende del todo, y cuando algunos pronuncian el sacramental «señoras y señores», se somormujan en las fatídicas aguas del Leteo. Pedro de Lorenzo cree en la decadencia del género —¿género decadente?—, y explana los peligros entrañados para él en las conquistas de la técnica audiovisual. Me atrevería a tachar su panorama de poco optimista. La oratoria —lo confiesa— salta impulsada por el resorte de la vanidad, y en tanto la vanidad sea bien común, no faltarán personas dispuestas a hablar para que callen los otros. Pedro de Lorenzo da por concluso el período

áureo de la oratoria con Antonio Maura, «orador completo»; pero —también lo advierte— «la galería es preciosa, inacabable» (pág. 133). Así es. La República tuvo grandes oradores de izquierdas y derechas; José Antonio creó una retórica directa y desnuda, no exenta de artificio, influida por Ortega, y en nuestro tiempo, tribunos cual Adolfo Muñoz Alonso y José María Pemán son figuras señeras de la expresión oral. Resta, por otro lado, la oratoria sagrada, siempre vigente.

Tres secciones abarca la oratoria: sagrada, política y forense. Añadamos la retórica literaria, la de conferencias y juegos florales, y hasta un híbrido de todas: el banquete, la verborrea de banquetes y homenajes. De las tres secciones, la más ilustre es la sagrada. España, patria de grandes predicadores, cuya historia historia el autor, llegando a matizaciones exquisitas. Bossuet y Fénelon aprendieron de fray Luis de Granada y Alonso de Cabrera y demás clásicos españoles del XVI. La oratoria política, francesa por antonomasia, hija de la Revolución. La forense pertenece a todos los pueblos, aun cuando el verbo, como Venus, nazca de las espumas mediterráneas. Personalmente, tengo en muy poco la oratoria forense, sin que por ello deje de descubrirme ante un florio. El autor —orador y abogado— la defiende... y la pasa por alto, salvo la mención de sus paisanos Juan Pablo Forner y Juan Meléndez Valdés. Ha preferido no reparar en la masa ingente de alegatos jurídicos impresos en Levante y en Mallorca; balumba colosal sólo comparable a la pirámide colosalista de los sermonarios. A partir del siglo XVIII. No; la retórica —gracia y vicio del Mare Nostrum— no corre peligro de muerte. Se transforma, eso sí, por culpa de la radio y la televisión: el micrófono desfigura la voz y permite leer; la televisión somete a la tortura de los focos, las cámaras, el reloj y la imagen fija. La imagen, ahí está el gran enemigo de la palabra, hablada y escrita: el serial, el tebeo, el cine.

Curso completo este «Elogio de la retórica», indispensable para todo orador, extraordinario en erudición y enseñanzas. ¡Cuán difícil es la elocuencia! ¡Qué penoso resulta tartamudear, temblar, sonrojarse, perder el hilo, hablar con un hilo de voz y enmarañarse a uno las ideas! Estima Pedro de Lorenzo que la memoria —alguien la calificó de «inteligencia de los tontos»— constituye arma de dos filos, contra la cual hay que precaverse. Sin embargo, quien sepa repentinamente salir de apuros, confiado en ella. Aun si le ocurre como al político que se equivocaba de discurso y daba en Jaén el ya pronunciado en Linares, y, advertido de su error, añadía victorioso: «Esto decía yo en Linares; pero en Jaén os digo...»

Justamente deplora el autor que la oratoria brille por su ausencia en los manuales de literatura. Achaca la omisión a que esos manuales, de Ticknor para acá, fueron obra, en primer término, de anglosajones y germanos, que mal podían comprender género tan españolísimo. El don de la palabra les suele estar vedado, y cuando de higos a brevas surge entre ellos un gran orador —un Gladstone, un Churchill, un Goebbels, un Hitler—, electriza a las multitudes. La elocuencia depura el estilo; el perfecto hablante sabe usar la palabra exacta en el momento oportuno y prescinde de la faramalla oral. De ahí que griegos y romanos fuesen padres de

la retórica y también del Derecho y la democracia. El déspota, el sátrapa y el faraón no necesitan hablar; ordenan y mandan. Ahora bien, la oración política concluye con el Imperio romano. La sociedad medieval, hechura de la Iglesia, cree en la teocracia. A partir del Renacimiento surge el Leviatán del Estado, que tampoco da explicaciones. Por ende, la oratoria política no renace hasta la Revolución francesa. En el interregno domina la oratoria sagrada. Oradores y predicadores —puntualiza Pedro de Lorenzo— son radicalmente distintos: el predicador no ambiciona el aplauso. El predicador intenta mantener el orden, centra la atención del oyente en el orden divino; el agitador quiere derrocar el orden existente, predica el desorden, la revolución. Por eso los grandes revolucionarios son también grandes oradores: Mirabeau, Danton, Robespierre, Proudhon, Lenin, Mussolini.

Nada más conciso y preciso que este «Elogio de la retórica» para tener idea de nuestros grandes predicadores. La «España sagrada» del padre Flórez, trata de muchas cosas. Pedro de Lorenzo siente enorme admiración por fray Luis de Granada. Fray Luis de Granada y Azorín han influido su estilo, dándole el sentido musical de la cadencia, exigiéndole el rechazo patológico de la tautología, pidiéndole la obsesión permanente por la claridad. Ello implica la inclusión de fray Luis entre los maestros del periodismo. A su lado, los teóricos de la retórica —Ximénez Patón, fray Agustín de Jesús María— y los predicadores eximios: Juan de Avila, Alonso de Orozco, Tomás de Villanueva, fray Luis de León, Francisco Terrones, Alonso de Cabrera, fray Agustín Salucio, etcétera. Curioso: Pedro de Lorenzo no se define ante Paravicino, «predicador de reyes, rey de predicadores»; se limita a analizar su sermón teresiano. Paravicino hacía reír al padre Isla. Sobre el padre Isla escribe el autor cosas de mucha enjundia; lo esencial: el «Fray Gerundio» es un «Quijote» fracasado.

Para Pedro de Lorenzo, la oratoria clásica culmina en Juan Donoso Cortés. (Inciso: el hecho de que nuestros mejores oradores políticos sean extremeños o gaditanos, ¿no contradice la leyenda de la garrulería mediterránea?) Estamos ya en la época del ateneísmo y la democracia liberal; el ateneísmo es hoy conferencismo y soliloquio. Donoso Cortés, augur del futuro, justificador (no defensor) de la dictadura, interesa actualmente más que Emilio Castelar, si bien demos la razón al último en su defensa de la libertad religiosa frente al carlista Manterola.

El caso Castelar prueba que oratoria y literatura no suelen ir de la mano. Hace muchos años leí el insufrible «Ernesto», tostón en rústica más lacrimoso y pedante que el «Eusebio» de Montegón. El «Eusebio» posee, empero, ciertas finuras de estilo. Azorín las descubre también en la prosa castelarina, antagónica de la suya. No obstante, el «Ernesto» me pareció —y me parece— una perorata inaguantable, un desahogo muy decimonono y parlamentario. Y ahora leo en Pedro de Lorenzo que la catarata verbal del «Grande es Dios en el Sinaí» figura, embrionaria, en el «Ernesto». Disculpe a don Emilio esta sentencia final con que Pedro de Lorenzo resume el talento tribunicio del gaditano: «Castelar, de palabra, ha condensado expresiones; prueba de gran orador, ha mejorado lo escrito» (página 118).

Confieso que no entendí nunca el genio oratorio de Maura. Maura me dice menos que Donoso y Paravicino. Será porque —lo indica el autor— los discursos impresos traicionan la inmediatez vivida de la palabra hablada. Leer un discurso equivale a leer una comedia. Y yo me leí muchos tomos del «Diario de sesiones». Maura supone otra admiración azoriniana. Me temo haya en ella un adarme de política, igual que en el fervor castelarino del maestro. Son precisamente los hombres del 98 los que tuercen el cuello al cisne de la retórica. Aunque el modernismo se invente una nueva y Ortega se salga con la suya. Sea como fuere, la verdad: la retórica castelarina pervive; pervive en los juegos florales, en los banquetes y en los oradores políticos gótico-floridos.

Queda tanto por comentar, que renuncio al empeño y me limito a dos puntos: la experiencia oratoria del autor y el estilo de su «Elogio de la retórica». A experiencia tal se consagra la segunda parte del libro. Capítulos como «Los temas», «Los cuidados», «El énfasis y la cátedra» ilustran sobre el peliagudo arte de la elocuencia. Creo que la carrera retórica de Pedro de Lorenzo sería resumible en esta su frase de la página 161: «La perfección raramente se improvisa.» Así, ha tenido el acierto de dar un cursillo de retórica, basado en su fallos y limitaciones, antes que en sus aciertos y triunfos. Revelador el capítulo dedicado al público. La «inventio» y la «elocutio», los cinco preceptos atenienses, no bastan al enfrentarse uno con un auditorio hostil. El hablar sentido o de pie, con pupitre o al aire, con cuartillas o con notas, improvisando o repentinamente, accionando o haciendo el muerto, suponen, por otra parte, factores decisivos que aquí se iluminan con multitud de anécdotas y detalles, acompañados de consejos y esquemas; esquemas complicadísimos, exhaustivos, que dejan exhausto. Porque dominarlos presupone ser un gran orador. De haber de manejar yo esquemas así de complejos, haría lo que cierto orador: pedir la palabra y devolverla en el acto, por no ser mía.

Una alusión final al estilo lorentino. Insisto en la influencia de Azorín y Granada, amén de otros clásicos. Claridad, transparencia y sencillez al bies, sesga, fruto de un dominio total de los resortes del lenguaje. Estilo trabajado, depurado, escondido, sin estridencias ni desfallecimientos. No agrada a quienes piensan se debe escribir como se habla: a la pata la llana; si gustará a los preocupados por el idioma. Pedro de Lorenzo tiene una manera personalísima de adjetivar: «Beben de unas fuentes poquitas comunes» (pág. 72). En lugar de usar la primera de activa, construye oraciones donde sujeto y verbo están cercados por complementos: «Su discurso de la dictadura Donoso Cortés lo dice en medio de un atroz padecimiento de boca» (pág. 17). Elige el término justo y rehúye los sinónimos, la proliferación verbal. En todo este «Elogio de la retórica» no he contado arriba de doce voces desusadas. Prosa, en fin, de escritor meticuloso, amplio y preciso. El escritor, el orador y el periodista van unidos. Aunque Pedro de Lorenzo, en contra de Huarte de San Juan, lamente la cultura alfabética y añore la palabra viva de los griegos.

ENSAYISTAS EUROPEOS

GUSTAV JANOUCH: *Conversaciones con Kafka*. Editorial Fontanella. Barcelona, 1969; 273 págs., Ø12,5x18,5Ø.

Cuando Gustav Janouch conoció a Kafka (1920), éste contaba treinta y siete años; Janouch, diecisiete; pero entre ambos nació pronto una sincera amistad que se prolongó en el tiempo. Janouch, intuyendo la genialidad de aquella figura subyugante, fue anotando en una especie de diario fragmentos de conversaciones, frases, anécdotas, opiniones de Kafka. Cuando, muerto éste, consiguió, tras muchas vicisitudes, dar forma a sus apuntes y rodearlos en cada caso, gracias a su memoria privilegiada, de las circunstancias en que se produjeron o que las motivaron, el resultado fue este libro—*Kafka me dijo*, primero; *Conversaciones con Kafka*, después—, valiosísimo para conocer de cerca la figura y el pensamiento de aquel escritor atormentado y por tantas razones excepcional.

Sin embargo, Kafka no fue para Janouch—él mismo lo reconoce—el tema o el objeto de una serie de observaciones literarias, sino el eje de una religión privada cristalizada en su interior: una norma de fe y de vida. Mas, pese a su devoción, hubo de transcurrir mucho tiempo antes de que Janouch alcanzase a comprender la dimensión real de su interlocutor, la verdadera entraña de su palabra y su escritura, la exactitud de su vaticinio: «A veces tienen que pasar muchos años hasta que el oído se halla presto para recibir una historia determinada. Los hombres (...) tienen que morir (...) para que aprendamos a comprenderlos bien.»

Resulta curioso que este gran conocedor de Kafka vivo (a quien los estudiosos y admiradores del autor de *La metamorfosis*, procedentes de los más lejanos países, han visitado en Praga, abrumándole, cuando no, con una incisiva correspondencia), ignore gran parte de la obra de aquél, sobre todo la publicada tras su muerte, y lo proclame y aún trate de justificarlo, provocando la indignación de no pocos. Según Janouch, la lectura de sus escritos póstumos podría poner «una distancia funesta entre mi doctor Kafka y yo», borrar el encanto de su personalidad—latente en él todavía—, chocar contra esas impresiones y recuerdos, tan celosamente cuidados. «El doctor Frank Kafka vivo que yo conocí—dice—era mucho más grande que sus libros salvados de la destrucción por su amigo el doctor Max Brod. El doctor Franz Kafka que yo podía visitar y acompañar en sus paseos por Praga era tan grande y tan firme que, todavía hoy, en las difíciles curvas del camino de mi vida, puedo apoyarme en su sombra como en una verja de hierro sólidamente forjada.» Grande y firme se alza su perfil de este puñado de páginas escritas cordial y sinceramente; pues que en una expresión, en una actitud, en un gesto, en una frase suelta, revélase muchas veces el espíritu de un hombre, más que en tal o cual muestra de su obra.

Conversaciones con Kafka, que su autor subtítulo «Notas y recuerdos», es un libro afortunado que, a poco de aparecer el original alemán, fue vertido al francés, italiano, sueco, inglés y servio. La traducción española que nos ocupa se debe a Bárbara Wickers de Sánchez-Rodrigo y es correcta, si no brillante.

CARLOS MURCIANO

MARIO ZAGARI: *El desafío europeo*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1969; 190 págs., Ø13x20Ø.

Aunque no soy amigo de palabras como desafío, escalada y otras que ahora nos sirven para ir destemplando nuestros nervios, este desafío euro-

peo viene a ser como la respuesta al desafío norteamericano, y ambos desafíos se parecen en que apenas si se cuenta con el hombre que tiene que vivir soportando desafíos sin dejarle que tome la espada alguna vez para defenderse a sí mismo. Porque sucede que por desafío norteamericano se entiende una cantidad inimaginable de millones de dólares, una técnica depurada, unas comodidades refinadísimas y un poderío sin igual. Y por desafío europeo entiende Mario Zagari unas estructuras sociales y políticas no bien perfiladas y una serie de reajustes en las comunidades de tipo económico que podrían beneficiar en mucho a los países subdesarrollados. El desafío europeo, como se ve, no tiene dimensiones grandiosas ni amenaza a nadie; se contenta con ir tirandillo.

Pero Mario Zagari maneja palabras y hasta ideas que, sobre no estar claras, ni mucho menos, se están rehaciendo día a día, como ocurre hoy, sin ir más lejos, en Italia. ¿Por qué no nos dicen lo que son? Tan preocupado está por las formas políticas y las estructuras sociales y económicas, que se le olvida el decirnos cómo vamos a vivir los europeos de carne y hueso cuando todo el meollo del desafío sea realidad tangible. Indudablemente, Mario Zagari es hombre de fe, un hombre que a pies juntillas cree en la dulzura congénita del ser humano; y porque lo cree así no insiste en ello. Después de todo, no hace falta; bien claro se ve ya en las primeras páginas de su libro, que concluye con la esperanza inefable que nos gustaría compartir de que el hombre vivirá mejor, mejor que mejor, cuando salga de la construcción de la necesidad para gozar de la dicha de la libertad. Que el hombre no es sin libertad más que un guiñapo humano es cosa tan sabida que no vale la pena de insistir en ella; pero que el hombre use de su libertad para hacerse más noble, más humano y más amante de su prójimo es cosa que, al menos hoy por hoy, dista mucho de estar clara. Mario Zagari debiera haber dicho algo sobre dos cosas muy traídas y llevadas en estos tiempos que corren antes de dar por supuesto que bastan ciertas formas políticas y sociales para emprender una nueva existencia. Estas dos cosas son la tendencia viciosa de las sociedades actuales, que fuerza a revisar muchos de los postulados del humanismo del siglo XVIII, y el desenfreno de la sensualidad en las sociedades del bienestar, que crea formas nuevas, abundantes y horrendas de delincuencia y desdeña la libertad como algo que no hace falta. Si Mario Zagari no hubiese escrito su libro para convencidos, a buen seguro que hubiese caído en la cuenta de que la libertad no es buscada hoy más que por minorías cada vez más exiguas, y en la propia Italia tiene un buen ejemplo. ¿Cómo explicar, si no, esa proliferación de formas del socialismo que se extiende por el planeta, en donde se busca el bienestar y, con independencia de que se encuentre o no, se empieza por renunciar a la libertad? Aun las clases medias, que son, en Europa al menos, las más propicias a la libertad, se alarman en cuanto cunden los desórdenes y hablan de la necesidad de un golpe de Estado. El que los más de los golpes de Estado no cuajen luego no dice nada contra la facilidad con que todos están resueltos a renunciar a la libertad en cuanto sufren la menor molestia.

El libro de Mario Zagari, lleno de supuestos y cosas que hay que adivinar para entenderlas, le recuerda a uno la idea tan repetida de Montesquieu, según la cual la democracia se funda sobre la virtud. ¿Está tan claro que las sociedades del bienestar cuentan con esa virtud que soñaron los hombres de la Ilustración? Que lo deseamos todos es cosa clara. Que lo creemos no es ya tan claro. En cualquier caso el desafío europeo tendría que fundarse en nuestra capacidad para vivir de acuerdo con la democracia y

la libertad, y no en formas mostrencas como las de la economía o las de la política. Si llegamos a la formación de esa izquierda europea de que habla Mario Zagari para que todos ganen más dinero, trabajen menos y sean más dueños de sí mismos y resulta que nuestros correligionarios emplean sus ventajas sociales y económicas para vivir como horterillas, según está ocurriendo hoy en todos los países desarrollados, habremos hecho un pan como unas tortas. Lo que hay en el fondo de todo esto es algo que pocos se atreven a decir en voz alta y que, sin embargo, lo piensan o lo adivinan muchos: lo que hay es que ya no se puede mantener en serio la vieja forma de vivir y de aspirar a los bienes de este mundo sin preguntarse antes qué hará cada cual cuando los tenga. Claro es que Mario Zagari puede decir que no se ha propuesto semejante cuestión; pero entonces puede decirse que su desafío europeo es tan poca cosa, que sólo vale para los periódicos en esos días en que, como no saben qué escribir, echan mano de las cosas que, por sabidas, no provocan inquietudes ni en el corazón ni en la cabeza.

EMILIANO AGUADO

WOLFGANG WEYRAUCH, y otros: *Los diez mandamientos*. Alianza Editorial. Madrid, 1969; 226 págs., Ø11x18Ø.

Jens Rehn, en nombre de la Radio de Berlín, distribuyó entre diez destacados narradores de lengua alemana la tarea de escribir un libro de relatos que tuviera como tema «Los diez mandamientos». Si cada época sitúa a los individuos en distintas circunstancias sociales, políticas y morales que llenan de nuevo significado la letra de los preceptos bíblicos, ¿cuáles serán en nuestro tiempo las formas más típicas de infringir el Decálogo y cuáles las vías de salida más idóneas para tales conflictos? Fuera de esta orientación general y de la asignación específica a cada autor de un determinado mandamiento, no se impuso limitación alguna en lo concerniente al tratamiento del tema o al planteamiento y desarrollo de los relatos. El resultado es que la motivación originaria de las narraciones se halla a menudo encubierta, cuando no escondida, en los argumentos. En cuanto a la forma, los cuentos presentan una gran variedad: desde el «pequeño teatro del mundo» (Wolfgang Weyrauch), a través de la parábola (Gerhard Zwerenz), la «historia real» (Karl Alfred Wolken), la prosa ingenua (Paul Schallück), el «acontecimiento dramático» (Siegfried Lenz), la sátira humorística (Maria Dessauer), la reflexión lírica (Heinz Piontek), la ironía (Herbert Eisenreich), la «amplitud» ambiental (Heinrich Böll), hasta la forma narrativa y documental (Josef W. Janker). De esta manera, el volumen constituye, por un lado, una excelente antología de la narrativa alemana contemporánea, y, por otro, una interesante muestra de cómo los escritores contemporáneos contemplan las situaciones conflictivas con las tablas de la ley mosaica en la Europa neocapitalista posterior a la segunda guerra mundial.

La obra, ensamblada desde estas distintas formas de interpretación y comprensión de la realidad, ofrece en contraste una extraordinaria unidad, en cuanto que los diferentes escritores son hombres que viven una misma coyuntura cultural y social y su testimonio, por lo tanto, viene a revelar diversos aspectos de la organización y la existencia social de la gran civilización industrial alemana. Esta operación de retorno a los preceptos básicos en una época que ha alterado el tratamiento y la observancia de casi todas las normativas, ofrece junto a su valor alemán un acentuado valor universal, pues estos escritores, además de haber vivi-

do un tiempo difícil y de asumir la responsabilidad de documentarnos su dolor y su angustia, son fundamentalmente hombres de la segunda mitad del siglo XX, sus problemas, salvo el matiz que presta la peripecia histórico-nacional, son los nuestros y por eso sus palabras resuenan imperativas y próximas como si fuéramos nosotros a los que van dirigidas.

RAUL CHAVARRI

ERNST ROBERT CURTIUS: *Diario de lecturas*. Taurus Ediciones. Madrid, 1969; 133 págs., Ø11,5x18Ø.

En el prólogo a sus *Ensayos críticos acerca de literatura europea* (1954), Curtius escribía: «Mi tema sigue siendo el de siempre: conciencia europea y tradición occidental.» Pudo escribir también—¿lo hizo?—«mi lema», pues que a él se atuvo y sobre él edificó una obra importante: una obra caracterizada por su fidelidad a lo antiguo y su comprensiva simpatía para lo nuevo. Más de una vez citó Curtius aquella frase de Saintsbury: «Ancient without Modern is a stumbling-block, Modern without Ancient is foolishness utter and irremediable.» ¿Valdría la pena redondearla con esta otra de Gutzkow, que encontramos en su nuevo libro: «Sólo aquel que se consagra a su tiempo, pertenece asimismo a los tiempos posteriores?»

Entre 1923 y 1931, Curtius escribió para la *Neue Schweizer Rundschau*, de Max Rychner, una serie completa de artículos, algunos de los cuales verían luego la luz en sus *Ensayos críticos*. Veinte años después (1951), el propio Rychner consiguió que Curtius se aviniese a comentar sus lecturas, de modo continuado, en el diario *Die Tat*, de Zurich; tal fue el origen de este *Diario de lecturas*, que Jorge Deike traduce ahora para los Cuadernos Taurus.

Sería difícil titular cada uno de los capítulos de este libro, y de ello tenemos prueba en el propio índice, que se limita a reseñar sus números, del uno al 23. Curtius escribe impelido por una lectura reciente—a veces, por una relectura—, mas, en líneas generales, sirve de ella como punto de arranque para saltar a otros temas, hilvanarlos y analizarlos con mayor o menor detención. «Cada nombre—anota Rychner—suscita en él recuerdos y moviliza nuevos impulsos investigadores.» Libros, artículos, conferencias de Gruenebaum, Bock, Siebeck, Gaxotte, Schneider, Jean Paul, Seebass, De Man, Snell, Schaefer, Trevelyan, etc., e incluso unos poemas de Kavafis, dan pie a sus comentarios, hondos y precisos. Una y otra vez queda patente su devoción por Goethe, al igual que su pasión—su gran respeto—por la literatura francesa. (Recordemos una frase de sus *Kritische Essays*: «Lo que sea poesía, se aprende mejor en los clásicos antiguos, en España, Inglaterra, Alemania. Pero sólo Francia nos enseña lo que es literatura.») Excelentes páginas—vivas, amenas—son las que narran su encuentro con Gide, en 1950; y las dedicadas a Malraux. En ellas, como en la mayoría de las restantes, Curtius pone de relieve, junto a su vasta cultura, su rigor crítico («soy partidario del dato concreto en la investigación y nunca llegué a estar saturado en este aspecto»), tan propio del espíritu germano.

CM

ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *La democracia en América*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1969. 392 págs. Ø11x19Ø.

Tocqueville es ya un clásico, tan clásico como los enciclopedistas o los políticos ingleses del siglo XVII. Se han escrito muchos libros sobre su obra y es de suponer que van a seguir escribiéndose muchos más. Porque su dimensión de clásico, que nadie va a negarle a estas alturas, se acrecienta con la de profeta, o, si la palabra parece excesiva para un tratadista, de precursor en muchas cosas de nuestro tiempo y de nuestras sociedades. Toc-

queville es hombre del siglo pasado; conoció muy bien, no sólo las obras de los pensadores que de una u otra manera propiciaron la Revolución francesa, sino también, y esto es acaso lo más importante, las consecuencias de esas obras en el régimen político y social de la Revolución y del periodo siguiente. Ya se sabe que las generaciones que siguieron a la Revolución y a Napoleón quedaron desilusionadas; no tenía que ver ni poco ni mucho la realidad del Estado, la de la sociedad ni la de la vida de los ciudadanos con lo que se habían propuesto los pensadores y los políticos. Tocqueville es fiel a su tiempo y ve las cosas como realmente son, las describe con cuidado y con probidad. Es lo que hizo con la democracia norteamericana, de cuyo trabajo se nos ofrece una buena selección en estas páginas.

No describe los hechos como un etnólogo desapasionado; los describe, en primer lugar, después de haberse zafado de las ideas que los deformaban y dejar que hablasen las cosas por sí mismas; pero tomando de ellas grandes bocetos y, sobre todo, el impulso histórico que les hacía ser lo que eran en realidad. No es nunca minuciosa la descripción de Tocqueville, y muy a menudo nos da la impresión de que se evade del asunto y vaga libremente en alas de unas ideas que también él lleva consigo, como la piel, el color de su pelo y la estatura. ¿Cuáles son, pues, las ideas que lleva Tocqueville a la realidad política y social de su tiempo, después de haberse deshecho de las que tomó de sus predecesores? Pues, dicho en síntesis, lo que preocupa sobre todo a Tocqueville es la libertad del hombre. Le preocupa la libertad del hombre como le preocupó casi un siglo antes a los pensadores de la Revolución y, sin embargo, se alejó de ellos por la sencilla razón de que, más que la libertad del hombre, perseguían ciertas ideas sobre la libertad del hombre. Y como las ideas, a semejanza de los trajes que nos probamos, pueden sentar bien o sentar mal, las de los precursores de la Revolución francesa no eran, ni mucho menos, compatibles con la libertad del hombre. Por eso se aleja Tocqueville de su tradición inmediata y mira las cosas con sus propios ojos para que le revelen su destino.

Claro es que, paralelamente al ensayo de esas ideas que fraguó el siglo XVIII, se había ido fraguando una sociedad, un modo de trabajar en los primeros centros industriales europeos, unas nuevas preocupaciones económicas y una conciencia de clase que iba a dar señales visibles de vitalidad con el histórico Manifiesto de Carlos Marx. Tocqueville percibe el cambio y mira los fenómenos políticos partiendo de la sociedad en que se producen. De ahí el que se le tenga, y con mucha razón, por uno de los precursores de la moderna sociología. Es la suya una sociología intuitiva en donde se revela la presencia de las masas, de las leyes igualitarias y, por consiguiente, de la decadencia de las grandes personalidades, de las verdaderas aristocracias, y, por consiguiente también, de la reducción de la libertad del hombre. Los iguales provocan el imperio de las masas y las masas no toleran a los hombres más que en la medida en que son sumandos. Lo malo de los pensadores del siglo XVIII no es que defendieran la libertad del hombre frente a un Estado que era entonces anacrónico; lo malo es que no defendieron la libertad del hombre en contra de sus propios deseos. No hay que decir que los pensadores que vienen después ni siquiera se proponen defenderla. Pero, ¿qué hace el ser humano sin contar con un metro cúbico de libertad para sus pulmones? Es aquí, a mi modo de ver, en donde tenemos que buscar la naturaleza clásica de la obra de Tocqueville y su profético impulso o su índole de verdadero precursor. Tocqueville es en muchas cosas un contemporáneo con el que podemos dialogar sobre lo que hoy nos pasa y también sobre lo que presentimos con un cierto temor. Nos desconcierta un tanto que las situaciones de estos años no sean tan originales como nos gustaría imaginar, y, queriéndolo o sin quererlo, vemos que la sociedad, como la naturaleza, tiene su formas en las que cristaliza la vida. Son formas precisas, casi geométricas, pocas en número y monótonamente repetidas en todas las situaciones semejantes. Si nos parecen incontables a veces es

porque, quizá obedeciendo a nuestro deseo de que la Humanidad sea distinta al salir el sol todas las mañanas, confundimos lo que llevan en su fondo de esencial e inmutable con los rasgos tornadizos de su corteza. En este sentido yo diría que Tocqueville es autor para gentes maduras que hayan aprendido que no hay nada

nuevo bajo el sol. Quizá sea eso lo que hace que unos autores sean clásicos y otros meros cronistas de su época, que describen las ideas como pudieran haber descrito los trajes, los adornos, las maneras de hacer la guerra o las relaciones sociales.

EA

LOS NARRADORES



FERNANDO DÍEZ DE MEDINA: *Mateo Montemayor*. «Los Amigos del Libro». La Paz, Bolivia, 1969; 475 págs., Ø15 x 22Ø.

Fernando Díez de Medina es un humanista boliviano que se ha dedicado durante muchos años a la búsqueda de una definición y una dimensión cultural de su país, suficiente para hacer válida una interpretación de la tradición y una actualización del pensamiento. Durante bastante tiempo ha animado la revista cultural *Nova*, realizada con una lucha constante contra la falta de medios, a pesar de la cual ha podido producir una de las publicaciones más dignas de los últimos años.

A lo largo de cuarenta y un años de actividad editora ha publicado los siguientes libros: *La clara senda*, poemas (1928); *Imagen*, poemas (1932); *El velero matinal*, ensayos (1935); *El arte nocturno de Victor Delhez*, biografía (1938); *Franz Tamayo, hechicero del Ande*, biografía (1942); *Thunupa*, ensayos (1947); *Pachakuti*, política y polémica (1948); *Siripaka*, política y polémica (1949); *Nayjama*, mitología andina (1950); *Libro de los misterios*, teatro simbólico (1951); *Literatura boliviana*, historia y crítica (1953); *Sariri*, ensayos (1954); *La enmascarada*, narraciones (1955); *Thunupa*, ensayos con 12 trabajos nuevos (1956); *Seis mensajes a los estudiantes* (1956); *Palabras para los maestros* (1957); *Fantasia coral*, ensayos (1958); *El arquero*, fragmentos (1960); *Sueño de los arcángeles*, ensayos (1961); *Bolivia y su destino*, ensayos (1962); *El alfarero desvelado*, ensayos (1964); *Desde la profunda soledad*, ensayos (1966), y *Cuaderno de viaje* (1968).

Mateo Montemayor es una novela de acentuado perfil ético, y en cierto modo un intento de descripción de un hombre americano dentro de una perspectiva planetaria. La novela se articula en tres planos; por una parte, una historia de amor dividida en once capítulos y en la que se ensaya una narración de trayectoria universal, un tanto desvinculada de datos contingentes y de vinculaciones directas. Paralelamente, y desarrollándose desde su fin hasta su iniciación, se describe el proceso de una revolución sudamericana a lo largo de diez capítulos en los que, manteniendo el mismo sentido de ética ancestral, cada uno de ellos se titula «Ilumánica», del nombre del gigantesco monte andino.

La masa central del libro es una serie de vertiginosas acuarelas divididas en capítulos desiguales, sin orden lógico y alternando tiempos y hechos aislados, contienen numerosos personajes; hechos, juicios, descripciones y análisis del alma y del hombre suda-

americano en esta búsqueda de un prototipo americano de dimensiones planetarias.

La obra, que representa una cumplida ambición, es un elemento valioso, no sólo para la actualidad bibliográfica, sino para el desarrollo de las letras iberoamericanas.

RCH

ALBA DE CÉSPEDES: *La muñeca*. Plaza & Janés, Barcelona, 1969; 320 págs., Ø10,5 x 18Ø.

Deseo sexual proyectado en diversas tonalidades junto a un elevado nivel económico y agitado se obtiene *La muñeca*. Hubiera sido una novela interesante, incluso sus atisbos de novela psicológica se quedan sólo en leves atisbos. Giulio Brogini, abogado, enamorado y sin una maduración humana, es el personaje clave de *La muñeca*. La obra que desarrolla Alba de Céspedes busca muy poco —¿busca algo?—. Concatenado y simple el relato de un amor que nació al filo de la calle. Construido de un modo tradicional; incluso el resto de los personajes quedan desdibujados y asépticos. A lo largo de las 320 páginas sólo la figura, «el problema» del burgués sin inquietudes, lacerado por sus fallos en el modo de seducir que no llegan a «cuajar». Su ideología queda muy clara: «el ombligo de una mujer es el centro del Universo».

Con los elementos utilizados en la «alquimia» de *La muñeca* no es que se podría haber escrito la «novela del año», pero sí algo más interesante que lo que ofrece en esta obra Plaza & Janés.

A pesar del exceso de Alba de Céspedes en perder perspectiva novelística, en *La muñeca* existe una honda reflexión de un único personaje: el abogado Giulio; soledad vacía sin atisbos, «sin más metas que una tierra oscura donde el silencio y la oscuridad eran el símbolo de la nada, del olvido...». El contraste con la realidad, el brusco choque con los hechos produce el brote de una serie de monólogos muy ricos, por lo que significan de introspección esquematizada y definida. Esta introspección no se construye sólo con rasgos aislados, sino que aporta las coordenadas de encrucijada humana de la novela. Es sólo un aspecto porque el resto roza con el rosáceo, con la novela fácil, erotizada y desligada de presentar algo. Quizá sea el defecto mayor de *La muñeca*: no dice nada, no aporta nada. Forzando un



tanto la transposición, se podría decir que esta vez no hay pistoleros e indios; si un rico y «apuesto» abogado italiano que se lleva de calle a las féminas...

La versión castellana debería haberse matizado más. Da la sensación de haber sido realizada con prisas, dejando en el aire molestas repeticiones.

Otra novela más para el anaquel de cualquier librería que, incluida en la colección «Renov», no es precisamente un índice de las buenas aportaciones que en dicha colección se incluyen.

EMILIO REY



HERMANN BROCH: *Los inocentes*. Editorial Lumen, Barcelona, 1969; 332 págs. Ø13 x 18Ø.

Algún día habrá que analizar el impacto que la experiencia política del nazismo y en cierto modo la desorbitación propagandística que se ha organizado en torno a los perfiles trágicos que su despliegue histórico reviste, ha dejado en la literatura y en los medios de expresión alemanes como rasgos de una paradójica conciencia de culpabilidad de los no culpables.

Al alemán le duele el genocidio, la agresión y la violencia desencadenada, la guerra y su secuela de muertes y este dolor llega, incluso, no ya a buscar la denuncia del culpable que hoy puede estar redimido por su reflexión y su nueva dedicación, que puede ser incluso un príncipe de la Iglesia, sino a buscar la colaboración en donde no la hubo, a someter a juicio de residencia a aquellos que vieron alzarse a su lado el gigantesco monstruo de la movilización nacional socialista de las masas y no hicieron nada para evitarlo.

En esta línea se produce la novela de Broch, autor de dos grandes narraciones, *Los sonámbulos* y *La muerte de Virgilio*. *Los inocentes* narra una historia cíclica articulada entre 1913 y 1933. Tiene su origen, como confiesa el propio autor, en unas narraciones cortas aparecidas hace más de veinte años con las que se intentaba trazar el despliegue y el diagnóstico de una época: En una pequeña ciudad de la Alemania prehitleriana, la baronesa de W., reliquia de un mundo desaparecido, vive desde hace más de treinta años en compañía de su doncella Zerlina, mujer de carácter enérgico, decidida y astuta, que antaño fue su rival en amor. De una fugaz aventura de su juventud, la baronesa tuvo una hija bastarda, Hildegard, aceptada como fruto legítimo de un matrimonio respetable y austero. Bajo la aparente fidelidad de la vieja sirvienta, late un odio tenaz contra la baronesa y su hija. Cuando logra, por fin, una seguridad material para el futuro, Zerlina no duda en deshacerse de su ama administrándole una dosis excesiva de somnífero.

La historia de la baronesa y su doncella vuelve a repetirse, en la siguiente generación, entre Hildegard y una joven planchadora llamada Melitta. Pero, a diferencia de su madre, Hildegard es una solterona, fría y calculadora, cuya perfidia sin escrúpulos llevará a la pobre Melitta al suicidio. El objeto de esta lucha es Andreas, designado las más de las veces con la letra A. Se trata de un joven burgués que ha hecho una gran fortuna con los diamantes en Africa del Sur. Amante de la vida fácil y de la tranquilidad moral, busca junto a la baronesa una protección maternal. Como consecuencia no sabrá conservar el amor generoso y apasionado que le ha dado Melitta, ni hacer suyo el amor refinado y perverso que le ofrece Hildegard. En el curso de un interrogatorio a que es sometido por el abuelo de

Melitta, confesor y juez al propio tiempo, que representa el elemento sobrenatural en la novela, toma conciencia de su fracaso, que le impulsa al suicidio. Andreas no ha cometido ningún crimen, pero ha pecado por omisión. Su proceso es el de la clase burguesa, cuyo deseo de comodidad y bienestar y deliberada renuncia a sus responsabilidades morales, abrió el camino al nacional socialismo que había de llevar a Alemania a la catástrofe.

El otro personaje masculino de la historia, Zacarías, designado casi siempre con la letra Z., es el prototipo del pequeño burgués. Modesto profesor de matemáticas, mediocre y cobarde, teme a los poderosos y oprime a los débiles. Carácter mezquino, carente de sentido crítico, siempre dispuesto a abrazar todas las ideologías, el profesor Zacarías, que empezará siendo social demócrata, para afiliarse después al nacionalsocialismo, desempeña un papel todavía más peligroso y nefasto que el de Andreas. En realidad, la acción social de aquél es una lógica consecuencia de la abdicación moral de éste. Ambos personajes son la expresión de la sociedad que les rodea en el período histórico en que viven. Sus historias entrelazadas nos ofrecen un gran cuadro de conjunto sobre los tipos y las si-

tuciones humanas de la Alemania prehitleriana.

La obra comienza con una hermosa parábola en la que se plantea qué cosa es a la vez silencio y voz, o sea, todo un lírico teorema de la colaboración y la tolerancia con el adversario y el peligro, y a lo largo de los casi tres centenares y medio de páginas, no pierde su sentido altamente simbólico y representativo, que hacen de ella no sólo el testimonio de un estado de conciencia, sino la evidencia del asombroso desarrollo del pensamiento de este gran escritor austriaco fallecido en 1951 y una de las grandes figuras de la literatura europea contemporánea.

RCH

GREGOR VON REZZORI: *Viva María* (Los muertos, a sus lugares). Seix Barral. Barcelona, 1969. 272 págs. Ø13x20Ø.

Cuando Louis Malle decidió rodar en México la película *Viva María*, reservó un papel secundario, el de presidiario del circo, para su amigo Gregor von Rezzori, y le pidió que llevara un diario del rodaje. Era algo así como continuar el reportaje de

Ross sobre cómo trabajaba John Huston. Y el resultado es otro reportaje, que nos entrega ahora Seix Barral en su «Biblioteca Breve». Esta misma editorial había publicado ya antes una obra de Rezzori, *El húsar de Chernopol*.

El autor advierte: «Con este libro doy a conocer un diario que escribí en México entre el 16 de enero y el 15 de junio de 1965, mientras tenía lugar el rodaje de la película de Louis Malle titulada *Viva María*. El título de este diario no pretende ser simbólico. Durante la filmación de las escenas de combate, los extras tenían que hacer de caídos. Siempre que se repetían las tomas de esas escenas —lo cual en *Viva María* sucedía con frecuencia— tenían que hallarse tumbados en el mismo sitio exacto. Entonces se oía la orden: «¡Los muertos, a sus lugares!»»

Poco después de esta advertencia inicial, afirma el autor que narra «la aventura de un grupo de hombres extraordinarios, hallándose en una situación extraordinaria en un país extraordinario». Un poco exagerada es la frase, y no está muy bien traducida, con ese inoportuno gerundio en primer plano. Durante el primer centenar de páginas esperamos con los personajes



que comiencen a rodar la película. Así que Rezzori nos habla de los lugares que visitaban, de las comidas, y hasta describe una corrida de toros. Parece que se improvisa todo, que los miles de dólares del presupuesto no importan nada.

Por fin, se rueda. Y es preciso confesar que la lectura de otro centenar y medio de páginas no es demasiado amena. Se nos está preparando siempre para el probable encuentro airado de las dos coprotagonistas, dos monstruos sagrados de la pantalla: Brigitte Bardot y Jeanne Moreau. Pero si el

OTROS LIBROS

MAXIMO GORKI: Los veraneantes. (Versión castellana de Angel Dulce). Colección «Teatro» de Cuadernos para el Diálogo, número 13. Madrid, 1969; 107 págs., Ø10x18Ø. **GÜNTER GRASS:** Los plebeyos ensayan la rebelión. Misma colección de Cuadernos para el Diálogo, núm. 14. Madrid, 1969; 167 págs., Ø10x18Ø.

Característica esencial de esta colección parece ser la de proporcionar a los aficionados españoles el conocimiento de obras pertenecientes a autores que, de alguna manera, han dejado huella en la dramaturgia universal, o bien obras de los más descollantes dramaturgos actuales que todavía no han sido representadas en nuestros escenarios. En uno y otro caso, respectivamente, se incluyen los dos volúmenes de que damos noticia aquí, que son los dos últimos recibidos. Tanto la significación de Gorki como la joven e inconformista personalidad de Günter Grass suponen datos más que suficientemente definitivos.

JOSE FERNANDEZ GALIART: Arenas calientes. Ed. Prensa Española. Madrid, 1969; 56 págs., Ø12x19Ø.

José María de Cossío prologa esta colección de versos taurinos, titulada Arenas calientes, original de José Fernández Galiart, con ilustraciones de Saavedra.

JORGE OROZCO CASTRO y otros: Obras breves del teatro costarricense. Colección «La Propia», de Editorial Costa Rica. San José, 1969; 152 págs., Ø12,5x17,5Ø.

Este es el primero de una serie de volúmenes en los que la Editorial Costa Rica se propone recoger la producción breve de los drama-

turgos del país, para evitar que se pierdan obras, en un acto de estimable valor. En este primer volumen figuran obras de dos autores fallecidos y dos vivientes. Las cuatro obras han sido representadas, pero la Editorial anuncia que en próximos volúmenes se incluirán también piezas inéditas. Los títulos que en este libro figuran son: *Germinal*, de Jorge Orozco Castro; *Juego limpio*, de H. Alfredo Castro; *La espera*, de Arturo Echevarría, y *Astucia femenina*, de Lupe Pérez Rey.



JOAQUIN CALVO SOTELO: El inocente. Colección «Teatro» de Editorial Escelicer, núm. 635. 94 págs., Ø10,5x15,3Ø. Madrid, 1969. **ARIEH CHEN:** Representando a Karin. Colección «Teatro» de Editorial Escelicer, número 636. Madrid, 1969; 64 págs., Ø10,5x15,3Ø.

La popular colección de Escelicer pretende, por el contrario, dejar constancia escrita de las obras ya representadas, bien para una posterior lectura de aquellos aficionados a los que interesara su escenificación, o bien para que conozcan su texto aquellos otros que, por una u otra causa, no pudieron asistir al teatro. Igualmente es de gran utilidad esta serie para los profesionales que deseen incorporar alguna obra ya estrenada a su repertorio.

ANASTASIO ALFARO: Petaquilla. Editorial Costa Rica. San José, 1967, 231 págs., Ø12x17,5Ø. **LUIS DOBLES SEGREDA:** Caña brava. Editorial Costa Rica. San José, 1969; 170 págs., Ø12x17,5Ø. **CARLOS LUIS SAENZ:** Mulita mayor. Editorial Costa Rica, San José, 1967; 151 págs., Ø15x21Ø. **ABELARDO BONILLA:** América

y el pensamiento poético de Rubén Darío. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 129 págs., Ø15x21Ø. **JOSE B. ACUNA:** Los sonetos de Shakespeare (traducción). Editorial Costa Rica. San José, 1968; 154 págs., Ø15x21Ø. **ALFONSO CHASE:** Los juegos furtivos. Editorial Costa Rica. San José, 1968; 97 págs., Ø15x21Ø. **RICARDO BLANCO SEGURA:** Historia eclesiástica de Costa Rica. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 364 págs., Ø17x24Ø. **MARIO PICADO:** Serena longitud. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 89 págs., Ø19x23Ø. **JORGE CHARPENTIER:** Rítmico salitre. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 64 págs., Ø19x23Ø. **MIGUEL SALGUERO:** A través del terruño. Editorial Costa Rica. San José, 1967; 147 págs., Ø22x29Ø.

Diversos títulos, pertenecientes a diversos géneros y de distintos autores de Costa Rica, que dan plena muestra de las tareas editoriales del país centroamericano y de su movimiento literario.

PABLO CEPEDA CALZADA: Reflexiones sobre la estabilidad política ante la compleja alma hispana. Fomento de Cultura Ediciones. Valencia, 1969; 198 págs., Ø13x18Ø.

Amplio estudio sociopolítico el que nos ofrece el profesor Pablo Cepeda Calzada, bajo el título de Reflexiones sobre la estabilidad política ante la compleja alma hispana, en denso análisis de nuestra sociedad y carácter.

J. ANTONIO G. BLAZQUEZ: Oscar Wilde. Colección Grandes Escritores. Epesa. Madrid, 1969; 198 págs., Ø11x17Ø. **NORTHROP FRYE:** T. S. Eliot. Colección Grandes Escritores. Epesa. Madrid, 1969. 169 págs., Ø11x17Ø. **MAURO MUÑIZ:** Larra. Colección Grandes Escritores. Epesa. Madrid, 1969; 173 págs., Ø11x17Ø. **MANUEL VICENT:** García Lorca. Colección Grandes Escritores. Epesa. Madrid, 1969; 193 págs., Ø11x17Ø.

Continúa ofreciendo la colección Grandes Escritores Contemporáneos, que dirigen Luis de Castre-

na y José Gerardo Manrique de Lara, títulos de sumo interés, que comprenden biografías seguidas de estudios y antologías, como éstas que recientemente han aparecido, redactadas por J. Antonio G. Blázquez, Northrop Frye, Mauro Muñiz y Manuel Vicente, quienes estudian a Oscar Wilde, Eliot, Larra y García Lorca, respectivamente.

JUAN TORRES GRUESO: Meditaciones en Ruidera. Ediciones Ruidera. Tomelloso, 1969; 182 págs., Ø12,5x17Ø.

Una nueva obra del escritor manchego Juan Torres Grueso, en la que con su acostumbrada prosa poética nos ofrece una visión del paisaje y la vida de su tierra natal, de la cual es puro apasionado.

BALTASAR PORCEL: Los encuentros. Colección «Ser o no ser». Ediciones Destino. Barcelona, 1969. 352 págs., Ø15x21,5Ø.

El escritor Baltasar Porcel recoge en este volumen la primera serie de sus interesantes y comentadas entrevistas, publicadas semanalmente en la revista Destino, con personalidades del arte, la literatura y la política, vistos en función de miembros de una sociedad.

CONSTANTINOS A. DOXIADIS: Entre dystopia y utopía. Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1969; 106 págs., Ø17x24Ø.

El crecimiento urbano, el propósito de los conceptos y la entopía, son las ideas bases de este interesante ensayo sociológico de Doxiadis.

GUY AVANZINI: El fracaso escolar. Herder. Barcelona, 1969; 185 págs., Ø12x20Ø.

Guy Avanzini, profesor de Psicología, trata en este volumen de aplicar su personal terapéutica de la instrucción y de aunar los esfuerzos de todos en pro de la pedagogía.

lector no es aficionado a las revistas que investigan la vida pública de actores y millonarios, poco interés encontrará en esas páginas.

Lo que en realidad tiene valor, el tono de farsa montada alrededor de los protagonistas de una falsa historia, supone un 10 por 100 de la obra que comentamos. El resto es un cotilleo trivial sobre las miradas más o menos provocativas de las «estrellas» o sobre sus atuendos. Lo demás pasa como sin importancia: la muerte de un joven extra, por ejemplo.

Ese mundo, submundo o supermundo del cine, como se le quiera llamar, tiene un interés humano, social, que Gregor von Rezzori no ha querido o no ha podido o no se ha atrevido a contar en toda su amplitud. Las anécdotas intrascendentes o los chismorreos de alcoba no son tema suficiente. Y lo que podía haber sido un documento sobre el falso mundo del cine se queda en un quierpo y no puedo, donde la ironía del autor pierde su eficacia.

Ha traducido este reportaje Ingrid Zeder, generalmente con corrección, aunque emplea los gerundios un tanto a la ligera y no comprende siempre el uso del relativo.

ARTURO DEL VILLAR



MICHEL BUTOR: *La modificación*. Seix Barral. Barcelona, 1969. 288 págs. Ø11,5×18Ø.

A estas alturas resultaría ocioso y pretencioso que el crítico presentase una opinión particular sobre *La modificación*, novela publicada en Francia en 1957, conocida en España gracias a una edición argentina. Por eso es interesante que en una colección de libros de bolsillo se ponga ahora al alcance de un grupo de lectores que quizá sólo tuvo noticias indirectas de su edición original.

JUAN JOSE SUAREZ LOSADA: *Los desplazados*. Comunicación Literaria de Autores. Bilbao, 1969. Ø15,5×22Ø.

Primera novela de un joven escritor, Juan José Suárez Losada, galardonada con el premio universitario de la Delegación de Actividades Culturales de Salamanca, en la que se ofrece la vida de un pueblo español.

DOMINICANO HERRERAS: *Séneca y la proyección europea de su obra*. Editorial del Autor. Málaga, 1969; 159 págs., Ø16×22Ø.

Difícil e interesante trabajo sobre *Séneca*, el realizado por Dominicano Herreras, que ha buscado entre los principales escritores europeos la huella del filósofo, hasta lograr una importante aportación para el estudio de su obra.

IGNAZIO SILONE: *Salida de urgencia*. Revista de Occidente. Madrid, 1969; 305 págs., Ø12×18Ø.

Con prólogo y en traducción del poeta Dionisio Ridruejo, es novedad editorial actualmente la obra del italiano Ignazio Silone *Salida de urgencia*, en la que el gran escritor, famoso universalmente por su novela *Fontamara*, explica los rumbos ideológicos a través de su vida.

HENRY MILLER: *El coloso de Marusi*. Biblioteca Breve de Bolsillo. Seix Barral. Barcelona, 1969; 275 págs., Ø11,5×18,5Ø. **WILLIAM BECKFORD OF FONTHILL:** *Vathek*. Biblioteca Breve de Bolsillo. Seix Barral. Barcelona, 1969; 164 págs., Ø11,5×18,5Ø.

Nuevos volúmenes de la serie de enlace de Seix Barral, este *Vathek*, del británico Beckford, novela que se caracteriza por su simbolismo sustancialmente oriental, con prólogo de Mallarmé e introducción del traductor, el poeta valenciano Guillermo Carnero, y *El coloso de Marusi*, donde Henry Miller glosa la civilización y el mundo griego.

J. A. ZABALBEASCOA: *Las Vascongadas y el País Vasco*. Editorial Taber. Barcelona, 1969; 250 págs., Ø15,5×22Ø.

Excelente, completísimo y ameno reportaje, ilustrado con múltiples fotografías, es el realizado por J. A. Zabalbeascoa sobre *Las Vascongadas y el País Vasco*, recientemente editado esmeradamente por Taber en su colección «Tierras y hombres de España».

EDUARDO CABALLERO CALDERÓN: *El nuevo príncipe*. Colección Cimias de América. Revista de Occidente. Madrid, 1969; 199 págs., Ø14×21,5Ø.

El novelista colombiano Eduardo Caballero Calderón nos ofrece en *El nuevo príncipe* su faceta ensayística, al meditar sobre la política y sus pasiones.

JORGE GUILLEN: *El argumento de la obra*. Ocnos. Llibres de Sinera. Barcelona, 1969; 105 págs., Ø10,5×18Ø. **JOSE LEZAMA LIMA:** *Posible imagen*. Ocnos. Llibres de Sinera. Barcelona, 1969; 191 págs., Ø10,5×18Ø.

Primeros títulos de una serie editorial dirigida por Joaquín Marco. En *El argumento* de la obra se recogen tres ensayos de Jorge Guillén, y *Posible imagen* de José Lezama Lima, es una amplia antología del poeta cubano contemporáneo, con introducción de José Agustín Goytisolo.

Lo que en el momento de su aparición llamó la atención de los críticos es hoy, naturalmente, algo superado. Son muchos años de distancia, que han servido para notar la influencia de *La modificación* en algunas novelas de jóvenes escritores españoles. La escrupulosidad incisiva de las descripciones o el empleo del tú en la narración no resulta ahora nada nuevo.

Hay que retroceder doce años para que la lectura de la novela de Butor nos parezca aún sorprendente, y este experimento imaginativo no es fácil de llevar a cabo. M. Léon Delmont, domiciliado en 15, place du Panteon, teléfono Danton 25-30, que guarda su coche en un garaje de la rue de la Estrapade, en París, que viaja a Roma para reunirse con su amante, Cécile Darcella, domiciliada en via Monte della Farina, 56, cuarto, es un personaje ya clásico de la literatura.

El plan de M. Delmont es ir a reunirse con ella para anunciarle que puede trasladarse a París a vivir con él, porque ha decidido separarse de su familia e incluso le tiene buscado un empleo. A lo largo del viaje, sin embargo, este plan sufre una modificación importante, debida al proceso imaginativo del protagonista. No se limita a observar a sus compañeros de compartimento ni abre siquiera la novela que compró para leer durante el viaje. Recuerda sus anteriores visitas a Roma, el encuentro con Cécile, su vida cotidiana en el hogar y en el trabajo, todo lo que ha sido su vida. Y al final imagina lo que será a partir del momento en que se desprenda de esas ligaduras y empiece una nueva vida con Cécile. Surge la modificación.

Lo único que ocurre a lo largo de casi trescientas páginas es que entran y salen viajeros, que acuden al comedor o a los lavabos. No hay otra acción directa: «Luego de jugar un momento con la tapa del cenicero atorillado al marco de la puerta, usted vuelve a sacar del bolsillo derecho de la chaqueta el paquete de cigarrillos negros abierto en un extremo, pero cuya banda de papel blanco pegado en el centro como un sello permanece intacta, del que ya faltan dos cigarrillos; coge el tercero, que enciende protegiendo la llama con las dos manos, el humo le da un poco en los ojos, le obliga a parpadear dos o tres veces; luego, después de mirar el reloj y comprobar que son un poco más de las diez y cuarto, que le queda entonces todavía casi una hora antes de la próxima parada en Dijon, a las once y doce minutos, sacude la ceniza...» (página 49).

Hay alguna equivocación en la memoria de M. Delmont: en la página 63 recuerda el diálogo mantenido con su mujer un lunes, a la llegada de un viaje desde Roma; ella le dice que «mañana es miércoles, tu cumpleaños».

En cuanto a la traducción, de la que se nos especifica que tiene los derechos una editora argentina, sin anunciar el nombre del traductor, suele ser correcta. A veces emplea palabras que si bien pertenecen a nuestro idioma tienen poco uso hoy, como descote (página 67), reemplazada por escote. Hay algún galicismo que puede ser americanismo, como «cura de campañas» (pág. 88), habitual en Hispanoamérica, pero no en España.

AV

ESTUDIOS SOCIOLOGICOS

LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ: *Historia social y económica de la Edad Media europea*. Espasa-Calpe. Madrid, 1969; 398 págs., Ø23×16Ø.

A los treinta años de la primera edición española (México, 1939), y treinta y seis de la francesa—de la ejemplar y precursora *Historia económica y social de la Edad Media*, de Henri Pirenne—, se publica este completo y actualizado texto del profesor Suárez Fernández, que permite a los lectores hispanoparlantes disponer de una visión penetrante del pasado medieval europeo, en cuyos estratos se atisba, sin duda, el problema de los orígenes de las formas de vida occidentales. La atención por el conocimiento, profundo y objetivo, de la en un principio despreciada Edad Media, ha ido subiendo de tono y de grado, hasta el punto de que el sentimiento romántico-nacionalista—al que debió en el siglo pasado su primera fuerza valorativa—, se halla hoy francamente superado por lo concienzudo de sus análisis e interpretaciones, obedientes a un paciente—y nunca desanimado—esfuerzo investigador, enaltecido tantas veces por la lucha contra el vacío de testimonios documentales precisos, en cuya falta se encuentran bastantes de las causas que han hecho del milenio que va desde el golpe de Estado de Odoacro hasta la conquista osmanli de Bizancio, una etapa más desconocida o menos mimada por los estudios históricos que otras que le han precedido o continuado.

En su luminoso y siempre sugestivo libro *Introducción al estudio de la Edad Media* (Murcia, 1948), Montero Díaz cualifica así a la Edad Media: «En el Occidente europeo es una Edad creadora, en la que se verifican potentes transformaciones sobre el legado de la antigüedad, hasta producir formas políticas y vitales totalmente nuevas.» Esta novedad, que es innegable en el campo político, creemos resulta mucho más acusada en cuanto a las estructuras económicas y sociales que el presente estudio de Suárez Fernández esclarece a través de un recorrido en el

que periodiza los diez siglos largos de la vida medieval europea en estas precisas etapas o capítulos: «La germinación de Occidente», con su constelación de débiles reinos surgidos de la conquista del Imperio romano de Occidente por los germanos; «El renacimiento carolingio», culminación del primer proceso económico medieval, con sus fórmulas agrarias del «gran dominio», laico o eclesiástico y el nacimiento de la actividad mercantil; «El grande y desconocido siglo X», con su triple presión de nuevas invasiones—vikings, por el Norte, sarracenos, en el Sur, y magiares, en la frontera oriental—, que va a dar como resultado el alumbramiento de una naciente cultura europea, aireada por las dos ventanas de Flandes y de Venecia, que conjugan, al Oeste y al Mediodía, el impulso renovador de nuevas actividades sociales y económicas, engendradoras de más dinámicos sistemas de vida; «La revolución comercial», implícita en el aumento demográfico que se inicia en el siglo XI, y que lleva consigo el retroceso del bosque y del pantano y la intensificación del comercio, que alcanza en las ferias de la Champaña francesa su expresión más intensa y que origina, entre los clásicos sectores sociales de campesinos y privilegiados, la nueva clase de la «burguesía», llamada a dominar los centros neurálgicos del desarrollo europeo occidental; «La revolución agraria», sigue mostrando que el siglo XII es el decisivo en lo que Montero denomina «el progreso agrícola, el crecimiento demográfico y la consolidación del despertar de las ciudades», aunque siga siendo el campo el principal centro en torno del cual gira el primordial interés de los europeos, esta trascendente centuria alberga los gérmenes de lo que, elaborado despaciosamente y sosegadamente, estallará tres siglos más tarde en la «modernidad»; «El equilibrio del siglo XIII», es el siguiente período que abre de par en par las puertas de la Baja Edad Media; las monarquías nacionales triunfan sobre el feudalismo aprovechando la crisis de los dos poderes universales—imperio y pontificado—, que ha pre-

dominado en las etapas anteriores; el «Tercer estado», «fortalecido con la intensificación de la vida ciudadana, toma papel decisivo como aliado de los reyes; avanza el estilo que en la vida social y económica imponen las corporaciones profesionales urbanas; se acrecientan las manufacturas y se potencia el intercambio mercantil facilitado por el nacimiento de los instrumentos de cambio, tales como la «letra de feria» y la «letra de cambio»; se configura una Europa de ciudades frente al talante rural de los siglos precedentes, y en el ritmo creador y vertiginoso de estos años «mil ciento», despiertan asimismo las lenguas populares con una literatura fecunda que relegan al latín, lengua universal, a la misión de instrumento de cultura internacional, en la que la Escolástica sintetiza y sistematiza la fecunda unión de las ciencias positivas con la Filosofía; «La gran recesión del siglo XIV», está constelada por los tres grandes azotes del hambre—que se deja sentir en vastas comarcas europeas por la insuficiencia de las cosechas—, la guerra polarizada en el gran conflicto de los «cien años», y, por último, la terrible «Peste Negra», que siega miles y miles de existencias: corolario de tal panorama sombrío son las revueltas campesinas y urbanas que sacuden—aunque no lleguen a destruir—las estructuras sociales de Occidente; por último, señala Suárez Fernández, «El capitalismo del siglo XV», postrera fase de la economía en los siglos medios, impulsada por «hombres nuevos», que sin las ataduras de la tradición se adaptan mejor a las transformaciones que la influencia de los gremios produce en la economía de los centros urbanos: un símbolo de la nueva coyuntura es la «Casa di San Giorgio», fundada en Génova en 1407, institución a la que, con razón, se considera como «el primer banco de los tiempos modernos»; estos recientes padres del capitalismo—en íntima solidaridad de intereses con los príncipes—alientan un rudimento de mercantilismo, en el que el servicio al bien común de toda la nación reemplaza al ya gastado particularismo de las ciudades, alzándose de este modo las líneas maestras del «Estado» moderno, que rompe el internacionalismo medieval en provecho y servicio de las «ambiciones nacionales».

Si estos siete grandes periodos constituyen—con su correspondiente caracterización socioeconómica—el andamiaje del rico y prieto estudio de Luis Suárez Fernández, su desarrollo se despliega en XXI capítulos, que ciñen el conjunto de la Historia de Europa en la marcha progresiva de sus fenómenos económicos y sociales. Aunque son frecuentes las alusiones al pasado medieval español, dispersas y disueltas en el conjunto del texto, el autor subraya especialmente el panorama de nuestro pasado medieval en los dos últimos apartados—capítulos XX y XXI—, destacando los dos periodos más interesantes en el quicio de nuestra entrada en la Historia como «Estado nacional»: «La economía de la Corona de Aragón en la Baja Edad Media» y «La expansión económica de Castilla». El sugestivo interés de tales últimas páginas—en las que se quiebra el alucorito concepto y mezquina visión que respecto a nuestras relaciones con Europa nos ofrecen, tantas veces, los manuales al uso—, queda bien patente en estos dos fragmentos, tomados al azar, sobre la importancia del tráfico mercantil de los dos principales integradores de la unidad española. Así, al referirse a la actividad comercial de la Corona de Aragón, afirma: «Barcelona y Alejandría [en Egipto] fueron, en el siglo XIV, extremos del eje de la prosperidad catalana; además de una penetración hacia el Sur, hubo numerosas ramificaciones hacia el Norte, especialmente a Nápoles, Venecia, Constantinopla y Chipre, pero en todas ellas los españoles encontraron fuerte competencia.» Y en lo que atañe a Castilla, relata: «Sabemos que, desde mediados del siglo XIV, por lo menos, una gran caravana de buques se dirigía a Flandes en primavera para regresar en otoño. Llevaban lana, pero también hierro, vino, cera, almendras, cordobanes, pieles de vaca, cochinilla, comino, mercurio, aceite, anís, uvas y miel. Traían, sobre todo, paño de muy diversas clases, telas y encajes, arenques,

candelabros y manufacturas. La amenaza de los corsarios era constante.» ¿Se puede, en pocas líneas, ofrecer un venero de posibles argumentos para la creación literario-histórica, tan rico en sugerencias—y en temas hendidados de interés humano— como el que insinúan las líneas transcritas? Añadamos que la mayor parte de los tales son prácticamente inéditos—por inabordados y por desconocidos—en nuestra novela y teatro de todos los tiempos.

NAVARRO LATORRE

LEONHARD REINISCH: *Sociología de los años veinte*. Taurus. Madrid, 1969; 232 págs., Ø13 x 21Ø.

Para el que lea el índice de este libro antes de haber echado un vistazo al prólogo, a buen seguro que se le presenta como un amasijo de temas. Luego verá que esos temas se refieren a Alemania y después, que se refieren a los años que van desde la paz de Versalles hasta la subida de Hitler al poder. En la segunda quincena de noviembre de 1960 se celebró en Munich un Congreso de Ciencias del Espíritu y aquellas ponencias, adicionadas convenientemente con las distintas intervenciones de los coloquios a que dieron pábulo forman los capítulos de este libro. Las ponencias fueron escritas con la nostalgia y con la prohibida dintellectual de los años veinte, que, fruto de las generaciones anteriores o comienzo de una época que malogró el nacionalsocialismo, fueron los más brillantes de la cultura contemporánea, no sólo en Alemania, sino en los países occidentales.

Cuando se leen estas ponencias, uno piensa en la fenomenología, en Heidegger, en Bergson, en la pintura, en la música, en el cine y hasta en la ilusión que abrigaban las clases inferiores de la sociedad en un régimen que, implantado por Lenin, iba a proporcionar al mundo su paraíso. ¿Quién no recuerda todavía las películas de aquellos años ni las corrientes jurídicas, en que el neokantismo de Stamler se debatía con las ideas de Kelsen y los nuevos intentos fenomenológicos del derecho? No digamos nada de la literatura. Y esto es lo tremendo del caso, porque así como hay libros que aclaran las cosas, éste, ejemplar en muchos sentidos, viene a embrollarlas. No por culpa suya, naturalmente, sino porque no logramos entender bien lo que pasó antes por lo que pasó después.

Los intelectuales de mi generación querían encontrar algunas ideas en el movimiento de Hitler y leían ávidamente todo lo que se les brindaba; unas veces, resúmenes de derecho, otras manuales de estética y, de cuando en cuando, doctrinales políticos. Aún recuerdo el interés con que leímos el librito de Lorenz y nuestro desencanto. No había nada serio que añadir al pensamiento jurídico anterior y, en cambio, se le anulaba enteramente. Lo malo no es que el movimiento que acabó con los años veinte no aportase una sola idea; lo malo fue que se llevó todas las que había en Europa como hubiera podido llevárselas un vendaval. Y ahora, cuando las Ciencias del Espíritu abren un congreso en Munich hay que desenterrar aquellos espléndidos años veinte como si fueran los de Homero o los de Indibil y Mandonio.

Por eso no tiene nada de particular que este librito de ponencias despierte en muchos lectores ideas de tipo religioso o, cuando menos, de desconfianza en los destinos de la historia. ¿Cómo es posible que en aquellos años de esplendor hubiese en la propia sociedad alemana un sedimento primordial, como los sedimentos de la selva, que se echara, sobre todo, con su pesadumbre como la montaña que aplasta a unos niños que juegan ajenos al peligro?

Las ponencias de este libro, como es natural, recogen dimensiones parciales de la sociedad alemana; hay muchas que no se apuntan aquí, no pueden apuntarse, tanto por la extensión del trabajo como por las incitaciones del interés. Unas cosas inte-

resan más que otras, a los que han escrito las ponencias y a nosotros; pero son justamente esas cosas no apuntadas las que sirven de fondo a las recogidas en las distintas ponencias y nos ponen en relación con un pueblo en auge al que la política, cortical, transitoria y proteica, no permitía entender casi nunca en su amplitud. Hasta increíble parece ahora que diesen sus clases al mismo tiempo y publicaran al mismo tiempo sus obras hombres de la talla de Edmundo Husserl, Max Scheler y Martin Heidegger. No digamos nada de la física. Pero aún parece más inverosímil que en un pueblo así prendieran ideas tópicamente llevadas en vilo por una desesperación transitoria de los que no encontraban trabajo. No se entiende en verdad este libro de ponencias del Congreso de las Ciencias del Espíritu ni lo que sobrevino después. Lo que acaso se entienda bien es el estado de postración anímica de la llamada Alemania del Milagro, que vive bien, hace carreteras y no tiene nada realmente digno que decir al mudo. Quizá sea este librito una especie de prehistoria de un período incierto en que apenas sí cuentan los hombres aturdidos por las masas que piden lo que siempre han pedido y pedirán las masas: pan y espectáculos.

Hay en alguno de estos ponentes como un vago ensueño en que se aúnan la melancolía y el asombro porque la suerte de los años veinte fuera como fue en realidad. De la idea de Bismarck, que pedía que Alemania se contuviese dentro de las fronteras que Dios le había otorgado, a la idea del espacio vital del nacionalsocialismo, que era más oscuro y más yerto que el vacío, Alemania pasó por el período de Versalles, haciendo el último ademán universal de un pueblo que se convierte en provincia. No aclara nada este libro, por supuesto; pero es inestimable para alimentar las dudas que abriga el que más y el que menos. Y ya se sabe que las dudas aclaran a menudo más cosas y con más rigor que las certidumbres.

EA

NIKOLAUS MONZEL: *Doctrina social*, vol. I. Biblioteca Herder. Barcelona, 1969.

Con razón ha podido escribirse que *Doctrina social* es la obra más madura y sistemática de cuantas salieron de la pluma de Nikolaus Monzel. *Doctrina social* es un libro rigurosamente lógico y esencialmente sencillo en el que la preocupación didáctica predomina sobre la inquietud polémica. El lector de las 500 páginas del tomo I queda convencido de haber encontrado el libro de un maestro que sabe vertebrar en un todo coherente las aportaciones de los grandes del pensamiento sociológico universal, Troeltsch, Weber, Freyer, Comte, Spencer, Marx Tönnies y Scheler.

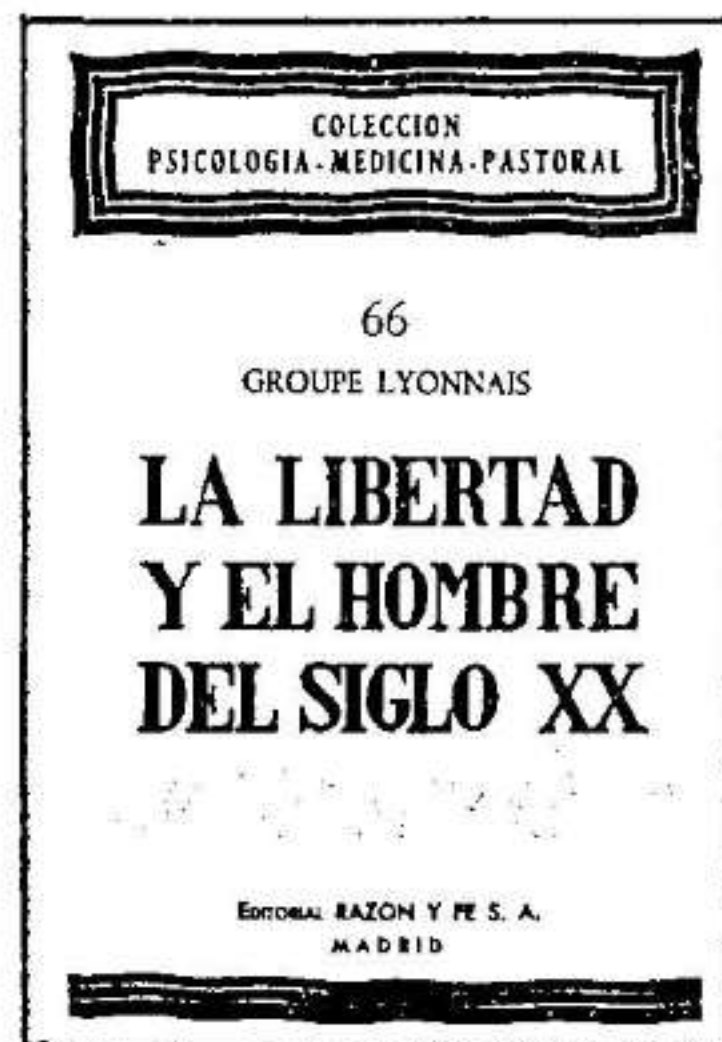
Monzel, primer catedrático de Doctrina Social Cristiana de la Facultad de Teología de Munich, vivió dedicado al estudio de la sociología general de la religión. «La religión es el vínculo principal, de la sociedad humana, por cuanto sólo ella es la suficiente garantía del estado moral que mantiene en cohesión a la sociedad.» «Existe un amplio acuerdo entre filósofos de la historia y políticos incrédulos y cínicos, y la Iglesia que cree en la revelación, en cuanto a la importancia fundamental de la religión para la entera vida social.»

No oculta Monzel el hecho de que Marx y muchos de sus adeptos han negado a la religión este papel decisivo. El determinismo económico de Marx no es, para Monzel, una negación de la realidad del espíritu, sino simplemente una manera de desviar a esta realidad a un segundo plano porque el primero lo ocupa la economía. Ahora bien, la obra de Monzel no pretende ser una crítica del pensamiento marxista análoga a la de otros pensadores cristianos, sino una exposición de cómo se quiebra el sistema de ideas sociales al faltar una referencia clara a lo religioso.

Monzel es discípulo en lo esencial de Max Scheler. «El mejor esquema sociológico fundamental hasta hoy existente es el que ofrece Max Scheler en su ética con la distinción de masa (sin referencia fundamental a valores), comunidad natural de vida (valores vitales), sociedad civilizadora (valores de agrado y de utilidad) y comunidad espiritual de personas (valores religiosos y culturales).»

El personalismo inspira toda la doctrina social de Monzel. Como Max Scheler insiste en que un gran número de valores éticos hacen referencia a otras personas y en que es esencial a ellas el haber sido creadas a imagen de Dios. Lo que la obra de Monzel ofrece es una estructura coherente de ideas en lo que puede inscribirse dignamente una biografía de hombre a la altura de nuestro tiempo que no traiciona el pretérito religioso de la Humanidad.

MIGUEL ALONSO BAQUER



GRUPE LYONNAIS D'ETUDES MEDICALES: *La libertad y el hombre del siglo XX*. Editorial Razon y Fe. Madrid, 1969; 247 págs., Ø13 x 19,5Ø.

La «Colección Psicología-Medicina-Pastoral», que la Editorial citada viene publicando bajo la dirección del P. Andrés M. Tornos, S. J., nos ofrece este nuevo libro, integrado por una serie de trabajos de autores diversos que, desde puntos de vista muy distintos, discurren acerca de un tema tan sugestivo como el de «La libertad y el hombre del siglo xx». Por este carácter de la obra, no hay más remedio que enumerar títulos y autores para proporcionar la más elemental y, al mismo tiempo, la más fiel noticia de lo que el libro es y contiene.

La excelente introducción corresponde al Dr. C. Kohler, Presidente del «Groupe Lyonnais d'Etudes médicales, philosophiques et biologiques», y después, hasta diez, se suceden los siguientes trabajos: *Indeterminismo físico y libertad*, de Olivier Costa de Beauregard, doctor en Filosofía y Profesor de Física Teórica en el Institut H. Poincaré; *La libertad y la indeterminación física*, de Philibert Russo, doctor en Medicina y en Ciencias Naturales; *Psicofisiología de la libertad*, del doctor Paul Chauchard; *Moral y educación de la libertad*, de C. Duceux, presbítero y Director del Instituto de Pedagogía de las Facultades Católicas de Lyon; *Economía y libertad*, de Claude Vo-Thanh-Loo, profesor en la Facultad Católica de Derecho de Lyon; *Libertad y Democracia*, de Raoul Padirac, profesor de la Facultad libre de Derecho de Lyon y del Instituto de Estudios Políticos; *La libertad del arte y del artista*, de G. Manillier; *Libertad de conciencia y catolicismo*, de André Latreille, profesor de Historia Moderna; *Las leyes y la libertad del cristiano*, del P. Jean Pierre Lintanf, O. P., y *La libertad y el pecado*, del P. Edouard Pousset, S. J.

Como ocurre siempre en este tipo de obras, los diferentes trabajos o capítulos no tienen el mismo valor, pero en el presente caso, a nuestro juicio, alcanzan todos sin excepción un nivel muy digno de interés en orden al tema general y una coherencia indudable. Desde los estudios físicos de Costa de Beauregard a la psicofisiología de l.

Dr. Chauchard, con el eje filosófico y teológico de los padres Lintanf y Pousset, el libro está centrado en su seriedad doctrinal y en su sentido generoso y ortodoxo de la libertad.

Por eso se consiguen coincidencias fundamentales desde tan diferentes puntos de vista. Por ejemplo, el doctor Paul Chauchard parte de la afirmación de que el cerebro es el órgano de la libertad. «Propiedad del cerebro humano, la libertad es una emergencia funcional que surge de la diferencia de complejidad cerebral que separa a los animales del verdadero hombre, el paso de la reflexión. Nos choca ver emerger así la libertad de la materia.» Pero, «lejos de ver ahí un error materialista, deberíamos ver una certeza científica que nos conduce lógicamente al espiritualismo... El que la libertad sea función cerebral humana sugiere que en la constitución del cerebro está implicado un principio espiritual trascendente. La neurofisiología no puede escapar al materialismo, sino reencontrando a Santo Tomás de Aquino». En otro lugar concreta: «Dentro de la capacidad, dentro de la vocación natural de nuestro ser, está el ser libre; pero, contrariamente a los prejuicios corrientes, no le es fácil al hombre estar a la altura de su naturaleza de hombre, que es difícil vocación. Es mucho más fácil seguir las tendencias que se pretenden naturales y que suponen en realidad una deshumanización. Aunque la naturaleza humana sea el coronamiento de la naturaleza animal desde una perspectiva de progreso evolutivo, se franquea un umbral que nos coloca en otro planeta, en el que lo instintivo cede el sitio a lo pensado y a lo querido. La libertad aparece como el conocimiento de la necesidad, no lo que se me impone en nombre de una coacción social, sino lo que me es impuesto por la conformidad a mi pertenencia a la naturaleza humana; una higiene psicosomática completa que alcanza el nivel moral.» De ahí se desprenden afirmaciones muy concluyentes: «La sola renuncia que se nos pide es la renuncia a los excesos deshumanizadores del egoísmo... No se lucha contra una carne, contra una materia mala por naturaleza o a consecuencia del pecado original; se lucha contra la carne para triunfar de su peso alienador, a fin de darle un sentido, de hacer de ella un instrumento de elevación, de liberación.»

Por caminos distintos, el dominico Jean Pierre Lintanf da el mismo sentido a la relación entre «las leyes y la libertad del cristiano». Imaginad que la ley y la libertad son inversamente proporcionales es no saber qué es una ley. La presencia de una ley revela ante todo la existencia de un ser libre. El respeto del valor propio del hombre considerado como criatura racional y libre, dotada de una actividad personal, impone una modalidad de gobierno divino que se llama ley. El resumen de la ley y de la libertad es la misma afirmación dirigida al hombre: «Llega a ser lo que eres.» Por eso, no es inicialmente una limitación de la libertad del sujeto, sino la condición necesaria y natural para el ejercicio de esa libertad, hacer para realizarse en plenitud. La ley es para el sujeto y no el sujeto para la ley. Son la naturaleza y el fin del sujeto los que determinan la ley, no a la inversa. Hay que decir: «está prescrito porque es bueno» y no «es bueno porque está prescrito». Este criterio auténtico y cristiano de lo que constituye la verdadera libertad, le lleva al P. Lintanf, y con él a los demás autores del «Groupe Lyonnais», a desemmascarar los falsos conceptos de libertad. «Debemos denunciar una libertad considerada como libertad personal, una libertad considerada no sólo como ausencia de coacción, sino como ausencia de sujeción, de orden, de medida; esa libertad que no reconoce más que dos límites: el de mi poder y mi deseo: Hasta donde pueda alcanzar mi deseo, hasta allí iré yo (Gide)... Y cuando se sabe que la ley no es en definitiva más que la expresión de la naturaleza del hombre, se ve en seguida que la pretensión de querer escapar a toda forma de ley, a toda regla de acción, se reduce en definitiva a querer escapar a sí mismo, a negarse y destruirse.

En definitiva, una rigurosa y brillante aportación a la ontología, y a la axiología, de la libertad. Una con-

firmación, también muy cuidadosa, de que las interpretaciones erróneas, «libertarias», digamos, de la libertad, no sólo no construyen nada positivo para la libertad del hombre, sino que resultan claramente liberticidas. No sólo en el sentido de la tiranía de las pasiones, sino en el de la concreta tiranía que supone la sujeción servil del hombre por el hombre. Resulta destructor de la verdadera libertad —denuncia incluso un marxista soviético como Iliá Ehrenburg— ese monstruoso concepto de libertad que desde los años escolares respeta la falta de respeto y obedece a la voz de los desobedientes; y muchas rebeldías son supeditaciones desquiciadas, de suerte que la obediencia debida a uno se la prestamos a otro.

Por eso alcanzan un valor inestimable las precisiones sobre este problema fundamental. La libertad del hombre —en el siglo xx o en cualquier otro— es el ser del hombre. Pero no demos el nombre de libertad a lo que conduce, contrariamente, a la deshumanización y hasta a la aniquilación física de la criatura humana.

LUIS GOMEZ DE ARANDA

VIRTON: *Los dinamismos sociales*. Editorial Herder. Barcelona, 1969, 424 págs.

Una virtud que sobresale en esta *Iniciación a la sociología dinámica* es la capacidad de síntesis que le asiste al autor. Sabe extraer de esa vasta y compleja suma de teorías sociológicas las líneas más fecundas y las soluciones que conservan una vigencia y una actualidad. Orilla, de primera intención, cualquier tipo de prejuicio doctrinal; pero se mantiene con firmeza dentro de una postura inequívoca, que tiene su expresión en un método estructural y funcional, medido por una interpretación personalista.

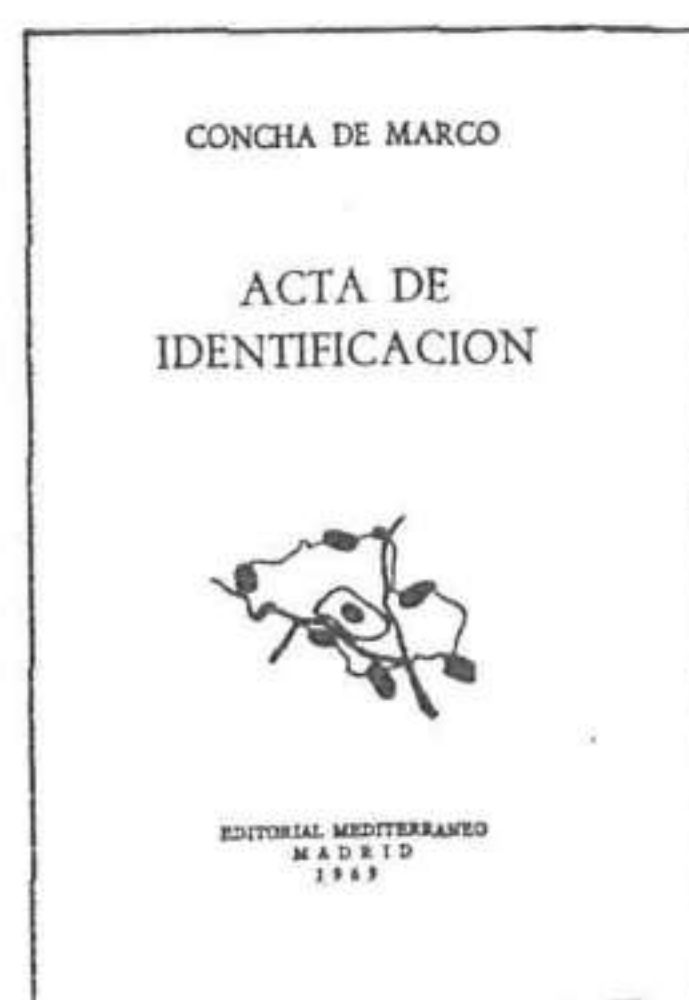
Su definición de sociología es simple: *estudio científico o positivo de los hechos sociales*. Su sentencia está a favor de que el que el «hecho social» goza —como lo expuso Durkheim— de un contenido objetivo y observable. La función de la sociología consistirá en «clasificar», en «medir» y en «comparar» los hechos sociales. El giro en redondo que se propone dar a la sociología, superando a Durkheim, consistirá en dotar el hecho social de un contenido personal y humano. Y la definición que alcanza —el hecho social es la interacción de los hombres a través del espacio y del tiempo— es el intento vigoroso y con nervio clásico de centrar la sociología sobre lo interpersonal o el «nosotros», que sirve de medida humana y se basa en juicios de valor. La sociología y la ética están vinculadas, dado que la primera está presidida por la segunda, porque todo hecho social queda inscrito dentro de una valoración ética.

De las cuatro partes de esta obra —las ciencias sociales en general, relaciones sociales y colectividades, los comportamientos sociales del hombre y la integración social— destacamos como la mejor lograda y de actualidad más inquietante la segunda. Está integrada por el *análisis estructural* y el *análisis funcional*. Para nuestro autor, tanto la estructura como la función están referidas a una realidad situacional. La estructura está definida por «el modo como las partes de un todo están ajustadas unas con otras» y la función por «una tarea ejecutada de una manera regular en virtud de una situación». Entre las funciones sociales de primer orden pueden contarse la educativa, la económica, la política, la recreativa, la religiosa. Y lo social se reparte en colectividades estructurales: las comunidades, las asociaciones; y colectividades no estructuradas: los agregados sociales (agregados compactos y agregados residenciales).

Un buen número de aciertos inspira el trasfondo de este libro, pero su textura es escolar, compendiosa y simple. Es útil como manual introductorio de las ciencias sociales y clarifica el panorama de los temas de interés para el sociólogo de nuestros días.

FRANCISCO VAZQUEZ

POESIA FEMENINA



CONCHA DE MARCO: *Acta de identificación*. Editorial Mediterraneo. Madrid, 1969; 104 págs., Ø13,5 x 19,5Ø.

Una terminología de aire jurídico ha plantado su señal en el empeño de algunos poetas, no pocos, cuyo objetivo declaran ser el testimonio que corresponde a nuestra época. La hilera de títulos que así lo proclaman va desde *Denuncio por escrito*, de Julián Andúgar, tan expresivo de toda una actitud, hasta este *Acta de identificación*. La propia Concha de Marco había manifestado en *Hora 0* esas preocupaciones con mucho presente dentro, acusatorias o no, que indican cómo los poetas, de diversas ideologías, se consideran ayuda de futuros historiadores o más bien historiadores *sui generis*.

¿Puede sorprendernos que Concha de Marco nos traslade a la España romana, a los días numantinos? No demasiado. El testimonio, la aplicación poética a lo temporal, busca caminos directos o indirectos para ser formulados, y vemos frecuentemente, sobre todo en la literatura dramática, que a una escenografía antigua corresponden una intención nueva. Leyendo atentamente los poemas reunidos bajo el membrete *Mujer de piedra*, se observan trasposiciones desde aquella época a otra de guerra civil en España, por ejemplo; los antecedentes remiten a días trágicos, como trágico es el poema *Soledad* y el hermosamente obsesivo *Lluvia*. El paisaje soriano asoma así en dos vertientes, se funden ellas más de una vez sirviendo a un tono patético que resumen estos versos: *Trenes de sombra cruzan la noche de las ánimas, / retiemblan los pilares despiertos por las ruedas; / gentes dentro de sueños, perdido el equipaje, / persiguen un destino a donde nunca llegan.*

Pero ese recurso, que aprobaría Ezra Pound, de ir hacia el fondo de la Historia para liberar los impulsos contemporáneos, dura hasta el momento en que la poetisa decide encarsarse sin apelaciones remotas a una realidad de aquí y ahora. Es entonces cuando acude a un elemento tan material, común y simbólico como es el Metro, para darnos una visión de su íntima angustia que, al cabo, la hace decir: *Soy un monstruo de pena. / No os acerquéis, mis lágrimas contagian. / No me sirve ningún remedio de palabras, etcétera.* Y en un soneto —hay dos en todo el libro—: *Siempre es igual. Aunque el afán humano / es atisbar la luz por la abertura / y urgir al tiempo por forzar en vano / clave de indescifrable cerradura, / sólo puede palpar con ciega mano / la oscura soledad de su armadura.*

Es evidente que la tercera y última parte de *Acta de identificación* aboca a un sentido vital —y a mí me importa mucho esto del sentido vital en la poesía— serenado, dispuesto a la consunción *Qué gran dulzura, con mi cuerpo de bruces / descansando en la tierra.* Esa trayectoria recorre, pues, tres tramos: el primero es el de la angustia civil; el segundo es el del buceo que lleva a una especie de horror; el tercero entraña aceptación, por demás española, y qué bellamente se dice al fin del libro: *Soy una calle del atardecer / por donde una niña se aleja cantando, / en sus ojos las luces del crepúsculo, / y un ramo de amapolas en la mano.*

De este modo interpreto la materia textual ofrecida e impregnada por todos lados de un sabor a duelo. Este duelo no estalla nunca, sino que se agolpa o fluye. El medio que utiliza para manifestarse es corrientemente el que prescinde de rima y también de un ritmo versicular en sentido propio. No sería difícil señalar defectos técnicos, que no eliminan el auténtico y sostenido interés de unos poemas a los que la experiencia humana, por vía de cultura o de vividura personal, comunica su inconfundible sustancia. Creo, de todos modos, que Concha de Marco puede superar aún su tarea poética, hecha en poco tiempo, concentrando en mayor medida las innatas disposiciones que posee y estudiando cada poema hasta exprimirle las posibilidades que ofrezca. La riqueza interior que ha hecho ver en sus libros la capacita para ese afinamiento a que aludo.

JIMENEZ MARTOS

ANGELINA GATELL: *Las claudicaciones*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1969; 74 págs., Ø15,5 x 21,5Ø.

Al toro, de frente. Para empezar, el poema Generación, que por su título y por su ritmo eneasilabo, me recuerda otro de José Hierro. El propósito es de balance; la hornada corresponde, en la intención de la autora, a la de los niños de la guerra: Más que el dolor, es la amargura, / el fruto cruel de la impotencia. / Más que trazar nuestro camino, / es el camino el que nos lleva.

De angustia civil decía al referirme al libro de Concha de Marco. Y he de volver a hacerlo ante estos poemas, en los que enseguida se advierte su sobriedad, amargura y desnudez. También su enfoque neorromántico e inevitablemente intimista, aunque en torno de ese intimismo exista un halo producido por una historia todavía reciente. Angelina Gatell se ve a sí misma como piedra golpeada por el viento, doliente criatura, soñadora isla, soledad, amor que ofrece su mano, etcétera. El vocabulario y la simbología entran en ese romanticismo cuyo término unificador es éste: desaliento.

Tal hilera de determinaciones expresivas se mantiene constantemente en el orden de la lírica. Angelina Gatell tiene un temperamento que, sobre el papel, resulta idóneo para desbordarse, y, sin embargo, lo refrena para que la posible catarata se convierta en tensión bien administrada, cuidado técnico, configuración del poema como unidad viva (y éstos no son tiquismiquis formalistas, sino exigencias que, en este caso, aparecen cumplidas).

La segunda parte acusa mayor riqueza expresiva y, por supuesto, de contenido, sin que A. G. se aparte de su idea sombría del mundo. En Los trenes se hace rotunda: No. No esperéis que suba, que el asedio / acabe por rendir mis ciudadelas. / Este es mi sitio: sombra y amargura, / como senos o patrias, me sustentan.

La dulzura ha derivado en odio (Metamorfosis); no hay posible olvido. En consecuencia, es natural leer: Y supe / de la claudicación. / Porque te digo / que a veces estar vivo / es claudicar, / que levantar los párpados / y sentir el gozo de la luz, / es claudicar. Estos versos pertenecen al más importante y clarificador de los poemas de este libro: Niña mía.

Es indudable que este tipo de poesía, sostenido por la actitud respecto a acontecimientos históricos de la vida de España, ha sido superado por otro donde predomina lo mental y no una postura tan cerrada. Lo que ha escrito Angelina Gatell tiene nervio, vigor y garra sentimental. No resbala por nosotros, pese a algún desfasamiento, y a que lamentemos personalmente la negatividad —más psicológica que ideológica— traslucible a cada paso.

JM

CRISTINA LACASA: *Encender los olivos como lámparas*. Colección Agora. Alfaguara. Madrid, 1969; 82 págs., Ø15x21,5Ø.

Y la paz. La paz supone, claro es, la guerra. Femeninamente las concibe así C. L.: *Dos Evas frente a frente: Guerra y Paz. ¿Quién vencerá a quién? / Seno sangriento e insaciable de una / contra el alumbramiento generoso / de otra. Invierno y primavera. / ¿Será preciso siempre / el doble juego en este mundo, el tránsito / de la muerte a la flor?*

Se levanta la voz para decir el voto de la esperanza, y a veces de forma lo gradísima, de lo que es ejemplo el poema cuyo comienzo expresa: *¡Cuánta sangre me mira / desde la antorcha inmensa de la tierra!* He aquí una mujer que pone ternura en las palabras y las ordena con buen oficio. En este caso, no hallamos alusiones con-

cretas a un determinado hecho. El tema aparece universalizado, como corresponde a la necesidad de vida pacífica en nuestro planeta. *La paz, una palabra / nitida y ancha, que se funde en la boca / y transfigura el palpito, / está esperando ser un cuerpo vivo / y frutal, prodigando sus cerezas azules.*

Ahora bien: en contrapartida a esta universalización, hay que anotar la evidencia de alguna monotonía—tema único del libro—y de una tendencia a la expresión difusa, compañera del simbolismo que constantemente se nos propone. Por esto, señalo con atención unos breves poemas (páginas 30, 43, 51 y 54) en los que Cristina Lacasa deja bien sentada su capacidad de síntesis y como siempre su buen gusto, su natural inclinación a un encuentro muy humano con la belleza.

JM

PROBLEMAS ETICOS

J. GIBLET, J. ETIENNE Y OTROS: *En las fuentes de la moral conyugal*. Editorial Desclée de Brouwer. Bilbao, 1969. 222 págs. Ø13x20Ø.

Siete ensayos que corresponden a otros tantos autores, agrupados en un orden sistemático y cronológico, constituyen el entramado de este libro. Cada especialista aporta sus conocimientos y su postura ideológica. Esto

explica la autenticidad y el testimonio doctrinal que anima a estos ensayos, que pretenden investigar el significado originario de la moral conyugal. El valor específico de cada ensayo es muy desigual. Lo precisaremos mejor.

Así, *Las líneas básicas de la moral neotestamentaria*—escrito por Giblet—carece de calidad y refiere sólo generalidades de la vida cristiana, sin nervio doctrinal y sin hondura de contenido. En cuanto a *La naturaleza ¿es*

un criterio de moralidad?—del canónigo Etienne—cabe decir que goza de un enfoque actual y que señala con claridad el contenido de la naturaleza racional del hombre como criterio de moralidad. El tercer ensayo, *Moral y medio humano*—por el profesor Ladrrière—es un estudio inteligente, especializado y científico-sociológico. Plantea la cuestión sobre las relaciones entre «valores culturales» y «valores socioculturales». De ello deduce un doble método de investigación: el de la «reflexión sociológica» y el de la «reflexión ética». Desde un funcionalismo, un accionismo, una diferenciación y una socialización—los cuatro estadios de «medio» que admite la sociología contemporánea—, el hombre cristiano se realiza moralmente si cumple una misión de desarrollo, prospectivista y personalista dentro de la sociedad. El ensayo *Autonomía de la conciencia y sus bases psicológicas*—por Holemans—, es un estudio vago, confuso y elemental. El quinto ensayo, *Moral dinámica y conflicto de valores*—por J. Pirlot—, incide en una moral vivida en función de una «búsqueda de valores». El sexto ensayo, *Las grandes etapas de la moral cristiana del matrimonio*—por el canónigo Janssens—, hace la historia de la moral conyugal en un minucioso análisis de textos y le presta una cuidada atención a la postura «personalista», que procede de Doms. Un estudio bien realizado. Por último, el ensayo *La Comunidad conyugal y familiar según el Vaticano II*—por Delhaye—analiza el sentido personalista del matrimonio, el amor conyugal, la procreación y los medios de la regulación de nacimientos. Es inteligente y penetrante su postura.

FV

JOHANNES MESSNER: *Ética general y aplicada*. (Una ética para el hombre de hoy.) Ediciones Rialp. Madrid, 1969; 410 págs., Ø16x23Ø.

Con el título y el subtítulo de esta obra tiene bastante el lector para hacerse una idea de lo que el autor se ha propuesto ofrecerle. Puede decirse que lo que se ha propuesto ofrecerle es un verdadero manual de ética en donde se tocan todas las grandes cuestiones de la moral, se abordan con ideas claras, bien fundadas y con el propósito de que en esas grandes cuestiones, las de ahora y las de siempre, vea el joven—los manuales son siempre para jóvenes—todo lo que le pasa y lo que tiene que hacer en su vida personal y en su vida social.

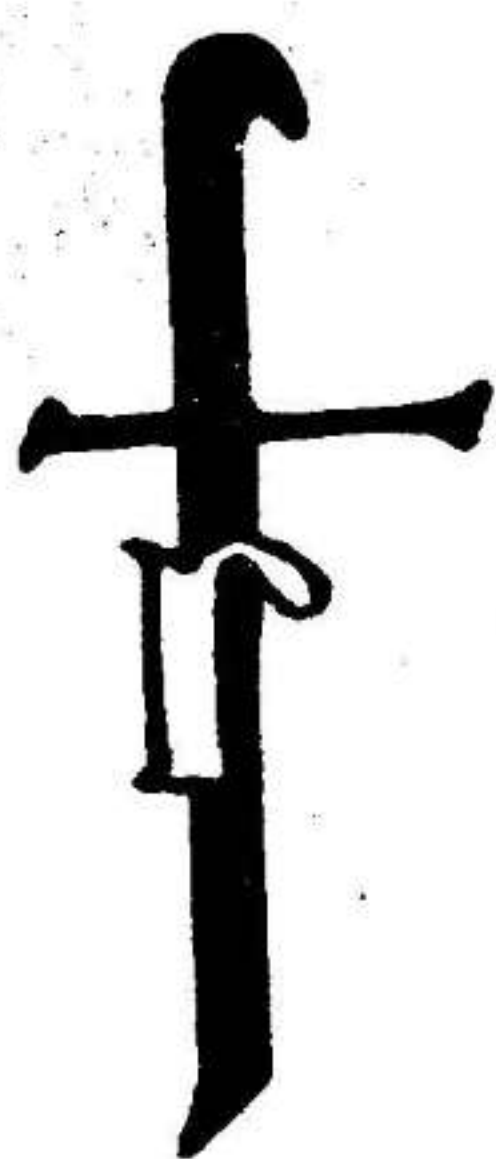
La primera parte de este libro estudia los fundamentos de la moral y su conocimiento por la razón humana, echando mano de los grandes pensadores y de los grandes filósofos antiguos, medios y modernos, para poner en claro todos los principios de manera que se puedan seguir luego con seguridad. En la segunda parte, usando del mismo procedimiento, se abordan los temas de nuestro tiempo, poniéndolos de relieve tanto en lo que comportan de incitación o de norma de nuestro comportamiento, como en lo que hace a su dimensión histórica, ya que todos han sido pensados más de una vez por los grandes teóricos de la moral. Son copiosas las citas de grandes pensadores y claros en todo momento los puntos de vista de Johannes Messner. El lector también los encuentra claros y puede fraguarse una especie de sinopsis del pensamiento humano sin más que leer con cuidado esta obra docente. No se pretende en ella ensanchar desmesuradamente unos cuantos temas de la ética en detrimento de los otros ni prolongar demasiado los perfiles de uno de ellos para convertirlo en asunto de la obra. Por el contrario, en ella se pasa revista a todos los asuntos que preocupan hoy al moralista y al hombre que quiere conducirse de acuerdo con la sana razón. En ello estriba el acierto en cuanto el libro se encamina a los jóvenes y las limitaciones, en cuanto se quiera estudiar con amplitud un tema moral determinado. Ya he dicho que Johannes Messner se ha propuesto hacer de su libro la exposición clara y rigurosa de un sistema de ética. Y como el estilo es sencillo y diáfano y las cuestiones están tocadas con sentido pedagógico y conocimiento maduro de cada una de ellas, el autor ha logrado su propósito.

El que este libro se ofrezca desde el comienzo como un sistema de ética supone dos cosas: que se tratan ordenadamente todos sus grandes temas, dando a cada uno el lugar y el rango que le pertenece, y que estos temas se anuncian y se desarrollan bajo la inspiración de la fe. Es una ética cristiana, fuertemente arraigada en las ideas más centrales de la escolástica y concebida desde unos supuestos que permiten entender muy bien las antinomias de nuestras sociedades, como el ámbito de la personalidad y el de la sociedad, que, naturalmente, serían ininteligibles inscribiéndose en cualquiera de las posturas contemporáneas, como la postura liberal, que atomiza el orbe social o la posición socialista mecanicista, en la que el hombre se convierte en engranaje de una empresa común. Los que comparten la fe cristiana de Johannes Messner encuentran así una explicación sistemática del orden moral dentro de la que todas las peripecias de la vida se comprenden sin más. Los que no comparten la fe de Johannes Messner tienen en su libro un sistema en que están ordenadas y jerarquizadas todas las cuestiones morales de manera rigurosa, de suerte que, aun descartando la fe que lo inspira, pueden estudiar los temas de nuestro tiempo con una visión más amplia del que se metiera en uno de ellos para verlos desde él.

Esto suscita una vez más el asunto de la moral y la fe; es claro que sin fe no hay moral, si por moral se entiende que sea más que un reflejo estético de la existencia; es claro también que la fe condiciona las normas morales de acuerdo con su mensaje, por llamarlo de algún modo. Pero lo que se suscita aquí es de qué manera puede establecerse una moral universal siendo tan distintas las creencias de que parten los hombres. Ya se sabe que hay principios morales universales y normas de conducta casi universales; pero como la moral no pone sus principios universales sobre el tapete en cada momento y la vida cotidiana, es decir, la vida en que estamos todos inmersos, es tan inabarcable, tan imprevisible y tan contradictoria, es natural que nos preguntemos si lo que presta cierta unidad a nuestras obras morales son esas creencias tan dispares o es algo que subyace y no puede explicarse más que a la manera de uno de esos hechos que tienen que describirse para saber lo que son o cómo nos aparecen. Y es un hecho indudable, al alcance de cualquiera, que en las sociedades modernas difieren más las profesiones de fe que las formas de la conducta. Por eso es posible, cuando la fe es recia, estar convencidos de que nos hallamos en la verdad sin estarlo en cambio de que seamos más buenos que quienes no comparten nuestra fe. Este hecho de la relativa uniformidad de las formas morales en sociedades tan dispersas en lo que a sus creencias se refiere es cosa digna de ser meditada con más reposo.

Si no hay verdadera moral sin una fe que la fundamente y la nutra a cada instante, pero sobre todo en los instantes críticos, cuando cuesta más esfuerzo escapar de la seducción del estímulo, hay que suponer que por debajo de esas creencias dispares y contradictorias hay una fe muy robusta que explica la sobreabundancia de formas de comportamiento. Aunque no siempre sea fácil decir en qué consiste esa fe profunda. De una manera general, el hombre quiere testimoniar con sus actos una fe, o una vida elegante que sacrifica sus inclinaciones naturales en aras de la belleza, o un hábito en que se obra bien como se anda o se respira. Claro es que tiene que haber más cosas para explicar cómo en la anchura del mundo y en medio de su barullo, que a veces se antoja demencia, encontramos unas cuantas actitudes radicales del ser humano de las que se derivan luego las ideas, y unos pocos, poquitos criterios que nos permiten valorar esas actitudes universales. La teoría de los valores que hizo tanto furor en Europa hacia la década del veinte y del treinta es ya historia y la realidad moral está ahí, con sus altibajos y sus llamadas al pensamiento humano. Para aclararla de algún modo se escriben hoy tantos libros y se hacen tantas cosas en todos los lugares de la tierra. Los disparates que los jóvenes de todos los países llevan a cabo uno y otro día revelan que, por lo pronto, las cosas no están claras.

EA



REVISTA

Enero 1970 - Número 864 - Año 70

RAZON Y FE

EDITORIAL: Sobre la tecnocracia

DIALOGO DEL TIEMPO

J. M. DE NICOLAS España ante el Mercado Común
FERNANDO RIAZA Una juventud políticamente muerta
M. VILLAR ARREGUI La reforma de la justicia

FIGURA ESPAÑOLA DEL CINE

MANUEL ALCALA Luis Buñuel, maestro del cine

SOCIOLOGIA Y CULTURA

JUAN M. VELASCO Presupuestos socioculturales de la teología radical
P. L. DE CEBALLOS Del mundo rural al mundo urbano: La vida religiosa

SIGLO XIX, HOY

M. GARCIA-VIÑO La religión de Bécquer
NAZARIO GONZALEZ Biografía y destino de Karl Marx

CRONICA

R. M. DE HORNEDO El modernismo en España

LIBROS DE NUESTRO TIEMPO

RUBERT DE VENTOS, X: Teoría de la sensibilidad (S. Schmitz).
GIRONELLA, J. M.: Cien españoles y Dios (J. Colomer).-BOUYER, L.: La décomposition du Catholicisme (F. Rianza)

Administración: Ediciones FAX. Zurbano, 80 Madrid - 3
Precio de suscripción: España, 250 ptas. Demás países, 6,50 \$
Número suelto, 40 ptas. Número atrasado, 45 ptas.
Pídanos un número de muestra